

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Carolina Izabela Dutra de Miranda

**ENTRE A ALDEIA E ALAGOAS:
Diálogos acerca do estado da arte, do poder e dos artifícios ficcionais entre
as obras de Graciliano Ramos e de Liev Tolstói.**

BELO HORIZONTE
2023

Carolina Izabela Dutra de Miranda

ENTRE A ALDEIA E ALAGOAS:

**Diálogos acerca do estado da arte, do poder e dos artifícios ficcionais entre
as obras de Graciliano Ramos e de Liev Tolstói.**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Orientador: Prof.º Dr.º Elcio Loureiro Cornelsen.

BELO HORIZONTE
2023

R175.Ym-e

Miranda, Carolina Izabela Dutra de.
Entre a aldeia e Alagoas [manuscrito] : diálogos acerca do estado da arte, do poder e dos artifícios ficcionais entre as obras de Graciliano Ramos e de Liev Tolstói / Carolina Izabela Dutra de Miranda. – 2023.
1 recurso online (290 f.) : pdf.

Orientador: Elcio Loureiro Cornelsen.

Área de concentração: Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 280-290.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Ramos, Graciliano, 1892-1953. – Crítica e interpretação – Teses. 2. Tolstói, Leão, graf, 1828-1910. – Crítica e interpretação – Teses. 3. Literatura comparada – Brasileira e russa – Teses. 4. Literatura comparada – Russa e brasileira – Teses. I. Cornelsen, Elcio. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

DDC: 889.33



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

ATA DA DEFESA DE TESE DE CAROLINA IZABELA DUTRA DE MIRANDA

Número de registro: 2018650453. Às 14 horas do dia 26 (vinte e seis) do mês de maio de 2023, reuniu-se na Faculdade de Letras da UFMG a Banca Examinadora de Tese, indicada *ad referendum* em 04/05/2023 e referendada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG em 11/05/2023, para julgar, em exame final, o trabalho final intitulado *ENTRE A ALDEIA E ALAGOAS: Dialogues about the state of the art, power and fictional artifices between the works of Graciliano Ramos and Leo Tolstoy*, requisito final para obtenção do Grau de DOUTORA em Letras: Estudos Literários, área de concentração Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado. Abrindo a sessão, o Orientador e Presidente da Banca Examinadora, Prof. Dr. Elcio Loureiro Cornelsen, após dar a conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra à candidata para apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa da candidata. Logo após, a Banca Examinadora se reuniu, sem a presença da candidata e do público, para julgamento e expedição do resultado final. Foram atribuídas as seguintes indicações:

Prof. Dr. Elcio Loureiro Cornelsen - FALE/UFMG - indicou a aprovação da candidata.

Profª. Dra. Cláudia Campos Soares - FALE/UFMG - indicou a aprovação da candidata.

Prof. Dr. Gustavo Silveira Ribeiro - FALE/UFMG - indicou a aprovação da candidata.

Prof. Dr. Bruno Barretto Gomide - USP - indicou a aprovação da candidata.

Prof. Dr. Thiago Mio Salla - USP - indicou a aprovação da candidata.

Pelas indicações, a candidata foi considerada APROVADA.

O resultado final foi comunicado publicamente à candidata pelo Presidente da Banca. Nada mais havendo a tratar, o Presidente lavrou a presente ATA, que será assinada por todos os membros participantes da Banca Examinadora. Belo Horizonte, 26 de maio de 2023.

Obs.: Este documento não terá validade sem a assinatura da Coordenação.

Assinatura dos membros da banca examinadora:



Documento assinado eletronicamente por **Thiago Mio Salla, Usuário Externo**, em 29/05/2023, às 10:09, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Claudia Campos Soares, Professora do Magistério Superior**, em 29/05/2023, às 11:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Elcio Loureiro Cornelsen, Professor do Magistério Superior**, em 29/05/2023, às 12:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Gustavo Silveira Ribeiro, Professor do Magistério Superior**, em 30/05/2023, às 08:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes, Coordenador(a)**, em 30/05/2023, às 10:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2329574** e o código CRC **95C491D1**.

30/05/2023, 10:22

SEI/UFMG - 2329790 - Folha de Aprovação



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese intitulada *ENTRE A ALDEIA E ALAGOAS: Dialogues about the state of the art, power and fictional artifices between the works of Graciliano Ramos and Leo Tolstoy*, de autoria da Doutoranda CAROLINA IZABELA DUTRA DE MIRANDA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Elcio Loureiro Cornelsen - FALE/UFMG - Orientador

Profa. Dra. Cláudia Campos Soares - FALE/UFMG

Prof. Dr. Gustavo Silveira Ribeiro - FALE/UFMG

Prof. Dr. Bruno Barretto Gomide - USP

Prof. Dr. Thiago Mio Salla - USP

Belo Horizonte, 26 de maio de 2023.

Documento assinado digitalmente
ANTONIO ORLANDO DE OLIVEIRA DOURADO
(Data: 06/06/2023 17:51:19 -0300)
Verifique em <https://validar.jf.gov.br>



Documento assinado eletronicamente por **Thiago Mio Salla, Usuário Externo**, em 29/05/2023, às 10:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Claudia Campos Soares, Professora do Magistério Superior**, em 29/05/2023, às 11:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Elcio Loureiro Cornelsen, Professor do Magistério Superior**, em 29/05/2023, às 12:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Gustavo Silveira Ribeiro, Professor do Magistério Superior**, em 30/05/2023, às 08:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes, Coordenador(a)**, em 30/05/2023, às 10:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2329790** e o código CRC **863E0D67**.

Comovo-me em excesso, por natureza e por ofício, acho medonho alguém viver sem paixões.

Graciliano Ramos. **Memórias do cárcere** (1953).

Graciliano Ramos

Falo somente com o que falo:
com as mesmas vinte palavras
girando ao redor do sol
que as limpa do que não é faca:

de toda uma crosta viscosa,
resto de janta abaianada,
que fica na lâmina e cega
seu gosto da cicatriz clara.

Falo somente do que falo:
do seco e de suas paisagens,
Nordestes, debaixo de um sol
ali do mais quente vinagre:

que reduz tudo ao espinhaço,
cresta o simplesmente folhagem,
folha prolixa, folharada,
onde possa esconder-se a fraude.[...]

João Cabral de Melo Neto. **Obra completa**. (1994)

AGRADECIMENTOS

A Deus pela força, iluminação e amparo nos momentos difíceis.

Aos meus pais por terem me dado o dom da vida e por serem a origem da força de todos os meus projetos e às minhas irmãs pela presença.

À minha Tia Márcia, às minhas primas Juliana e Marcela e ao Elias, por me apoiar, ajudar-me nos momentos difíceis e comemorarem comigo minhas vitórias.

Ao Professor Élcio pela orientação atenciosa e constante, pela paciência e por colaborar intensamente para a qualidade da minha pesquisa.

À professora Claudia Campos Soares, minha mestra, ex-orientadora, excelente professora, exímia pesquisadora, por sempre colaborar com meus trabalhos e por ser um exemplo que eu admiro e desejo seguir.

Ao Professor Thiago Mío Salla pela atenciosa avaliação no exame de qualificação que muito contribuiu para o aprimoramento deste trabalho e pela generosidade em aceitar realizar mais uma vez a leitura deste texto.

Ao Professor Gustavo Silveira Ribeiro por aceitar realizar a leitura e a avaliação desta tese e por me auxiliar inúmeras vezes em meu caminho como pesquisadora desde a minha graduação.

Ao Professor Bruno Barreto Gomide pela gentileza em aceitar realizar a leitura do meu trabalho e colaborar no aprimoramento desta tese.

Aos Professores Francisco Foot Hardman e Sérgio Alcides pelas correções e sugestões que colaboraram imensamente com meu trabalho no exame de qualificação.

Ao Richardson Ventura pela compreensão e paciência durante essa difícil caminhada e por ser um exemplo de que o profissionalismo e a ética podem andar de mãos dadas com a gentileza e a empatia.

À amiga Cândice Martins, por ser muito mais que uma amiga, uma grande irmã.

À querida amiga Juliane Pereira pela colaboração primordial para a finalização da minha pesquisa.

À Professora Viktoria Viktorovna Formishina pelas aulas de russo e por todo apoio com a leitura e as traduções das obras.

Ao Leonardo Costaneto por me ajudar a realizar o sonho de publicar meus dois livros e por sempre me incentivar a escrever mais.

À Professora Vera Lopes que tem sido um exemplo importante para mim e tem me ensinado muito sobre o ofício de ser professora e pesquisadora, e também aos meus estagiários do PIBID que têm sido meus companheiros no final dessa trajetória.

Aos amigos de trabalho que me acompanharam, me amparam e me incentivaram nas horas difíceis: Thiago Miranda, Carolina Alcântara, Bruna, Ângela, Josimara, Neuza, Célia, Fabiana

Fonseca, Rachel, Raquel, Flávio, Tânia Paula, Eliane, Elaine, Thiago Maciel, Maria Claudia, Kelly Espirito Santo, Flávia e Rodrigo.

Aos colegas, especialmente, ao Henrique Marra e a Maria Renata que deram força e me fizeram acreditar que eu chegaria até aqui.

Aos amigos que mesmo a distância fizeram parte da realização deste trabalho: Luiza Francisca, Paulo Caetano, Carolina Costa, Barbara Salviano, Tissianie, Tassia Brazil, Frederico Brugnara e Carlos Pongelupe.

À UFMG e ao PÓSLIT que me deram o apoio para realizar esta pesquisa.

Resumo

Às vésperas de sua morte, em conversa com seu filho Ricardo, Graciliano Ramos responde “[...] a uma pergunta sobre qual dos dois preferia, Tolstói ou Dostoiévski (o repórter sem dúvida imaginava que fosse o segundo), respondeu: ‘Tolstói. Mas Tolstói eu não considero apenas o maior dos russos: é o maior da humanidade’.” (RAMOS, 1992, p. 115). Além da relação de admiração estabelecida entre o escritor russo e seu ilustre admirador, os artifícios ficcionais com os quais Liev Tolstói e Graciliano Ramos elaboram as agruras sofridas pelo retirante, mujique ou trabalhador explicitam uma semelhança entre as obras de ambos os escritores. Com base em tais similaridades, esta tese buscou investigar o diálogo acerca das semelhanças e das diferenças entre as obras desses dois autores fundamentadas nas visões de arte, de literatura, de poder, de opressão, das constantes temáticas e dos artifícios literários comuns a suas obras ficcionais e críticas. Este trabalho não se orientou por um único ponto ou tema em comum nas produções dos dois escritores, visando mapear e propor um diálogo entre todos os aspectos gerais e específicos que poderiam ser interpretados como laços que interligavam produções como: *Guerra e Paz* (1867); *Anna Karenina* (1877); *khadjí Murat* (1912); *Ressurreição* (1899); *Infância, Adolescência e Juventude* (1856); *Os cossacos* (1928); *Sonata a Kreutzer* (1899); contos como *Polikuchka* (1850), *A manhã de um senhor de terras* (1850) e *Kholstomier: a história de uma cavalo* (1850); *O que é a arte?* (1897); *Os últimos dias*. (2009); *Aos trabalhadores e outros escritos*. (2015); *Angústia* (1936); *São Bernardo* (1934); *Vidas Secas* (1938); *Infância* (1945), *Viagem* (1954); *Linhas Tortas* (1962) e *Insônia* (1947). Esta tese visou discutir, ainda, as relações de semelhança e diferença entre o pensamento e as concepções acerca da arte e da literatura de Liev Tolstói e Graciliano Ramos, levando em consideração as relações entre verdade, honestidade, ficção literária, mimesis e representação fundamentadas nas proposições dos teóricos Ernst Gombrich, Wolfgang Iser, Luiz Costa Lima e Paul Ricoeur. O estudo da ligação entre os fatos autobiográficos e a obra ficcional utilizados na construção das obras foi fundamentado em produções da fortuna crítica dos autores, como nos textos de Rosamund Bartlett, Pável Bassínski, Antonio Candido, Wander de Mello Miranda, Luís Bueno, Claudia Campos Soares, Thiago Mio Salla, Bruno Barreto Gomide e Gustavo Silveira Ribeiro. Foram abordadas, ainda, as semelhanças e as diferenças entres os aspectos do movimento Realista, na Rússia, e do Romance de 1930, no Brasil. Esta tese se concentrou também em explorar o modo como ambos os autores trabalharam as críticas político-sociais e a reelaboração ficcional de um mundo dividido entre dominados e dominadores à luz das discussões dos teóricos Giorgio Agamben e Walter Benjamin. Ademais, este trabalho se propôs a estudar o tratamento ficcional de aspectos regionais e humanos que tendem a universalizar as obras de ambos os escritores.

Palavras-chave: Graciliano Ramos; Liev Tolstói; Literatura Comparada.

Abstract

On the eve of his death, in conversation with his son Ricardo, Graciliano Ramos responds “[...] to a question about which of the two he preferred, Tolstoy or Dostoyevsky (the reporter undoubtedly imagined it to be the second), he replied: Tolstoy . But Tolstoy I don't just consider the greatest of Russians: he is the greatest of mankind. (RAMOS, 1992, p. 115). In addition to the relationship of admiration established between the Russian writer and his illustrious admirer, the fictional devices with which Leo Tolstoy and Graciliano Ramos elaborate the hardships suffered by the migrant, muzhik or worker reveal a similarity between the works of both writers. Based on such similarities, this thesis sought to investigate the dialogue about the similarities and differences between the works of these two authors based on the visions of art, literature, power, oppression, thematic constants and literary devices common to their works. fiction and criticism. This work was not guided by a single common point or theme in the productions of the two writers, aiming at a dialogue between all the general and specific aspects that could be interpreted as ties that interconnected productions such as: War and Peace; Anna Karenina; Hadji Murat; Resurrection; Childhood, Adolescence and Youth; The Cossacks, Sonata a Kreutzer; stories like Polikuchka, The Morning of a Landlord and Kholstomier: The Story of a Horse; What is art? (1897); The last days. (2009); To workers and other writings. (2015); Anguish; St Bernard; Dried lives; Childhood, Travel; Crooked Lines and Insomnia. This thesis also aimed to discuss the relations of similarity and difference between the thought and conceptions about art and literature by Leo Tolstói and Graciliano Ramos, taking into account the relations between truth, honesty, literary fiction, mimesis and representation based on the propositions of theorists Ernst Gombrich, Wolfgang Iser, Luiz Costa Lima and Paul Ricoeur. The study of the connection between the autobiographical facts and the fictional work used in the construction of the works was based on productions of the critical fortune of the authors, as in the texts of Rosamund Bartlett, Pável Bassínski, Antonio Candido, Wander de Mello Miranda, Luís Bueno, Claudia Campos Soares, Thiago Mio Salla, Bruno Barreto Gomide and Gustavo Silveira Ribeiro. The similarities and differences between aspects of the Realist movement in Russia and the Modernism of the 1930s and the Romance of the 1930s in Brazil were also addressed. This thesis also focused on exploring how both authors worked on social-political criticism and the fictional re-elaboration of a world divided between dominated and dominating in the light of discussions by theorists Giorgio Agamben and Walter Benjamin. Furthermore, this work proposed to study the fictional treatment of regional and human aspects that tend to universalize the works of both writers.

Keywords: Graciliano Ramos; Leo Tolstoy; Comparative literature.

Аннотация

Накануне своей смерти, в разговоре со своим сыном Рикардо, Грасилиану Рамус ответил «[...] на вопрос о том, кого из двоих он предпочитал, Толстого или Достоевского (репортер без сомнений предполагал, что это будет второй), он ответил: «Толстого. Но Толстого я считаю не только величайшим из русских: он величайший из всего человечества.» (РАМУС, 1992, стр. 115). Помимо отношения восхищения, установившегося между русским писателем и его прославленным поклонником, художественные приемы, с помощью которых Лев Толстой и Грасилиану Рамус обрисовывают невзгоды, выпавшие на долю переселенца, мужика или рабочего, демонстрируют сходство между произведениями обоих писателей. Настоящая диссертация стремится исследовать диалог относительно сходств и различий между произведениями этих двух авторов, основанный на взглядах на искусство, литературу, власть, угнетение, тематические константы и литературные приемы, общие для данных произведений. Эта работа не руководствовалась единым общим смыслом или темой в произведениях двух писателей, стремясь к диалогу между всеми общими и частными аспектами, которые можно было бы интерпретировать как узлы, связывающие между собой такие произведения, как: «Война и мир»; «Анна Каренина»; «Хаджи-Мурат»; «Воскресение»; «Детство. Отрочество. Юность»; «Казачьи»; «Крейцеров соната»; такие рассказы, как «Поликушка», «Утро помещика» и «Холстомер»; «Госка»; «Сан-Бернардо»; «Иссушенные жизни»; «Детство, Путешествие»; «Кривые линии» и «Бессонница». Данная диссертация также была направлена на обсуждение отношений сходства и различия между мыслью и представлениями об искусстве и литературе Льва Толстого и Грасилиану Рамуса, принимая во внимание отношения между истиной, честностью, литературным вымыслом, мимесисом и представлением на основе положений теоретиков Эрнста Гомбриха, Вольфганга Изера, Луиса Коста Лайма и Поля Рикёра. Изучение связи между автобиографическими фактами и художественным произведением, использованными при построении произведений, было основано на произведениях литературной критики таких авторов, как Розамунды Бартлетт, Павла Бассинского, Антонио Кандиду, Вандера де Мелло Миранды, Луиса Буэно, Клаудии Кампос Соарес, Тьяго Мио Салла, Бруно Баррето Гомиде и Густаво Силвейра Рибейро. Также были рассмотрены сходства и различия между аспектами направлений реализма в России и модернизма 1930-х годов и романтизма 1930-х годов в Бразилии. Настоящая диссертация также была сосредоточена на изучении того, как оба автора работали с социально-политической критикой и переработкой вымышленного мира, разделенного на господствующих и подчиненных, в свете дискуссий теоретиков Джорджио Агамбена и Вальтера Беньямина. Кроме того, данная работа предлагает изучить вымышленную трактовку региональных и человеческих аспектов, которые стремятся сделать произведения обоих писателей универсальными.

Ключевые слова: Грасилиану Рамус; Лев Толстой; Сравнительная литература.

SUMÁRIO

Introdução	15
Capítulo I – O mundo visto pelos olhos do escritor: discussões teóricas sobre o estado da arte e da literatura.	23
I.1 Semelhanças e diferenças entre o conceito de literatura no ponto de vista dos dois escritores: visões da arte e da representação.	24
I.2 Mímesis, representação ou ficcionalização da realidade?	40
Capítulo II – Ficção e autobiografia: a vida como matéria para a ficção.	67
II.1 A infância pelos olhos dos autores	96
II.2 As figuras materna e paterna: desamparo e violência	100
II.3 As primeiras letras: um aprendizado doloroso e o amor pela literatura.....	108
II.4 O primeiro amor: experiências desastrosas.	120
Capítulo III - Retirantes, mujiques, burgueses e aristocratas: o poder, o controle, a dominação e a opressão.	128
III.1 Os movimentos literários do Realismo e do Modernismo: a possível relação dos mestres com os movimentos, a expressão da opressão e da divisão de classes.	128
III.2 Uma leitura do poder, da dominação e da violência a partir de Giorgio Agamben e Walter Benjamin.	162
Capítulo IV – Aldeia, Alagoas e o mundo: artifícios literários de tradução da humanidade, da sinceridade, do poder e da opressão.	201
IV.1 A ética, a moral e a humanidade: <i>Guerra e paz</i> , <i>Anna Karenina</i> , <i>Angústia</i> e <i>São Bernardo</i>	201
IV.2 O universal e o particular: a elaboração de aspectos regionais que auxiliam na construção da universalidade nas obras: <i>Os cossacos</i> e <i>Vidas Secas</i>	239
IV.3 A particularização do olhar e a humanização de personagens animais: Kholstomier e Baleia.....	261
Considerações finais	276
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	280

Introdução

Introdução

Silviano Santiago aproxima o escritor latino-americano da figura do “devorador de livros de que os contos de Borges nos falam com insistência. Lê o tempo todo e publica de vez em quando” (SANTIAGO, 2000, p. 25). Para o crítico, nesse tipo de escritor, o conhecimento estimula seu projeto de criação literária que é o princípio da organização da produção do texto. Nesse sentido, a figura do “devorador de livros” pode ser associada a Graciliano Ramos que, ainda adolescente, confessa: “Invoquei, num desespero, o socorro de Emília. Eu precisava ler, não os compêndios escolares, insossos, mas aventuras, justiça, amor, vinganças” (RAMOS, 1981, p. 220). Na voz desse leitor, já adulto, em conversa com seu filho, Ricardo Ramos, o desejo de leitura transforma-se na predileção por alguns autores, ao expressar “sua enorme admiração por Tolstói: – *Guerra e paz* é o maior romance da literatura mundial. E não sei de novela melhor, nenhuma, que ‘A morte de Ivan Ilitch’” (RAMOS, 1992, p. 74). E, ainda, quando

[à]s vésperas de morrer, disse publicamente que julgava as suas influências: Dostoiévski, Tolstói, Balzac, Zola. [...] A uma pergunta sobre qual dos dois preferia, Tolstói ou Dostoiévski (o repórter sem dúvida imaginava que fosse o segundo), respondeu: “Tolstói. Mas Tolstói eu não considero apenas o maior dos russos: é o maior da humanidade” (RAMOS, 1992, p. 115).

Salvo as diferenças de contextos sociais, de classe e de formação, o autor de *Vidas Secas* (1938) apresenta uma percepção de arte e de literatura muito próxima à do escritor pacifista russo. Ao avaliar um conto de sua sobrinha Marília, em suas correspondências, Graciliano demonstra preocupação em ressaltar a sinceridade e a humanidade como os principais aspectos da arte: “Só conseguimos deitar no papel os nossos sentimentos. Arte é sangue, é carne. As nossas personagens são pedaços de nós mesmos, só podemos expor o que somos. Arte é isso. A técnica é necessária, é claro. Mas se lhe faltar técnica, seja ao menos sincera” (RAMOS, 1980, p. 198). Desse modo, a expressão humana e a sinceridade valorizadas por Graciliano Ramos estabelecem uma relação direta com a abordagem político-social em suas obras, na denúncia de um sistema social dividido entre burguês e proletário, donos de terras e retirantes.

Liev Tolstói também valoriza a sinceridade artística: “mais que tudo, o grau e contágio da arte é dimensionado pelo grau de sinceridade do artista” (TOLSTÓI, 2016, p. 158). Em seu ensaio *O que é a arte?* (1898), o autor faz uma revisão crítica dos movimentos artísticos até então ocorridos. O escritor explica que, em sua visão, após o Renascimento, a arte deixou de ser acessível ao povo, porque os artistas queriam satisfazer a vontade das elites, que desejavam

uma arte que levasse ao prazer e exaltasse o belo. Porém, Tolstói destaca que, para ele, a essência da arte é a expressão dos sentimentos: “Arte é a atividade humana que consiste em um homem comunicar conscientemente a outros, por certos sinais exteriores, os sentimentos que vivenciou, e os outros serem contaminados por esses sentimentos” (TOLSTÓI, 2016, p. 60). Sendo assim, na perspectiva do autor russo, a arte se associa à expressão de sentimentos e à visão humana de seus personagens.

De forma semelhante, percebe-se, nas obras de Graciliano Ramos, a preocupação em mostrar a humanidade do nordestino e, no mesmo passo, em denunciar o sofrimento de que esse homem padece: “O que me interessa é o homem daquela região aspérrima. [...] Procurei auscultar a alma do ser rude e quase primitivo que mora na zona mais recuada do sertão, observar a reação desse espírito bronco ante o mundo exterior, isto é, a hostilidade do mundo físico e da injustiça humana” (RAMOS *apud* LEBENSZTAYN; SALLA, 2014, p. 68). O escritor destaca, pois, que o seu interesse no sertanejo é também um interesse humano, seu desejo é denunciar a situação de miséria e as injustiças sofridas pelo homem interiorano, por exemplo, Fabiano e sua família em *Vidas Secas*.

De maneira semelhante, para Tolstói, as obras que teriam o conteúdo mais verdadeiro e interessante seriam aquelas que reelaborariam “[a] vida dos trabalhadores, com suas formas infinitamente diversas de trabalho e os perigos relacionados a ele [...], suas relações com a mulher e os filhos, suas relações com todas as questões econômicas” (TOLSTÓI, 2016, p. 86). Em um dos vários ensaios críticos de Tolstói sobre sociedade e política, nomeado “Aos trabalhadores” (1903), o escritor denuncia os latifundiários que exploravam os camponeses, em um regime de servidão legitimado pela figura do soberano Tzar: “O fato segundo o qual vós operários sois forçados a passar vossa vida na miséria, [...] enquanto outros, sem nenhum trabalho, desfrutam do produto de vosso labor, vós que sois escravos desses homens, quando isso não devia acontecer [...]” (TOLSTÓI, 2014, p. 9). Depreende-se, portanto, que Tolstói também ressalta, em sua obra, a crítica às classes dominantes de sua época, como a nobreza e a aristocracia. Por tal razão, várias obras de Tolstói enfocam a humanidade da vida de camponeses, e, sobretudo, a relação entre estes e seus patrões – como é o caso de Rostov, em *Guerra e Paz* (1869)¹: “E só quando entendeu os gostos e aspirações do mujique² e conseguiu

¹ Todos os trechos das obras ficcionais de Liev Tolstói citados neste trabalho serão também citados no idioma russo por meio de uma nota de rodapé ao final da citação inserida no texto em Língua Portuguesa. As traduções foram realizadas a partir da consulta de obras de um acervo digital de Liev Tolstói, indicado nas referências bibliográficas. As traduções foram realizadas pela pesquisadora autora do trabalho de forma comparativa com as traduções da obra do escritor russo disponíveis em Língua portuguesa.

² Nome dado aos camponeses (servos) russos, exaltando e valorizando sua figura e seu trabalho.

entender o sentido secreto de seu linguajar, só quando se sentiu unido ao mujique, [...] a administração de Nikolai [Rostov] obteve resultados mais notáveis” (TOLSTÓI, 2013, p. 2342).³ O elogio ao fazendeiro que se aproxima de seus empregados demonstra também outro fator essencial na obra de Tolstói, o uso de uma linguagem simples, próxima da linguagem cotidiana, falada pelos camponeses. Nota-se, ainda, que o escritor se utilizava dessa linguagem como uma tentativa de escrever uma prosa que fosse compreendida pelas pessoas simples, por isso, a escolha por um vocabulário que não fosse tão rebuscado.

A busca de uma literatura mais próxima do povo e das pessoas simples será observada de forma análoga nos textos de Graciliano Ramos que apresentam uma crítica sobre a literatura voltada para burguesia, como em um artigo pertencente à coletânea *Garranchos* (2012). O autor critica a literatura academicista que “em horas de amargura, receitou o sorriso como excelente remédio para a crise é produzida por cidadão gordos, banqueiros, acionistas, comerciantes proprietários, indivíduos que não acham que os outros tenham motivo para estar descontentes.” (RAMOS, 1986, p.92). A crítica explícita à literatura associada às classes sociais privilegiadas também irá aparecer no conselho que Graciliano dá a esposa Heloisa para que ela comece a escrever um livro em que “Estude a gente miúda, deixe a burguesia, que já aproveitei e não é interessante.” (RAMOS, 1980, p.155). Nesse sentido, Tolstói propõe que há muito o que contar da vida dos camponeses que trabalham e produzem todos os dias, ao invés da aristocracia e da nobreza que nada fazem. Outro elemento que demonstra o aspecto político-social enfatizado nas obras de Graciliano Ramos é a sua preocupação em mostrar o homem do nordeste, denunciar seu sofrimento, ressaltar sua humanidade: “Procurei auscultar a alma do ser rude e quase primitivo que mora na zona mais recuada do sertão, observar a reação desse espírito bronco ante o mundo exterior, isto é, a hostilidade do mundo físico e da injustiça humana.” (RAMOS, 2014, p.68).

O escritor destaca que o seu interesse no sertanejo é também um interesse humano, ressaltando, ainda, outros fenômenos vividos pelo homem nordestino, enfatizando as causas político-sociais como a irresponsabilidade do governo e a miséria do povo nordestino. O autor propõe que o cangaço do Nordeste se apresenta sob dois aspectos: um de origem social e outro criado por dificuldades econômicas. O escritor explica que, na década de 1940 na qual ele escreve, o cangaço tem sido formado por homens honestos que desprotegidos do governo,

³ “И только тогда, когда понял вкусы и стремления мужика, научился говорить его речью и понимать тайный смысл его речи, когда почувствовал себя сроднившимся с ним, [...] И хозяйство Николая приносило самые блестящие результаты.” (ТОЛСТОЙ, стр 266, 1981)

assolados pela miséria e ameaçados pelos grandes latifundiários tornam-se cangaceiros como uma alternativa de sobrevivência. O autor destaca a existência do patriarcado que oprime os trabalhadores e retirantes e sobre o fenômeno do cangaço destaca que: “Foi a miséria que engrossou as suas fileiras, a miséria causada pelo aumento de população numa terra pobre e cansada.” (RAMOS, 2014, p.86).

A crítica política e social de Graciliano Ramos está diretamente relacionada à questão humana, ao subdesenvolvimento e à opressão em um contexto histórico de autoritarismo político durante o governo de Getúlio Vargas. A literatura de Tolstói também se relaciona com a crítica social, contudo, ela também está associada à questão da religião e da moral. Para Tolstói, em uma visão particular do autor, a arte que existia em sua época era uma arte pagã originada por um falso cristianismo que vigora desde o Renascimento. Assim, a arte que valoriza o prazer pessoal e o belo é, na verdade, uma forma artística erudita nascida no Renascimento para valorizar e atender os anseios da aristocracia e da nobreza. Por isso, Tolstói defende uma forma de arte voltada para as classes baixas, que demonstre honestidade, que seja acessível ao povo, ao contrário da arte erudita, e que valorize a simplicidade.

Neste aspecto, a crítica política e social presente na obra do escritor converge para as temáticas das obras de Graciliano, em que ambos ressaltam um mundo dividido em dominados e dominadores, oprimidos e opressores. O tradutor e crítico Rubens Figueiredo destaca que “Tolstói enxergava na arte a presença de um profundo compromisso com as relações sociais vigentes.” (FIGUEIREDO, 2013, p. 17). Esse tratamento de opressão que Tolstói enfoca em suas obras também poderá ser visto no sistema autoritário de governo em que o Czar é o soberano na Rússia e chamado de pai por seus súditos. Forma semelhante à qual os camponeses em regime de servidão na Rússia tratam os fazendeiros, seus chefes, como “Pai” ou “Paizinho”. Esse sistema que divide dominados e dominadores e o “czarismo” ligado a um espaço rural pode ser relacionado ao patriarcado nordestino também criticado por Graciliano, visto como uma das causas da fome, da miséria e do cangaço. A forma com que o escritor russo e o alagoano elaboram em suas obras a figura do retirante e do camponês, do mujiquiteiro e dos trabalhadores, enfim, a dualidade oprimido e opressor, enfatiza o drama humano, porque enfocam os personagens das classes rebaixadas, seus sentimentos e seus sofrimentos.

Nesse sentido, as maneiras pelas quais Graciliano Ramos e Liev Tolstói elaboram as agruras sofridas pelo retirante, mujiquiteiro ou trabalhador explicitam uma semelhança entre as

obras de ambos os escritores – que primam pela sinceridade artística e pelo empenho em realizar uma crítica política e social. Desse modo, os dois escritores ressaltam, em suas obras, um mundo dividido em dominados e dominadores, enfatizando o drama humano vivido por seus personagens. Essa elaboração, estrutural e estética, de temáticas comuns e ao mesmo tempo distintas em suas particularidades, governos, nações, é um dos aspectos que fizeram com que as obras desses dois escritores transpusessem os limites de seus países e das filiações, respectivamente, pertencendo ao movimento do Realismo Russo e ao movimento do Romance de 1930, culminando na reelaboração de elementos particulares que, por sua originalidade, inserem ambos os escritores no contexto da literatura universal. Essa elaboração artística, comum aos dois autores, talvez possa ser traduzida na consagrada frase do escritor russo: “[...] se queres ser universal começa por pintar a tua aldeia” (TOLSTÓI *apud* MENDES, 2008, p. 17).

Com base no diálogo exposto entre as perspectivas e as visões da literatura e da arte propostas por Liev Tolstói e por Graciliano Ramos, esta tese apresenta uma análise literária das possíveis semelhanças e diferenças presentes nos ensaios críticos e nas obras ficcionais desses dois escritores. Esta análise visa explicitar o diálogo entre aspectos específicos e gerais que aproximam as obras dos dois autores, tendo como norte as visões de arte e de literatura, a expressão do poder, da dominação e da opressão, além da utilização de artifícios ficcionais que aproximam as obras de Liev Tolstói e de Graciliano Ramos. Assim, este estudo não busca realizar uma investigação acerca da influência de um autor sobre o outro, ou mesmo da demonstração da filiação de obras literárias brasileiras como dependentes de obras pertencentes à cultura europeia, como critica Silviano Santiago.⁴ Trata-se, na verdade, de uma análise crítica que apresenta, claramente, um diálogo o qual ressalte aspectos que constituem a qualidade artística dos textos dos dois escritores e que parecem convergir para uma visão literária que enfoca uma preocupação artística, político-social e humana semelhante, observada em obras como: *Guerra e Paz* (1867); *Anna Karenina* (1877); *Hadji Murat* (1912); *Ressurreição* (1899); *Infância, Adolescência e Juventude* (1856); *Os cossacos* (1928); *Sonata a Kreutzer* (1899); contos como *Polikuchka* (1850), *A manhã de um senhor de terras* (1850) e *Kholstomier: A história de uma cavalo* (1850); *Angústia* (1936); *São Bernardo* (1934); *Vidas Secas* (1938); *Infância* (1945), *Viagem* (1954); *Linhas Tortas* (1962) e *Insônia* (1947).

⁴ Referência ao texto “Eça, autor de *Madame Bovary*”: “Este talvez seja o fado e a originalidade das melhores obras escritas nas culturas dependentes de outra cultura: a meditação sobre a obra anterior conduz o artista lúcido à transgressão ao modelo” (SANTIAGO, 2000, p. 63).

O diálogo entre as obras do escritor russo e do brasileiro parte da perspectiva exposta na obra *Literatura comparada: textos fundadores* (2006), de Tânia Carvalhal e Eduardo Coutinho, na qual Ulrich Weisstein propõe que a literatura comparada seria o estudo da literatura além dos limites do particular, que poderá ser auxiliado por outras áreas de conhecimento, como as artes, a filosofia e a história: “Em suma, é a comparação entre uma literatura e outra, ou outras, e a comparação da literatura com as demais esferas da expressão humana.” (Stalknecht & Frenz Apud WEISSTEIN, 2011, p.346). Henry Remak ressalta que o estudo de literatura comparada não precisa partir de uma análise de página a página, pelo contrário, a ênfase e a execução globais da comparação é que são essenciais para a pesquisa. “Portanto, não se pode e nem se deveria estabelecer regras rígidas além desses critérios.” (REMAK, 2011, p.199). Dessa maneira, com base nessa perspectiva, esta tese não apresenta uma análise de apenas uma temática ou um aspecto em comum a todas as obras analisadas de Liev Tolstói e Graciliano Ramos, e sim de todos os possíveis pontos de contato entre as produções dos dois autores.

O primeiro capítulo desta tese irá apresentar os aspectos que compõem um diálogo entre os textos críticos dos autores russo e brasileiro que destacam elementos como a verdade, a sinceridade, a honestidade e a relação com a realidade como pontos em comum em suas visões de arte e de literatura e nas suas construções ficcionais. Esse diálogo será baseado nas discussões teóricas dos dois autores propostas nas obras *O que é arte?* (1897); *Os últimos Dias* (2009); *Aos trabalhadores* (2015); *A insubmissão e outros escritos* (2010), de Liev Tolstói; além da obra *Tolstói: uma biografia*, de Rosamund Bartlett, em relação às obras *Linhas Tortas*, de Graciliano Ramos; além das obras *Garranchos* (2012); *Conversas* (2014) e *Cangaços* (2014), que apresentam textos críticos de Graciliano Ramos organizados e publicados por Thiago Mio Salla e Ieda Lebensztayn. Essas visões críticas de arte e de literatura também serão analisadas nas seguintes obras ficcionais: *Guerra e Paz*; *Anna Karenina*; *Os cossacos*; *Angústia*; *São Bernardo e Vidas Secas*. Esse capítulo apresenta, ainda, uma análise das relações entre verdade, honestidade, ficção literária, mimesis e representação fundamentadas nas proposições dos teóricos Ernst Gombrich, Wolfgang Iser, Luiz Costa Lima, Paul Ricoeur, Charles Taylor, Lionel Trilling, e dos biógrafos Rosamund Bartlett e Pável Bassínski.

O segundo capítulo deste trabalho explicita uma visão crítica acerca da relação entre os fatos autobiográficos e a obra ficcional como uma forma de busca da verdade e como um artifício ficcional nas obras *Infância, adolescência e juventude* (1950), de Liev Tolstói e

Infância (1945), de Graciliano Ramos. Este estudo também se fundamenta em obras da fortuna crítica dos autores e em textos de estudiosos como: Rosamund Bartlett, Pável Bassínski, Philippe Lejeune, Antonio Candido, Leonor Arfuch, Wander de Mello Miranda, Claudia Campos Soares, Thiago Mio Salla, Fábio César Alves e Dênis de Moraes.

O terceiro capítulo apresenta uma análise sobre o modo como ambos os autores trabalham as críticas político-sociais e a reelaboração ficcional de um mundo dividido entre dominados e dominadores. Foram abordadas também as semelhanças e as diferenças entre os aspectos do movimento Realista, na Rússia, do Romance de 1930 e do Modernismo de 1930, no Brasil, com base na fortuna crítica de ambos os escritores e de teóricos como Erich Auerbach, Gyorgy Lukács, Máximo Gorki, Ian Watt, Boris Schnaidermann, Carlos Nelson Coutinho, Antonio Fonseca Pimentel, Otávio Faria, Otto Maria Carpeaux, Antonio Candido, João Luiz Lafetá, Luiz Bueno, Alfredo Bosi, Tânia Pellegrini, Licínio Cardoso, Ribeiro Valle, José Veríssimo, Rui Mourão, José Carlos Garbuglio, Valentim Facioli, Rubens Figueiredo, Aurora Fornoni Bernardini, Thiago Mio Salla e Bruno Barreto Gomide. As temáticas da opressão e da dominação foram investigadas à luz das discussões e das teorias de Giorgio Agamben e Walter Benjamin, sobre as feições de exercício do poder, da violência, da exploração, da dominação e da opressão. Este estudo foi fundamentado nas teorias de Giorgio Agamben, na obra *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I* (1995) e de Walter Benjamin, nas coletâneas *O anjo da História* (1969) e *Documentos de cultura, documentos de Barbárie* (1986), além de textos da fortuna crítica de Jeanne Marie Gagnebin, Elcio Loureiro Cornelsen, dentre outros.

O quarto capítulo deste trabalho abordará as inter-relações entre os artifícios ficcionais e as técnicas de elaboração literária presentes nas produções de Liev Tolstói e Graciliano Ramos. Será apresentada uma análise acerca das constantes temáticas da ética, da moral e da humanidade, observadas na construção das obras *Guerra e Paz*, *Anna Karenina*, *Angústia* e *São Bernardo*, embasadas nas discussões críticas de José Verissimo, Gyorgy Lukács, Stefan Zweig, Boris Eichenbaum, Georg Steiner, Álvaro Lins, Otávio Faria, João Luiz Lafetá, Abel Barros Baptista, Vilma Arêas, Jaime Ginzburg, Wander de Mello Miranda, Claudia Campos Soares, José Carlos Mendes Brandão e Gustavo Silveira Ribeiro. Também será apresentada uma discussão acerca de como o universal e o particular estão presentes na elaboração de aspectos regionais que auxiliam na construção da universalidade nas obras *Os cossacos* e *Vidas Secas*. Por fim, será explicitado como o recurso da particularização do olhar e da humanização de personagens animais estão presentes nas construções das narrativas que têm como personagens Kholstomier e Baleia, com o auxílio do texto “A arte como

procedimento” (1917), em que Victor Chklóvski explica a técnica narrativa da “singularização do olhar”.

Portanto, a partir de tais discussões e das proposições sobre as obras dos dois autores ficcionais, esta tese busca contribuir para o campo dos estudos literários acerca das obras de Liev Tolstói e Graciliano Ramos e, ainda, colaborar para as futuras pesquisas acerca dos temas teóricos aqui trabalhados, como: a mimesis, a representação, a teoria da arte, os movimentos literários do Realismo, do Romance de 1930 e do Modernismo, as discussões sobre a temática do poder, da violência, da dominação e da opressão; além dos estudos sobre artifícios e técnicas ficcionais literárias.

Capítulo I – O mundo visto pelos olhos do escritor: discussões teóricas sobre o estado da arte e da literatura

Capítulo I – O mundo visto

Uma vez mais, cabe ao imaginário de representância “retratar” “colocando diante dos olhos”. O fato novo é que a ilusão controlada não está destinada a agradar ou distrair. Está a serviço da individuação exercida tanto pelo horrível, como pelo admirável. A individuação pelo horrível, a que estamos mais particularmente atentos, ficaria cega enquanto sentimento, por mais elevado e profundo que ele seja, sem a quase intuitividade da ficção. A ficção dá ao narrador horrorizado olhos. Olhos para ver e para chorar. (RICOEUR, 2010, p. 322)

pelos olhos do escritor: discussões teóricas sobre o estado da arte e da literatura.

I.1 Semelhanças e diferenças entre o conceito de literatura no ponto de vista dos dois escritores: visões da arte e da representação.

No polêmico ensaio de 1897, *O que é a arte*, Liev Tolstói descreve e conceitua a arte sob seu ponto de vista, propondo que a beleza da expressão seria o mais elevado objetivo da manifestação artística, preceito embasado em uma concepção de arte antiga. Para o pacifista russo, a arte de seu tempo deveria se esforçar para imitar a arte antiga. De acordo com Johann Joachim Winckelmann, historiador de arte e arqueólogo alemão, citado por Tolstói, a lei e o objetivo da arte seria apenas a beleza e esta poderia ser de três tipos: “(1) beleza da forma; (2) beleza da ideia, expressa na pose da figura (em relação a arte plástica); (3) beleza da expressão, que somente é possível na presença de duas primeiras condições.” (TOLSTÓI, 2016, p. 33). Após fazer uma revisão de teóricos que correlacionam a arte, a beleza e a moral, como Shaftesbury, Péro André, D’Alembert, Voltaire, Kant, Schiller, Fichte, Friedrich Schlegel, Adam Muller, Krause, Hegel, Weisse, Coster, o escritor propõe que relacionar a arte à beleza ou ao prazer que dela se obtém transferiria a questão da arte para um campo estranho, como as discussões metafísicas, psicológicas fisiológicas ou históricas. O autor de *Guerra e Paz* (1867) propõe que, “apesar das montanhas de livros escritos sobre o assunto, até hoje não foi feita uma definição precisa de arte. A razão disso é que o conceito de beleza foi colocado na base do conceito de arte.” (TOLSTÓI, 2016, p. 59). Pode-se observar, de forma explícita, a razão pela qual a obra sobre história da arte do escritor russo foi tão criticada na sociedade de sua época. Entretanto, a presente discussão não se atém à visão do ensaio do autor russo sobre essa arte, a obra do escritor russo está sendo vista na presente tese como uma reflexão sobre como a visão de Tolstói acerca das produções artísticas que contribuíram para a sua construção ficcional, favorecendo ainda um possível diálogo entre as concepções artísticas e ficcionais entre o escritor russo e o escritor brasileiro, Graciliano Ramos.

Conforme Liev Tolstói, a arte deve ser vista, sobretudo, como uma forma de

comunhão entre as pessoas: “Cada obra de arte faz com que aquele que a recebe entre em um certo tipo de comunhão com aquele que a produziu ou está produzindo e com todos aqueles que, simultaneamente ou antes ou depois dele, receberam ou irão receber a mesma impressão artística.” (TOLSTÓI, 2016, p. 59). Assim, o que distinguiria a arte seria a comoção provocada por meio da palavra, em que um homem, através da obra de arte, transmite ao outro seus sentimentos e pensamentos: “A atividade da arte é baseada no fato de que o homem, ao receber pela audição ou visão as expressões dos sentimentos de outro homem, é capaz de experimentar os mesmos sentimentos daquele que os expressa.” (TOLSTÓI, 2016, p. 59). A obra de arte se baseia, então, nessa capacidade das pessoas serem contagiadas por sentimentos alheios, em que os artistas têm o propósito de comunicar a outros o sentimento experimentado por eles, invocando novamente esse sentimento dentro de si mesmo. “Arte é a atividade humana que consiste em um homem comunicar conscientemente a outros, por certos sinais exteriores, os sentimentos que vivenciou” (TOLSTÓI, 2016, p. 60). Mais que uma forma de expressão, a arte seria, portanto, um meio de intercâmbio humano, necessário à vida, que levaria o homem a um movimento em direção ao bem e à humanidade, unindo vários povos e gerações por um mesmo sentimento.

Não somente as colocações sobre a arte, mas também a obra ficcional de Tolstói serão arraigadas pela expressão de sentimentos em relação ao outro e à humanidade embasadas nas experiências, vivências e sentimentos do escritor, seja na revolta diante do abuso dos servos na Rússia Czarista, seja diante do preconceito voltado contra as mulheres na nobreza russa. Para Tolstói, a arte também está associada ao povo, um grupo de pessoas que conhece o trabalho, que mantém a vida e torna o conteúdo da arte mais rica, aspecto que poderá ser facilmente observado no personagem fazendeiro Konstantin Dmitrievich Liévin, de *Anna Kariênina* (1878), ou nos contos sobre os camponeses, como em “A manhã de um senhor de terras” (2015). Assim, os temas engrandecedores da arte seriam:

A vida dos trabalhadores, com suas formas infinitamente diversas de trabalho e dos perigos relacionados a ele no mar, ou sob a terra, com suas viagens, tratos com proprietários, superiores e camaradas, com pessoas de outra fé e nacionalidade, sua luta com a natureza e com os animais selvagens, suas relações com os animais domésticos, o pomar e a horta, suas relações com a mulher e os filhos, não apenas com pessoas próximas e queridas, mas com companheiros de trabalho, ajudantes e substitutos, suas relações com todas as questões econômicas, não como assunto de conversa ou de vaidade, mas como questões vitais para ele mesmo e sua família, com seu orgulho em relação à sua autossuficiência e o serviço prestado aos outros, com seu prazer nas horas de folga – tudo isso permeado por uma atitude religiosa em relação a esses fenômenos. (TOLSTÓI, 2016, p. 86)

O escritor critica a ideia de que a arte, em sua grandiosidade, somente seria compreensível às classes altas e à nobreza, sendo inacessível ou incompreensível às grandes massas: “A afirmação de que a arte pode ser boa e ainda assim ser incompreensível para uma grande quantidade de pessoas é tão errada, suas consequências são tão perniciosas. [...]” (TOLSTÓI, 2016, p. 107). O autor explicita que a arte deve estar próxima do povo, embasando-se em sua vida e suas vivências como temática, o que a tornaria mais interessante e, também, que ela deve ser mais acessível a todos; estas seriam as características de uma verdadeira obra de arte. Além disso, ele destaca também que os produtores da arte não deveriam ser apenas pessoas pertencentes às classes privilegiadas, elitizadas, que criassem obras com grande refinamento, até porque, segundo o Conde, isso dificultaria a compreensão da arte. Os autores deveriam ser também pessoas do povo, que trabalhariam os temas de seu cotidiano nas obras:

E os artistas que produzem arte não serão mais, como hoje, somente alguns das classes privilegiadas, ou próximos a elas, escolhidos de uma pequena porção da população, mas todos os representantes talentosos do povo, que mostrem uma capacidade para a atividade artística e uma inclinação para ela. A atividade artística será então acessível a todos. Ela se tornará compreensível a cada pessoa simples porque, primeiro, a arte do futuro não exigirá aquela técnica complexa que desfigura as obras de nossa época e requer grande esforço e tempo para ser assimilada, mas, ao contrário, exigirá clareza, simplicidade e brevidade – condições adquiridas pela educação do gosto e não por exercícios mecânicos. (TOLSTÓI, 2016, p. 194)

Novamente, o autor de *Anna Kariênina* (1878) nos apresenta aspectos que possibilitam esclarecer o conceito de arte em sua visão. Na mesma obra, o autor russo revela, inclusive, sua predileção por obras como *Gente pobre* (1846), de Dostoiévski, e *Os miseráveis* (1862), de Victor Hugo, devido à forma como elas tematizam e trabalham a vida das classes baixas e dos trabalhadores.

Com base em tais aspectos, é possível propor uma aproximação entre os temas considerados interessantes para uma obra de arte na perspectiva de Liev Tolstói e de Graciliano Ramos. O escritor alagoano, em uma carta escrita à esposa Heloisa na década de 1930, aconselha-a a iniciar o exercício da escrita e a dar os primeiros passos como escritora ficcional. No conselho, é possível perceber a simpatia de Graciliano pela temática relacionada às classes baixas e aos trabalhadores, como um tema frutífero para a literatura:

Estou convencido de que você poderá, com algum esforço, escrever umas

páginas boas. Experimente, veja se consegue arranjar aí um assunto. Estude a gente miúda, deixe a burguesia, que já aproveitei e não é interessante. Falo sério. Parece-me, depois das letras recebidas ontem que você é uma sujeita capaz de realizar qualquer coisa boa. Seria ótimo que isso acontecesse. Tenha coragem, compre uma caneta, umas folhas de papel, entenda-se com a Doca, com a sua lavadeira, criaturas desse gênero, que não utilizo porque não as conheço bem. (RAMOS, 1980, p. 153)

Nota-se que a vida dos trabalhadores e suas vivências não são apenas os temas que compõem as principais obras do autor, na figura de Fabiano, Paulo Honório ou Luís da Silva, mas, estas também se relacionam à concepção de arte do escritor. Em outro texto, ao citar o processo de escrita, o escritor compara-o ao trabalho das lavadeiras do Nordeste, o que demonstra uma associação de admiração em relação à vida da classe trabalhadora por relacioná-la à forma como se constrói obras artísticas e ficcionais:

Deve-se escrever da mesma maneira como as lavadeiras lá de Alagoas fazem seu ofício. Elas começam com uma primeira lavada, molham a roupa suja na beira da lagoa ou do riacho, torcem o pano, molham-no novamente, voltam a torcer. Colocam o anil, ensaboam e torcem uma, duas vezes. Depois enxáguam, dão mais uma molhada, agora jogando a água com a mão. Batem o pano na laje ou na pedra limpa, e dão mais uma torcida e mais outra, torcem até não pingar do pano uma só gota. Somente depois de feito tudo isso é que elas dependuram a roupa lavada na corda ou no varal, para secar. Pois quem se mete a escrever devia fazer a mesma coisa. A palavra não foi feita para enfeitar, brilhar como ouro falso; a palavra foi feita para dizer. (RAMOS, 2014, p. 77)

Na declaração de Graciliano Ramos, presente no artigo de Joel Silveira, publicado em 1938, e presente na coletânea *Conversas* (2014), de Thiago Mio Salla e de Ieda Lebensztayn, é possível perceber, além da temática associada à classe baixa, outro aspecto que constitui o conceito de arte ficcional do autor alagoano, quando ele propõe que a palavra não foi feita para brilhar e sim para dizer. Ainda no trecho: “Batem o pano na laje ou na pedra limpa, e dão mais uma torcida e mais outra, torcem até não pingar do pano uma só gota.” (RAMOS, 2014, p. 77), é possível observar uma associação ao processo de escrita de Graciliano Ramos em que ele se mostra extremamente preocupado em fazer cortes em seus textos.

Essa particularidade observada em sua técnica já foi confidenciada pelo autor e pelo seu filho, Ricardo Ramos, na coletânea *Retrato fragmentado*, em que Ricardo relata que o escritor realizava várias revisões de seus livros após terminar a escrita, em que subtraía muitos trechos que considerava repetidos e também outros elementos, como a repetição do pronome “que”, ou mesmo o uso das vírgulas presentes na composição, de forma a tornar o texto conciso e sucinto na visão do autor de *Angústia*. A fixação do escritor alagoano por fazer cortes em busca de um texto sintético é tão conhecida que será inclusive citada por João

Cabral de Melo Neto, no poema “Graciliano Ramos”, na referência às poucas palavras com que o autor escreve e à lâmina que corta: “Falo somente com o que falo:\ com as mesmas vinte palavras\ girando ao redor do sol\ que as limpa do que não é faca:\ de toda uma crosta viscosa,\ resto de janta abaianada,\ que fica na lâmina e cega\ seu gosto da cicatriz clara.”(NETO, 1961). Assim, a técnica de reescrita do texto é utilizada por Graciliano Ramos e também por Liev Tolstói, que reelabora várias de suas obras. O caso mais famoso seria o do romance que narra a vida de Pierre e a invasão da Rússia pelos franceses, do qual a primeira parte da obra chegou a ser publicada em uma revista literária russa intitulada como *1805*. Entretanto, insatisfeito com a forma final de sua narrativa, o autor russo reescreveu toda a novela entre 1866 e 1869, sendo republicada em livro impresso com nome original *Guerra e Paz*.

Um aspecto importante é a possibilidade de associar a visão de Graciliano Ramos acerca do seu conceito de arte, pertencente e semelhante às obras do Romance de 1930, no Brasil, dotadas de temas populares e de uma linguagem acessível à população, em contraposição à literatura produzida antes desse período, que pode ser exemplificada por movimentos como o Parnasianismo ou o Romantismo. Nesses movimentos, a literatura era palco de temas considerados elevados e elitizados, e a linguagem formal e bacharelesca impedia qualquer acesso das classes baixas às obras literárias, levando, ainda, em conta o alto índice de analfabetismo do Brasil nesse período e o alto valor das obras literárias publicadas. No prefácio da coletânea *Conversas* (2014), os estudiosos Thiago Mío Salla e Ieda Lebensztayn também explicitaram essa relação entre a concepção de arte de Graciliano Ramos e as temáticas do povo: “[...] ele não deixa de expressar seu posicionamento contrário ao artificialismo e as generalizações mistificadoras, preferindo a arte que se aproxima da terra e do povo com seus problemas e contradições, como a de José Lins do Rêgo, Rachel de Queiroz, Jorge Amado.” (LEBENSZTAYN; SALLA, 2014, p. 33). Para os críticos, Graciliano Ramos, ao clamar contra a miséria dos sertanejos, se negaria a “[...] permanecer de braços cruzados, ou de limitar-se a arte pela arte.” (LEBENSZTAYN; SALLA, 2014, p. 35).

Outra possibilidade de diálogo entre os conceitos de arte de Graciliano Ramos e de Liev Tolstói seria a crítica a movimentos como Romantismo ou Parnasianismo, pela temática, pela linguagem, ou mesmo pela concepção que origina a construção de tais obras clássicas. Novamente polêmico, o escritor russo faz uma crítica direta a uma obra pertence ao *Sturm und Drang* (tempestade e ímpeto), geração de jovens escritores (dentre eles, Schiller) que se rebelou contra o primado da razão no Iluminismo, *Fausto*, de Goethe, ao afirmar que a obra

pode, de fato, ser muito bem executada, com muita inteligência e beleza. Entretanto, a obra de arte somente pode “produzir uma impressão artística verdadeira porque carece da principal propriedade de uma obra de arte – inteireza, organicidade – na qual forma e conteúdo constituem um todo inseparável que expressa o sentimento experimentado pelo artista.” (TOLSTÓI, 2016, p. 117).

Em diversos momentos em sua obra sobre a arte, Tolstói fará críticas à literatura produzida no Romantismo. O escritor compara, inclusive, uma obra de Beethoven, compositor que pertence ao período de transição entre o Classicismo e o Romantismo, a uma canção dos camponeses que trabalham em sua propriedade, exaltando o sentimento provocado ao escutar a canção em detrimento daquele provocado pela obra do compositor alemão:

Um dia desses eu voltava para a casa de uma caminhada, deprimido. Quando me aproximava da casa ouvi o canto de um grande círculo de mulheres camponesas. Elas estavam saudando e homenageando minha filha, que ia se casar e tinha vindo para uma visita. Essa cantoria com brados e batidas sobre alfanjes expressava um sentimento tão explícito de regozijo, alegria e energia, que sem perceber fiquei contagiado por ele e me aproximei da casa mais alegre, entrando bem animado e contente. Descobri que todos da casa, que tinham ouvido esse canto, também estavam animados, Naquela mesma noite um músico excelente, famoso por sua interpretação de peças clássicas, especialmente de Beethoven, veio nos visitar e tocou a sonata Opus 101, de Beethoven. [...] E, no entanto, a canção das mulheres era a arte verdadeira, que transmitia um sentimento preciso e forte, enquanto a sonata 101 de Beethoven era apenas uma tentativa malsucedida de arte, que não continha nenhum sentimento definido e, portanto, não contagiava ninguém com coisa alguma. (TOLSTÓI, 2016, p. 151)

O autor de *Guerra e Paz* (1867) não somente contrapõe-se ao Classicismo em relação às produções dos camponeses, mas também retorna a sua ideia de que a arte deve contagiar o outro, expressar sentimentos e envolver o leitor com tais sensações.

De forma contrastante à posição do autor russo, as obras do escritor de *Ressurreição* serão associadas a composições do autor romântico no ensaio *Goethe e Tolstói* (1922), em que Thomas Mann assimilará o escritor russo ao alemão devido ao humanismo presente em suas obras e à preocupação da expressão dos sentimentos humanos, que seria motivada por uma preocupação com as questões espirituais. Mann destaca, ainda, uma diferença: enquanto Goethe é associado à visão ideal de Friedrich Schiller e ao ativismo retórico de suas criações, Tolstói é comparado a Dostoiévski devido ao seu mundo enfermo e estático. Thomas Mann também irá destacar o fato de Tolstói pertencer ao Realismo para compará-lo, por meio de suas diferenças, ao escritor romântico Goethe. Uma das semelhanças destacadas entre os dois

escritores por Mann é que ambos manifestavam simpatia pelas teorias de Rousseau, que será evidenciada por vários críticos nas obras dos autores do Realismo. Entretanto, no autor de *Os sofrimentos do jovem Werther*, este apreço não é tão explícito, já que o escritor pertence ao grupo *Sturm und Drang* (tempestade e ímpeto). Mann propõe que o ponto principal de diálogo entre o realista e o romântico está no humanismo presente em suas obras, na preocupação da expressão dos sentimentos humanos que seria motivada por uma espécie de intento de conservação, uma busca pela natureza e uma preocupação com as questões espirituais.

Novamente, observa-se, no ensaio *O que é a arte?*, que Tolstói propõe uma forma de entender sua arte. É importante ressaltar que esse ensaio não deve ser considerado como um documento que, de fato, tenha coerência em suas críticas para embasar a teoria da arte universal, devido às críticas profundas que ele realiza acerca de autores e de obras consagrados da literatura universal. Para o conde, a obra de arte deve fundir o trabalho artístico ao autor; novamente, o escritor apresenta aspectos que demonstram o que seria seu conceito pessoal de obra de arte: “O efeito da verdadeira obra de arte é abolir, na consciência do receptor, a distinção entre ele mesmo e o artista. [...] É essa libertação da pessoa de seu isolamento e de sua solidão que constitui a principal força atrativa da arte.” (TOLSTÓI, 2016, p. 157). Em vários momentos de sua obra sobre a história da arte, o autor destaca a relação da obra artística com a expressão de sentimentos e de emoções humanas: “A arte é um dos órgãos do progresso da humanidade. Por meio da palavra, o homem se comunica em pensamento, e por meio das imagens da arte ele se comunica em sentimento com todas as pessoas, não somente do presente, mas do passado e do futuro.” (TOLSTÓI, 2016, p. 177). Para a crítica e estudiosa Aurora Fornoni Bernardini, Tolstói vê a arte como instrumento (artifício) de transmissão de valores, propondo a confluência desses valores que o escritor chamaria de “afirmação da vida”, tendo optado “entre a ‘verdade e a arte’ e a ‘verdade da vida’ por esta última, resta-lhe equacionar o conflito entre a afirmação da vida e o sentido da vida (diante da morte).” (BERNARDINI, 2018, p.139). Na obra *Aulas de Literatura Russa: de Púchkin a Gorenstein* (2018), Bernardini aponta que, no âmbito da obra literária, o autor de *Guerra e Paz* conseguiu unir instinto e razão através de uma ideia dominante que é demonstrada passo a passo por meio da gradação e do contraste. Com base nas colocações da estudiosa sobre a relação entre verdade e arte e fundamentado nas proposições da obra *O que é a arte?*, é possível observar que o conde não apenas produz um conteúdo artístico e ficcional, mas também tem a necessidade de conceituar e definir as concepções nas quais se

fundamentam a produção de sua arte.

Em seu ensaio, Liev Tolstói, aos poucos, sistematiza quais seriam os critérios específicos que deveriam compor uma obra de arte e que deveriam ser considerados na construção ficcional, no qual propõe que a obra de arte se tornaria contagiante dependendo de três condições: “(1) a maior ou menor particularidade do sentimento transmitido; (2) a maior ou menor clareza com a qual esse sentimento é transmitido; e (3) a sinceridade do artista, isto é, a maior ou menor força com a qual o artista experimenta os sentimentos que transmite.” (TOLSTÓI, 2016, p. 158). Ao enumerar as formas com que uma obra se tornaria contagiante ao leitor, sendo esse contágio realizado por meio das expressões transmitidas essencialmente à arte, o escritor destaca outro aspecto que será fundamental e muito citado em sua concepção de arte – a relação da produção artística com a sinceridade do autor: “o grau e contágio da arte é dimensionado pelo grau de sinceridade do artista. Assim que o espectador, ouvinte ou leitor sentem que o artista está contagiado por sua obra [...], esse estado de espírito contagia o observador.” (TOLSTÓI, 2016, p. 158).

A temática da sinceridade associada à produção ficcional também será trabalhada pelo conde na coletânea de ensaios *Liev Tolstói: os últimos dias* (2009), no artigo “Sobre Shakespeare e o teatro”, ensaio crítico publicado pela primeira vez em 1906, em que, ao fazer um elogio das peças de Shakespeare pela construção literária, o autor destaca aspectos como a construção dos diálogos. Contudo, o autor de *Anna Kariênina* critica o dramaturgo inglês, propondo que este não atende aos critérios que determinam o valor que uma obra literária necessita ter e distingue três propriedades necessárias a tais obras:

1) Conteúdo da obra: quanto mais significativo for o conteúdo, ou seja, quanto mais importante para a vida humana, maior a obra; 2) Beleza externa alcançada através de técnicas correspondentes ao gênero de arte. Desse modo, as técnicas da arte dramática são: a linguagem verdadeira, condizente com as características dos personagens, trama natural e ao mesmo tempo comovente, condução correta das cenas, exposição e desenvolvimento de sentimentos e um senso de medida em toda a representação; 3) Sinceridade, isto é, o próprio autor deve sentir de forma aguçada o que está sendo representado por ele. Sem essa condição não pode haver nenhuma obra de arte, pois a essência da arte consiste no contágio daquele que percebe uma obra com sentimentos do autor. Se o autor não sentiu aquilo que representa, o receptor não experimenta nenhum sentimento do autor, e a obra já não pode ser considerada uma criação artística. O conteúdo das peças de Shakespeare, como fica evidente nas explicações de seus maiores admiradores, representa uma visão de mundo mais baixa e trivial, que considera a superioridade aparente dos poderosos uma verdadeira vantagem de pessoas que desprezam a massa, isto é, a classe trabalhadora; negam quaisquer aspirações não apenas religiosas, mas também humanitárias,

empreendidas para mudar a ordem vigente. [...] E a terceira, a principal condição – a sinceridade – está completamente ausente em todas as criações de Shakespeare. Em todas elas se nota a artificialidade deliberada, percebe-se que ele não é sincero, que ele brinca com as palavras. (TOLSTÓI, 1906, p. 313)⁵

Em vários momentos de seus textos críticos e ensaios, palavras como “sinceridade”, “realidade” e “verdade” serão associadas à construção ficcional por Liev Tolstói, como um dos elementos que permeiam as bases de sua elaboração narrativa. Esses três elementos também serão associados por Graciliano Ramos à produção de obras ficcionais e serão, ainda, inter-relacionados por seus críticos à sua produção ficcional. Em vários dos textos e dos ensaios críticos publicados em jornais pelo autor alagoano, é possível ter uma breve percepção das ideias que pautavam não apenas a produção artística de Graciliano, como também a construção de seus personagens e de seus romances, bem como a sua visão sobre os temas e os aspectos relevantes para as obras literárias.

Na coletânea de *Cartas* (1980), formada por um conjunto de correspondências de Graciliano a amigos, parentes e jornalistas, o autor destaca a importância da técnica e, sobretudo, da sinceridade na construção das obras artísticas, ao aconselhar sua sobrinha Marília que estava iniciando suas tentativas como escritora de ficção:

Marília [...] Julgo que você entrou num mau caminho. Expos uma criatura simples, que lava roupa e faz renda, com as complicações interiores de uma menina habituada a ler romances e ao colégio. As caboclas da nossa terra são meio selvagens, quase inteiramente selvagens. Como você pode adivinhar que se passa na alma delas? Você não bate bilros nem lava roupa. Só conseguimos deitar no papel os nossos sentimentos, a nossa vida. Arte é sangue, é carne. Além disso, não há nada. As nossas personagens são pedaços de nós mesmos, só podemos expor o que somos. E você não é Mariana, não é da classe dela. Fique na sua classe, apresente-se como é, nua, sem ocultar nada.⁶ Arte é isso. A técnica é necessária, é claro. Mas se lhe faltar técnica, seja ao menos sincera. Diga o que é, mostre o que é.

⁵ É preciso considerar que a obra *O que é a arte* (1897), de Liev Tolstói, foi considerada polêmica por apresentar críticas severas a escritores clássicos renomados. Portanto, nesse trabalho, pretende-se considerar as colocações de Tolstói sobre escritores, obras e conceitos de arte apenas como forma de entender melhor a visão estética com a qual o escritor embasava a construção de suas obras ficcionais, como um material que permitirá inter-relacionar as obras de Liev Tolstói às obras de Graciliano Ramos, por meio da semelhança entre as visões e as construções artísticas de ambos os escritores. Todas as críticas realizadas por Tolstói ao dramaturgo William Shakespeare ou a outros autores literários de variados períodos não são consideradas como uma verdade absoluta ou mesmo como um julgamento de valor se quer ratificado ou corroborado nesse trabalho.

⁶ Destaca-se que aqui é preciso considerar uma pequena contradição do autor alagoano, já que Graciliano parece se referir, nesta passagem, a “classe” no sentido de “classe social”. Nota-se um estranhamento em relação ao lugar em que o escritor se coloca. Se for considerado que Graciliano era engajado politicamente e simpatizante do comunismo à época, pois, conforme bem aponta Walter Benjamin no ensaio “O autor como produtor” (1934), todo escritor “operativo” (uma das categorias apontadas no ensaio) é um “renegado de classe” e não permanece solidário com o proletariado apenas no plano das ideias, mas também no plano das ações.

(RAMOS, 1980, p.198)

O escritor, ao propor que “só conseguimos deitar no papel os nossos sentimentos” (RAMOS, 1980, p.198), ou mesmo que as personagens “são pedaços de nós mesmos, só podemos expor o que somos” (RAMOS, 1980, p.198), demonstra sua visão sobre a arte e a sua construção ficcional de forma semelhante à perspectiva da arte de Tolstói em relação à visão da produção artística como um meio de expressar sentimentos e emoções que o artista vivenciou. A colocação também põe em relevo um aspecto presente na obra dos dois escritores: os fatos autobiográficos, a observação de seu contexto e do povo como matéria para a elaboração ficcional. Mesmo quando constrói a personagem de um animal, uma “cachorra”, talvez um dos exemplares caninos mais famosos da literatura brasileira, Graciliano se baseia na observação da realidade e tenta expressar o que sente o animal e o que ele sente em relação ao animal, entretanto, não é possível afirmar que o autor alagoano se preocupa com a verossimilhança. Acredita-se que Baleia acaba se tornando uma metáfora do autor nordestino para falar do ser humano:

Esta trapalhada está ficando muito séria. Escrevi um conto sobre a morte duma cachorra, um troço difícil como você vê: procurei adivinhar o que se passa na alma duma cachorra. Será que há mesmo alma em cachorro? Não me importo. O meu bicho morre desejando acordar num mundo cheio de preás. Exatamente o que todo nós desejamos. A diferença é que eu quero que eles apareçam antes do sono, e padre Zé Leite pretende que eles nos venham em sonhos, mas no fundo todos nós somos como minha cachorra Baleia e esperamos preás. É a quarta história feita aqui na pensão. Nenhuma delas tem movimento, há indivíduos parados. Tento saber o que eles tem por dentro. Quando se trata de bípedes, nem por isso, embora certos bípedes sejam ocos; mas estudar o interior de uma cachorra é realmente uma dificuldade quase tão grande como sondar o espírito dum literato alagoano. [...] Baleia é como esse poeta que gosta de cheira roupa de mulher. (RAMOS, 1980, p. 195)

Sabemos que vários dos personagens de Liev Tolstói e de Graciliano Ramos ganharam as cores, os trejeitos e as formas de familiares próximos ou de pessoas que faziam parte do convívio. Em um texto de José Guilherme Mendes, publicado na *Revista Manchete*, em 1952, verifica-se alguns aspectos que demonstram a visão de arte e de literatura do autor de *São Bernardo*, demonstrando novamente a observação e as vivências como matéria utilizada para a elaboração de suas obras:

O romance é uma forma superior de vida, assim como a arte, em geral, representa uma estratificação da vida humana. Da minha parte eu não poderia nunca conceber um romance abstrato, um romance de fuga. Meus romances são todos sobre o Nordeste porque ali vivi a minha mocidade, é o que eu realmente conheço e sinto. Moro no Rio há vinte anos e não conseguiria fazer um romance sobre o Rio porque não conheço a cidade.

(RAMOS, 2014, p. 250)

Em outro artigo da coletânea *Garranchos* (2012), de Thiago Mio Salla, intitulado “O romance do nordeste”, Graciliano sugere novamente a relação entre a produção ficcional de sua época e o contexto social. O escritor propõe uma associação entre a realidade e a produção artística, que será ressaltada fazendo uma referência à literatura russa, pela qual o escritor alagoano demonstrava predileção:

Onde houver um ser dotado de imaginação há uma obra de arte em perspectiva. É certo que as criaturas que nos rodeiam são ordinárias, mas também pode que o Raskolnikoff e a Sonia de Dostoiévski fossem na realidade um assassino comum e uma prostituta vagabunda, sem nenhuma espécie de grandeza. Vendo-se impressos, talvez não se reconhecessem. [...] De ordinário o que se julga melhor no romance é exatamente a parte objetiva, e é provável que essas duas tiradas, ricas em minudências semelhantes as fotografias que Balzac e os realistas aproveitaram, hajam concorrido para tornar menino de engenho uma história admirada por toda gente. (RAMOS, 2012, p. 133)

Ao comparar a obra de Fiódor Dostoiévski com a de José Lins do Rego, nota-se a exaltação da produção ficcional brasileira por Graciliano Ramos e a valorização de escritores de sua terra, que escreviam sobre o povo e a sociedade contemporânea do autor de *Angústia*. Desse modo, as perspectivas a respeito da arte e da construção ficcional dos escritores russo e alagoano, por diversos momentos, entrelaçam-se devido a sua relação entre a produção artística e os elementos da realidade, como a vida do povo, as classes baixas e a expressão de sentimentos vividos. Além disso, palavras como “verdade”, “sinceridade” e “honestidade” permeiam, por diversas vezes, as colocações dos dois escritores sobre sua produção ficcional e sobre a sua literatura como um todo.

É importante tentar entender algumas discussões acerca dos conceitos de “sinceridade” e de “realidade” para discutir como esses aspectos serão entendidos pelos autores russo e brasileiro. Não é possível definir exatamente o que seriam os conceitos de “sinceridade” e de “realidade” para os dois escritores. A principal relação que será estabelecida entre os dois autores, no presente texto, são os aspectos e os artifícios, em que semelhanças e diferenças podem ser observadas em suas obras, sem a necessidade de impor, ditar ou fixar um conceito ou um tema pré-definido. Para tanto, é importante tratar de alguns textos que suscitam os sentidos, os significados e as origens relacionados aos temas da sinceridade e da autenticidade, próximos aos aspectos aqui estudados sobre as obras de Liev Tolstói e de Graciliano Ramos. Lionel Trilling e Charles Taylor discutem tais temas por meio de debates teóricos e filosóficos que buscam entender a origem e o significado desses termos.

Na obra *Sinceridade e autenticidade* (1972), o teórico Lionel Trilling propõe que um homem sincero é aquele que evita ser falso, sendo verdadeiro consigo mesmo. Trilling parte dos estudos de Hegel e Diderot para propor que a sinceridade se origina sendo considerada um elemento da autonomia pessoal, sendo vista como uma virtude progressiva. No entanto, com base na teoria antropológica histórica de Hegel, “devemos encará-la da maneira oposta, como se fosse algo regressivo e retrospectivo, algo que remetesse à personalidade de um tempo passado, encontrando-se entre o eu e aquela desintegração que é essencial para que ele desenvolva sua liberdade verdadeira.” (TRILLING, 2014, p. 59-60). O teórico também faz referência à obra *Literatura and Sincerity* (2012), do professor Henry Peyre, que propõe que, na literatura francesa, a sinceridade consiste em dizer a verdade sobre si mesmo, ou para si e ou para os outros e que, por verdade, entende-se o reconhecimento dos próprios traços e das ações que são moral ou socialmente desonrosos ou dissimulados.

Já no estudo *A ética da autenticidade* (2011), Charles Taylor retoma uma palestra de Lionel Trilling, realizada em 1972, em relação à concepção de que o ideal da moral por trás da autorrealização é o de ser fiel a si mesmo, sendo essa uma visão moderna acerca do termo “sinceridade”. Taylor se propõe a utilizar o termo “autenticidade” para partir de um ideal contemporâneo e, além disso, critica a visão de alguns contemporâneos de que a autenticidade é vista como um ideal moral ou um desejo de se fazer o que quer sem interferência. Para ele, as discussões nas áreas filosófica e sociológica dos últimos anos mostram que a autenticidade deve ser vista como uma mudança recente nos modos de produção e de absorção da juventude.

De acordo com o *Dicionário da Academia Brasileira de Letras* (2021), a palavra “sinceridade” significa a característica ou a condição de ser sincero, a franqueza. A sinceridade também estaria associada ao comportamento sincero, leal. A palavra deriva do latim da etimologia *sinceritas atis* (SIC). Segundo o *Dicionário Michaelis da Língua Portuguesa* (2022), a “sinceridade” é a ausência de fingimento ou hipocrisia; lisura de caráter; franqueza. Já o conceito de “honestidade” é definido pelo *Dicionário da Academia Brasileira de Letras* como uma característica da pessoa honesta, de bom caráter, de quem age seguindo normas éticas e morais socialmente aceitas, uma qualidade de quem demonstra honradez, dignidade; probidade. A honestidade seria o atributo do quem é decente, repleto de decência, pudor, decoro. Ainda, conforme o *Dicionário Michaelis da Língua Portuguesa*, a honestidade será a qualidade de ser honesto, aquele que tem honradez e probidade. A etimologia da palavra honestidade seria *honesto+i+dade*, como *fr honnêteté* (SIC). Segundo o *Dicionário*

Michaelis da Língua Portuguesa, a palavra “realidade” é conceituada como a qualidade ou o estado daquilo que é real, que de fato existe, que tem existência objetiva diferindo daquilo que é imaginário ou fictício. De acordo com o *Dicionário da Academia Brasileira de Letras*, a “realidade” é uma característica ou particularidade do que é real, o que existe verdadeiramente. A etimologia da palavra realidade é originada do latim *realitas atis*.⁷

Essas concepções acerca dos termos “sinceridade”, “honestidade” e “realidade” associados à significação de palavras do mesmo campo semântico, como verdade ou autenticidade, auxiliam a um melhor entendimento e a uma maior profundidade dos estudos acerca de tais aspectos, suas significações, seus sentidos e suas origens. No entanto, não seria possível determinar ou classificar uma dessas concepções de sinceridade ou de honestidade, na qual Graciliano Ramos e Liev Tolstói partem para construir suas obras. A sinceridade e a verdade citadas por esses dois escritores representam significados mais amplos e profundos que não poderiam ser simplificados a uma só definição, até porque estão diretamente associados às relações que os autores estabeleceram com os contextos históricos e sociais específicos da produção de suas obras.

Nota-se que as palavras “sinceridade”, “honestidade” e “realidade” dentro da área da teoria da literatura, muitas vezes, são associadas, equivocadamente, a uma visão da prosa ou da obra ficcional como uma cópia da realidade ou uma representação da mesma. Essa relação entre arte e realidade tratadas e discutidas pelos escritores russo e brasileiro em suas obras pode ser melhor entendida por meio da obra *Arte e ilusão; um estudo da psicologia da representação pictórica* (1995), em que Ernst Hans Josef Gombrich propõe que o artista não pode transcrever aquilo que vê. Para o teórico, ao pintor caberia apenas traduzir o que vê para os termos do meio que utiliza, tendo também as mãos atadas pelo meio que utiliza para realizar essa tradução. As proposições de Gombrich interessam particularmente a esta tese por aprofundar a investigação sobre a relação entre a arte, a realidade e a representação, temáticas

⁷ De acordo com o site: A etimologia de palavra, “a origem da palavra Sincero que dizia: ‘Origina-se do Latim *SINCERUS*, ‘puro, inteiro, completo’, de SIN-, aqui com o significado de ‘um, único’, mais a raiz do verbo *CRESCERE*, ‘crescer’. ‘A palavra ‘sincera’ vem da junção de duas palavras do latim: *sine cera*. Em Roma, os escultores desonestos, quando esculpiam uma estátua de mármore com pequenos defeitos usavam uma cera especial para ocultar e esconder essas imperfeições nas estátuas e de um modo que o comprador não percebesse. Com o tempo, as pessoas que compravam essas estátuas descobriam as imperfeições, ou seja, descobriam que era uma escultura “cum cera”. Os escultores honestos faziam questão de dizer que suas estátuas eram ‘sine cera’, ou seja, perfeitas, sem defeitos escondidos.”

Segundo o site do Dicionário Etimológico da USP: “sinceridade - verbete não datado 1: Não classificado Etimologia: *lat sinceritas, -tis*.”

que demonstram ser o elo entre a concepção de arte e de produção artística de Liev Tolstói e Graciliano Ramos. Gombrich conta uma interessante passagem da autobiografia do ilustrador alemão Ludwig Richter, em seus anos como aluno, em Roma, na década de 1820, em que o pintor e seus amigos se instalaram na Tívoli, uma comuna da província de Roma, na região do Lácio, na Itália, para desenhar a paisagem apreciada:

Viram com surpresa, e com alguma desaprovação, um grupo de artistas franceses que chegaram ao lugar com uma enorme bagagem. Traziam grandes quantidades de tinta que passaram a aplicar na tela com grandes pincéis grosseiros. Talvez espicaçados pela suficiência deles, os alemães resolveram adotar a abordagem oposta. Selecionaram os lápis mais duros, mais bem apontados, capazes de reproduzir o motivo com toda minúcia, em todos os seus detalhes. E cada um se debruçou sobre a sua folha de papel, tentando transcrever o que via com toda fidelidade. “Enamoramo-nos de cada folha de relva, de cada graveto, e não deixamos que nada nos escapasse. Cada um de nós tentou representar o motivo o mais objetivamente possível.” No entanto, quando compararam o resultado desse esforço coletivo, à noite, verificaram que suas transcrições diferiam surpreendentemente umas das outras. O espírito, a cor, até o contorno do motivo, haviam sofrido uma sutil transformação em cada um deles. Richter descreve como essas versões refletiam as várias disposições dos quatro amigos. O pintor melancólico, por exemplo, podara os contornos exuberantes e fizera ressaltar os tons azuis. Podemos dizer que o incidente ilustra a famosa definição de Zola: uma obra de arte é “um canto da Natureza visto através de um temperamento.” (GOMBRICH, 1995, p. 67)

A exemplificação mostra a incoerência em afirmar que uma obra poderia ser apenas a representação ou a imitação da realidade, uma vez que seria impossível a produção de uma obra sem expressar as impressões do autor, demonstradas por meio de suas técnicas de produção artística. Para o historiador, um dos motivos que impede a arte de ser uma mera representação, uma cópia do real, é a complexa gama de informações que chega aos olhos pelo mundo visível, a qual nenhum quadro conseguiria abrangê-la. Esse aspecto não indica uma subjetividade relacionada a uma visão, mas sim a uma forma de riqueza. Assim, “o milagre da linguagem da arte não é o fato de permitir ao artista criar a ilusão da realidade.” (GOMBRICH, 1995, p. 415). Ademais, é possível afirmar que, nas mãos de um grande mestre, a imagem da realidade pode se fazer translúcida, porém, ele nos ensina a ver o mundo sob um novo aspecto. A obra de arte fornece ao observador a ilusão de ver o interior das esferas invisíveis da mente.

De acordo com Gombrich, o trabalho com variadas técnicas artísticas que lidam com temas da realidade na ficção demonstram e explicitam o paradoxo do qual o mundo nunca pode se parecer fidedignamente com um quadro, mas um quadro poderá, sim, se parecer com o mundo. “Não é o ‘olho inocente’, porém, que consegue essa igualdade, mas só a mente

curiosa, que sabe como sondar as ambiguidades da visão.” (GOMBRICH, 1995, p. 419). Gombrich esclarece, portanto, o grande equívoco da simplificação de colocações que associam a obra de arte a uma representação da realidade ou uma cópia desta, somente por tratar de temas considerados reais.

As proposições do teórico auxiliam no entendimento de que tanto Graciliano Ramos quanto Liev Tolstói trabalharam temas da realidade em suas obras, inspiraram-se em aspectos e em fatos de seu contexto social e político, ficcionalizando cenas e personagens de seu cotidiano sem imitar ou copiar a realidade. De acordo com Gombrich, mesmo ao trabalhar um conteúdo real em sua obra, seja uma pintura, seja uma obra ficcional, o autor ou o artista deixa sua impressão sobre aquilo que expressa, remodelando a imagem ou aquilo que vê, produzindo, desse modo, algo novo e não uma cópia daquilo que é visto. Assim, um dos milagres da linguagem seria também a forma com que o escritor consegue criar essa ilusão de uma realidade dentro de sua obra ficcional ou de uma pintura.

A criação dessa ilusão poderá ser observada em *Vidas Secas*, em que a estrutura social vivida pelo autor alagoano será vista no drama do retirante que vaga pelo sertão lutando por sua sobrevivência: “Fabiano aligeirou o passo, esqueceu a fome, a canseira e os ferimentos. [...] Os calcanhares, duros como cascos, gretavam-se e sangravam. Num cotovelo do caminho avistou um canto de cerca, encheu-o a esperança de achar comida,” (RAMOS, 1938, p. 4). A situação de extrema penúria e miséria de Fabiano se torna latente quando o sertanejo começa a questionar sua própria humanidade devido às condições árduas do lugar rebaixado que ocupa:

[...] pensando bem, ele não era homem: era apenas um cabra ocupado em guardar coisas dos outros. [...] descobria-se, encolhia-se na presença dos brancos e julgava-se cabra. [...] Corrigiu-a, murmurando: – Você é um bicho, Fabiano. Isto para ele era motivo de orgulho. Sim senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldades. Chegara naquela situação medonha – e ali estava, forte, até gordo, fumando o seu cigarro de palha. – Um bicho, Fabiano. (RAMOS, 2016, p. 19)

O entendimento que o vaqueiro demonstra de seu patrão elucidará uma estrutura social em que os bens materiais, a posse, delimitam o lugar de cada um e, por isso, ele suporta calado a opressão materializada diariamente pelos maus tratos daquele que “berrava sem precisão. [...] Descompunha porque podia descompor, o Fabiano ouvia as descomposturas com o chapéu de couro debaixo do braço, desculpava-se e prometia emendar-se. [...] o amo só queria mostrar autoridade, gritar que era dono.” (RAMOS, 2016, p.23)

A situação de rebaixamento e submissão social, agravada pelo meio físico em *Vidas Secas*, simboliza o contexto e o lugar social a que os retirantes nordestinos serão submetidos. Esse rebaixamento também será observado de maneira semelhante no romance *Os cossacos* (1863). Na obra, o cadete Olénin vivencia as péssimas condições de vida de um povo⁸ que havia fugido para o sul da Rússia e trabalhava nas colheitas das fazendas dos grandes proprietários. Ao final de uma caçada, que os cossacos faziam para buscar alimento, Olénin descreve o meio físico adverso onde tais povos vivem:

Olénin [...] achava que no verão era impossível viver até mesmo na povoação. Já ia voltar para a casa, mas lembrou-se que outras pessoas conviviam com aquilo, resolveu aguentar e se entregar à mercê dos mosquitos. [...] E chegou a pensar que se não fosse essa atmosfera de mosquitos e o suor que lambuzava seu rosto, quando nele passava a mão, e esse comichão inquietante no corpo inteiro. (TOLSTÓI, 2012, p. 141)⁹

Ao vivenciar as mesmas condições sub-humanas que os povos cossacos, em um meio físico inóspito e em uma condição inferiorizada dentro da estrutura social, Olénin também questionará sua humanidade e a difícil possibilidade de vida desses povos oprimidos: “Vou viver, assim como eles, como o tio Ierocha, e vou morrer. Ele tem toda razão: só vai crescer relva. [...] Sou um bicho como todos, sobre o qual crescerá relva e nada mais[...]” (TOLSTÓI, 2012, p. 143).¹⁰ Os cossacos, assim como os camponeses, mujiques¹¹ russos, são povos que vivem do trabalho com a terra e serão explorados pelas classes dominantes.

Essa relação íntima com a realidade pode ser observada na produção da ficção literária particularizada na figura de camponeses e de retirantes, em contextos sociais de dominação e opressão, poderá ser melhor entendida com base na obra *O tempo e a Narrativa* (1983). Neste estudo, Paul Ricoeur discute as relações entre o tempo ficcional e o tempo real, dentre várias outras questões relativas à inter-relação entre a produção da literatura e a realidade. No trecho dessa obra, que é a epígrafe deste capítulo, o filósofo francês propõe que:

⁸“Os cossacos são um grupo social de diversas origens étnicas que formaram seus assentamentos, as stanitsas, em parte do território da Ucrânia atual e no sul da Rússia. Não se sabe com exatidão quando começaram seus assentamentos, mas ao longo os séculos se estenderam para outras regiões da Rússia, inclusive a Sibéria.” (QUINTERO, 2012, p.17)

⁹ “[...] ему уж казалось, что летом и жить нельзя в станице. Он уже шел домой; но, вспомнив, что живут же люди, решился вытерпеть и стал отдавать себя на съедение. [...] этого комариного теста, которое под рукой размазывалось по потному лицу, и этого беспокойного зуда по всему телу.” (ТОЛСТОЙ, стр 226, 1979)

¹⁰ “«Так же, как они, как дядя Ерошка, поживу, умру. И правду он говорит: только трава вырастет». [...] такой же зверь, как и все, на котором трава вырастет, и больше ничего.” (ТОЛСТОЙ, стр 227, 1979)

¹¹ Nome dado aos camponeses, servos, russos exaltando e valorizando sua figura e seu trabalho.

Uma vez mais, cabe ao imaginário de representância “retratar” “colocando diante dos olhos”. O fato novo é que a ilusão controlada não está destinada a agradar ou distrair. Está a serviço da individuação exercida tanto pelo horrível como pelo admirável. A individuação pelo horrível, a que estamos mais particularmente atentos, ficaria cega enquanto sentimento, por mais elevado e profundo que ele seja, sem a quase intuitividade da ficção. A ficção dá ao narrador horrorizado olhos. Olhos para ver e para chorar. (RICOEUR, 2010, p. 322)

Pode-se depreender que o escritor, ao produzir sua obra literária, dá olhos ao leitor, olhos para ver o que o artista sentiu e tentou expressar diante da construção daquela cena, daquele personagem, daquela passagem de sua narrativa. Desse modo, partindo de uma possível inter-relação entre as colocações do historiador e do filósofo, é possível depreender que a relação entre a arte e a realidade, proposta por Liev Tolstói e Graciliano Ramos, em nenhum momento, perpassa a ideia de que o escritor poderia reproduzir a realidade ou aquilo que vê. O escritor russo e o alagoano fornecem ao seu leitor olhos para ver a opressão dos servos, a discriminação das mulheres, os abusos contra os retirantes e a opressão dos fazendeiros, da forma com que ambos os autores observaram e se sentiram ao testemunhar tais situações. Tolstói e Graciliano dão olhos aos leitores para se chocarem e lamentarem o abuso contra as classes baixas, que será semelhante na Rússia Czarista e no patriarcado nordestino, tornando as obras de ambos escritores universais, não pelos temas, mas pela maneira de expressar sensibilidade e humanidade em relação ao próximo.

I.2 Mímesis, representação ou ficcionalização da realidade?

Na obra *O fictício e o imaginário* (1996), Wolfgang Iser também parte da relação entre as teorias de Gombrich e Paul Ricoeur para realizar um aprofundamento no estudo sobre a imitação e a mímesis na produção das artes. Iser propõe que a teoria de Gombrich aponta passos decisivos na mudança de visão acerca da criação artística, explicitando que essa não se limita a simples cópias, mesmo em Aristóteles. Já Paul Ricoeur fundamenta-se na “impossível pretensão de conectar a interioridade de uma imagem mental com a exterioridade de uma coisa real, que desde o exterior governaria o jogo da cena mental”. (ISER, 2013, p. 23). Ricoeur limita-se a tratar das artes poéticas, e não da pintura ou da poesia, assim, abre e dinamiza o conceito de mímesis.

Wolfgang Iser cita os estudos de Platão que tratavam da cópia como algo inferior. O filósofo grego acreditava que a imitação denotava a carência do mundo fenomênico a ser comparado ao mundo das ideias, por realizar uma imitação que implicava em não ser a ideia

limitada. Assim, a obra de arte era vista como a reprodução do que já existia e seria necessariamente menor. Para Iser, o filósofo Aristóteles possibilitou um avanço importante para a arte, ao conceber “a ideia de mimesis como imitação de algo previamente dado que, entretanto, ao ser copiado mostra-se como deveria ser.” (ISER, 2013, p. 21). A retomada histórica dos conceitos de mimesis, de imitação e da obra artística relacionada à realidade, realizada por Iser, ajuda a entender a relação entre literatura e realidade que avultam nas obras e nos textos críticos de Liev Tolstói como um aspecto da criação ficcional e da concepção artística da obra.

É possível identificar que a presentificação dos objetos, citada por Iser, aparece na obra, como uma presentificação de fatos observados em sua época e trajetória, vista nos fatos autobiográficos da vida do autor russo, que fomentaram a criação literária do escritor, de seus personagens, de seus enredos e de suas narrativas. A biógrafa do autor, Rosamund Bartlett, em sua obra *Tolstói: A Biografia* (2011), propõe que um exame retrospectivo da carreira do autor permite constatar que ele se esforçou para se transformar em um artista diferente daquele que era antes de sua conversão religiosa, que ocorreu no final da década de 1870. Bartlett observa que

[o] amor e cuidado investidos em suas cartilhas atestam seu desejo de simplificar sua expressão artística, assim como o desconforto e a angústia que experimentou quando escrevia ‘Anna Karenina’, demonstram sua profunda aflição e crise de consciência por voltar a escrever para um público culto. (BARTLETT, 2013, p. 456)

A forma com que Tolstói usava o registro linguístico de maneira despretensiosa e direta influenciou muitos autores mais jovens que se tornaram escritores renomados, como Anton Tchekhov. De acordo com o cientista político americano Thane Gustafson: “as imagens criadas por artistas eram encaradas seriamente como palavras que revelam a verdade. A obra de Tolstói é exaltada por seu realismo, mas é um tipo bastante emblemático e religioso de Realismo.” (BARTLETT *apud* GUSTAFSON, 2013, p. 154). Observa-se que a relação entre a arte, a realidade e a busca da verdade eram muito presentes e, também, muito associadas pelos críticos à obra de Liev Tolstói. Bartlett destaca que as experiências vividas por Tolstói também fomentaram a relação entre esses três aspectos em sua obra:

[...] o envolvimento de Tolstói com o campesinato era também de ordem linguística e criativa. Ter combatido na Guerra da Crimeia serviu para revelar a ele o abismo entre as classes instruídas e o campesinato. Relutante em começar a escrever para a nobreza, Tolstói tinha resolvido tentar transpor o abismo, não só escrevendo ficção em que os protagonistas fossem camponeses, mas em uma linguagem desprovida de adornos e um estilo

simples e livre de rebuscamentos, próximo da fala camponesa. (BARTLETT, 2013, p. 206)

A busca da verdade se mostra aqui como uma espécie de verossimilhança, em que Tolstói tenta usar a linguagem que era realmente falada pelos servos e camponeses em seu cotidiano. O despertar da sensibilização de Tolstói acerca da desigualdade entre as classes, ocorrido a partir da participação na Guerra da Criméia, demonstra ainda essa influência dos fatos autobiográficos e históricos na produção artística do conde. Não somente as experiências, como também a participação na guerra fomentariam alguns aspectos de *Guerra e Paz* (1867), *Contos de Sebastopol* (1855) e *Khadji Murat* (1912); além disso, as vivências com os camponeses seriam igualmente um material extremamente frutífero para sua obra. O conto “De que vivem os homens”, escrito em 1881, trata da temática da vida camponesa e pode ser considerado uma parábola que também expressava suas novas convicções cristãs sobre o amor. O conto é a releitura de uma lenda russa sobre um anjo enviado por Deus à terra para aprender de que vivem os homens. A lenda foi contada ao conde por Vassíli Chchegolenok, um dos últimos camponeses que recitavam histórias orais do Norte da Rússia. O autor de *Anna Karenina* teve o cuidado de escrever o conto “‘De que vivem os homens’ em linguagem simples e lúcida, incorporando diversas expressões populares que tinha ouvido durante suas conversas com Chchegolenok e também com os peregrinos e viajantes que encontrara na estrada para Iásnaia Poliana.” (BARTLETT, 2013, p. 366-367). Para a biógrafa, o conto demonstra a necessidade do autor de “protestar publicamente sobre o mal que via a sua volta, algo que faria com voz cada vez mais estridente pelo resto da vida.” (BARTLETT, 2013, p. 366).

Outra obra em que a realidade russa se torna matéria para a ficção é o romance *Guerra e Paz*, o qual trata de fatos reais e marcantes da história da Rússia. Quando o motim na praça do senado de São Petersburgo, após a morte de Alexandre I, resultou em um grande fracasso, os líderes dezembristas foram punidos por meio de execução ou de exílio nas prisões da Sibéria. Esse clima temeroso marcou o reinado de Nicolau Primeiro. Após a morte de seu pai, Nicolau II anistiou os dezembristas e entre os anistiados estava um primo de Tolstói, Serguei Volkonski. O conde conheceu o primo em Florença e, a partir de então, surgiu a ideia de escrever um romance sobre os dezembristas. Para tanto, Tolstói reuniu um número maior de personagens e recuou até os acontecimentos na Rússia, em 1805, na guerra entre a Rússia e a França de Napoleão. De acordo com Bartlett, em um dos prefácios de *Guerra e Paz*, o autor explica como ocorreu a concepção de visão de mundo que origina a obra, marcada pela

honestidade em relação aos fatos ocorridos na história de seu país: “Eu tinha vergonha de escrever sobre nossa vitória na luta contra a França napoleônica sem descrever sobre nossos fracassos e nossa desgraça”. (BARTLETT, 2013, p. 214). Outro familiar do conde seria matéria para a criação do personagem libertino, Dolokhov, também da obra *Guerra e Paz*. Fiódor Tolstói, o parente, arrisca a vida na guerra contra a Finlândia e, em 1811, alista-se para lutar contra o exército de Napoleão. Após lutar na batalha de Boródino, em que foi ferido, acaba sendo reintegrado às forças armadas e condecorado.

O romance *Anna Karenina* também nasce de aspectos da vida real que auxiliam na construção da famosa obra de Tolstói sobre o casamento e o adultério. Em 1872, Anna Pirógova, parente distante de Sônia, esposa de Tolstói, comete suicídio, jogando-se nas rodas de um trem na estação de Iássenki, vizinha à Iásnaia Poliana. Anna fora governante e amante do escritor Alexander Bíbikov que conta a Anna o plano de se casar com a nova preceptora de seus filhos, bem mais jovem que Anna. Em um acesso de fúria e ciúme, Anna envia um bilhete a Bíbikov em que o acusa de ser seu assassino e logo em seguida se joga na frente do trem. Segundo Bartlett, “Tolstói também usava a ‘estrada de ferro’, mas repugnava essa invasão da modernidade ao seu santuário rural, e reforçaria tematicamente a complexa estrutura arquitetônica de *Anna Karenina* associando eventos ligados à ferrovia à morte e à destruição.” (BARTLETT, 2013, p. 281). Outros fatos que estimularam a criação da personagem Anna Karenina vieram da França, em 1873, quando Tolstói escreve para sua cunhada Tania perguntando se ela teria lido a obra *O homem-mulher* (1872), texto crítico de Alexandre Dumas, que causou alvoroço em Paris e teve várias impressões devido ao escândalo. O texto de Dumas criticava a reação à cobertura feita pela imprensa local ao julgamento de um homem que assassinara a esposa infiel de quem já havia se separado. Para Dumas, o casamento era uma cruel e irreconciliável batalha entre o marido e a esposa, na qual a mulher levava a melhor parte e que, nesse caso, o escritor argumentava que o marido teria o direito de assassinar a esposa. Tolstói fica impressionado com a análise do escritor francês sobre o casamento, o que o leva a introduzir uma discussão sobre o ensaio no início de uma das primeiras versões da obra *Anna Karenina*. Essa temática do casamento permeia não apenas a relação de Anna e seu marido, mas também de Kitty e Liévin, além de Dolly e o irmão de Anna. No romance *Khadji Murát*, que começa a ser escrito em 1896, embora a trama ocorra no Cáucaso, contando sobre a captura do comandante Khadji Murát durante a guerra da Rússia contra os chechenos, a curta novela foi calcada “nas experiências de combate do próprio Tolstói, em termos filosóficos a história também tem matizes das novas crenças

crístãs do escritor e é inspirada na heroica resistênciã dos Dukhobors.” (BARTLETT, 2013, p. 451). Publicada em 1886, a obra *Infância, a adolescência e juventude* (1886) apresenta uma pequena biografia de Tolstói sobre fatos marcantes da primeira fase de sua vida que atestam a forma como o autor ficcionaliza os fatos de sua vida em suas obras como uma espécie de artifício ficcional.

Da mesma forma, a relação entre realidade, verdade e ficção serão aspectos muito presentes nas colocações de Graciliano Ramos e nos textos críticos sobre a sua obra. No texto “O fator econômico no romance do nordeste”, o autor nordestino propõe que a obrigação do escritor não seria condenar, nem perdoar a maldade em um personagem; cabe ao autor analisá-la e explicá-la sem ódio, ideias preconcebidas ou moralismos. A temática da verdade figura como critério importante na concepção de arte e nas construções ficcionais do autor: “Acho que o artista deve procurar dizer a verdade. Não a grande verdade, naturalmente, pequenas verdades, essas que são nossas conhecidas.” (RAMOS, 1986, p. 259). Em outro texto, intitulado “Alguns tipos sem importância”, Graciliano propõe que todos são animais diferentes dos outros e inferiores uns aos outros, dotados de uma sensibilidade excessiva. Essa sensibilidade é uma doença que os escritores devem contrair para poder ver o outro como um irmão e falar das dores desse outro. Para o escritor, “é necessário que a doença que nos ataca atinja os outros com igual intensidade para que vejamos nele um irmão e lhe mostremos as nossas chagas, isto é, nossos manuscritos, as nossas misérias, que publicamos cauterizadas, alteradas em conformidade com a técnica.” (RAMOS, 1980, p. 143).

Em um texto de Armando Pacheco, intitulado “Graciliano conta como escreveu *Infância*, seu recente livro de memórias” (1945) e publicado na coletânea de Ieda Lebensztayn e Thiago Mio Salla, o tema da honestidade será associado à obra do escritor nordestino, relacionando-se não apenas à presença de fatos reais na obra do autor, mas também ao artifício ficcional com que o autor os elabora e os transforma em personagens e narrativas: “Entre os romancistas brasileiros, Graciliano Ramos é o maior, o mais honesto (não quero dizer que os outros não o sejam), honesto consigo mesmo, com a sua vocação, com os seus leitores, com a sua obra.” (PACHECO *apud* LEBENSZTAYN; SALLA, 2014, p.165). Para Pacheco, o autor alagoano é um revolucionário consciente, pois sua obra seria coerente com seu ponto de vista pessoal da realidade política e social do país e, ao mesmo tempo, o alagoano também mostra a revolução ocorrida no contexto político e social de sua época.

Em alguns momentos, é possível observar, nas obras de Graciliano Ramos, a

presentificação de objetos na obra de arte que implica em sua modificação ao serem apresentados na obra de arte, como é proposta por Iser. Esse aspecto pode ser observado nas obras do autor de *São Bernardo* quando ele explicita que extrai da vida real matéria para sua ficção, que é incorporada à obra de forma ficcionalizada por meio de sua técnica pessoal de elaboração da escrita. Ao descrever o processo de construção da personagem Baleia, cadela de estimação da família de Fabiano, em *Vidas Secas*, o autor explicita que boa parte da matéria de sua ficção é retirada de impressões, observações e sensações de aspectos, pessoas e fatos observados na realidade a sua volta. No texto “Alguns tipos sem importância”, o autor conta que

[e]m 1937 escrevi algumas linhas sobre a morte duma cachorra, um bicho que saiu inteligente demais, creio eu, e por isso um pouco diferente dos meus bípedes [...] Assim nasceram Fabiano, a mulher, os dois filhos e a cachorra Baleia, as últimas criaturas que pus em circulação. Todos os meus tipos foram construídos por observações apanhadas aqui e ali, durante muitos anos. É o que penso, mas talvez me engane. É possível que eles não sejam senão pedaços de mim mesmo e que o vagabundo, o coronel assassino, o funcionário e a cadela não existam. (RAMOS, 1986, p. 196)

Desse modo, o autor propõe que, em suas obras, ele se utiliza de observações da realidade, mas evidencia que, ao explicitar tal aspecto, não expressa que as personagens de seus romances existam na realidade. Elas são, então, a junção de vários aspectos observados na vida real e trabalhados pela técnica ficcional, o que impossibilita a relação da obra do autor com a ideia de cópia ou de um similar idêntico de alguém que conviveu com Graciliano. A relação entre autobiografia e ficcionalidade é um dos aspectos marcantes das obras de Graciliano que encontraram sua maior expressividade em *Infância* (1945) e *Memórias do cárcere* (1953). É possível perceber vários aspectos da vida do autor que fomentam a criação de personagens, seus nomes, suas características, sua vida cotidiana, seu contexto social e, também, sua visão de mundo. No texto “Discurso”, de Graciliano, presente na coletânea *Garranchos* (2012), de Thiago Mio Salla, o escritor parece esclarecer essa possível relação entre sua biografia e seus personagens que de fato existe, mas é apontada por ele de forma indireta:

Penso meus senhores e amigos que devemos à existência de algumas figuras responsáveis pelos meus livros – Paulo Honório, Luís da Silva, Fabiano. Ninguém dirá que sou vaidoso referindo-me a esses três indivíduos, porque não sou Paulo Honório, não sou Luís da Silva, não sou Fabiano. Apenas fiz o que pude por exibi-los sem deformá-los, narrando talvez com excessivos pormenores, a desgraça irremediável que os açoita. É possível que eu tenha semelhanças com eles e que haja, utilizando os recursos duma arte capenga adquirida em Palmeira dos Índios, conseguido animá-los. (RAMOS, 2012, p. 212)

A relação entre aspectos vividos e observados, além da construção das obras ficcionais, também será apontada por um dos maiores críticos de Graciliano Ramos, Antônio Candido, em seu renomado ensaio *Ficção e Confissão* (1955), ao afirmar que a autobiografia “foi um caminho que escolheu e para o qual passou naturalmente, quando a ficção já não lhe bastava para exprimir-se. [...] os seus romances são experiências de vida ou experiências com a vida, manipulando dados da realidade com extraordinário senso de problemas.” (CANDIDO, 1955, p.93). O crítico ressalta que, em sua interpretação, *Angústia* seria uma espécie de autobiografia virtual do autor, uma “autobiografia de recalques”. *Infância* seria sua autobiografia sendo tratada literalmente, indicando o desejo de dar consistência à ficção. Já *Memórias do cárcere* seria um depoimento direto, um pouco distante da tonalidade criadora. Dessa maneira, o teórico destaca que “a tendência principia como testemunho sobre si mesmo, por meio da ficção. O escritor vê o mundo através dos seus problemas pessoais; sente necessidade de lhe dar contorno e projeta nos personagens a sua substância, deformada pela arte.” (CANDIDO, 1955, p. 90). Assim, o crítico propõe que, nas obras de Graciliano, o escritor se realiza integralmente no terreno da confissão, produzindo uma obra em que vê o mundo sem disfarces. Por outro lado, o autor alagoano, que já havia conseguido realizar-se pela ficção, constrói através desta um sistema excepcional que consegue expressar sua necessidade de expansão e de conhecimento, sem recorrer ao outro por meio do trabalho autobiográfico. Para o crítico: “Assim, ficção e confissão constituem na obra de Graciliano Ramos polos que ligou por uma ponte, tornando-os contínuos e solidários. [...] o caso de Graciliano Ramos, no qual a necessidade de expressão se transfere, a certa altura, do romance para a confissão.” (CANDIDO, 1955, p. 97). Essa transfiguração da ficção para o relato seria o resultado de uma marcha irreversível da obra do autor de *Vidas secas*, em que o teórico termina por confirmar e por ressaltar a busca que Graciliano expõe em seus textos críticos sobre a necessidade de produzir uma literatura atrelada a sua visão de honestidade: “[...] a seca lucidez do estilo, o travo acre do temperamento, a coragem da exposição deram alcance duradouro a uma das visões mais honestas que a nossa literatura produziu do homem e da vida.” (CANDIDO, 1955, p. 97). O texto de Candido será retomado por Thiago Mio Salla e Ieda Lebensztayn, no prefácio da coletânea *Conversas*, propondo que Antônio Candido ressalta a possibilidade de observar, revendo os textos do autor, o cuidado pelas palavras, a expressão da verdade íntima e da verdade em relação aos outros: “Inegável a força universal de *Infância*, sua dicção de testemunho ficcional continua o realismo artístico dos romances, construção formal que combina representação crítica da realidade com expressão de impasses subjetivos.” (LEBENSZTAYN; SALLA, 2014, p. 30). Assim, na criação dos dramas de Paulo

Honório, Luís da Silva e Fabiano, é possível observar a busca do autor em expressar as ideias, as mazelas e o sofrimento de “todos os infelizes que povoam a terra” (RAMOS, 2012, p. 207).

Em outro momento, o autor nordestino aborda um tema que foi criticado por Tolstói na obra de Shakespeare e que aproxima ainda mais o escritor russo e o brasileiro. O uso de uma linguagem entendida como verdadeira, ou seja, condizente com a classe social a que pertence o personagem é algo muito importante para a criação artística de Graciliano Ramos que será visto, sobretudo, na declaração do autor: “pergunta-me se a essa criatura deve falar como toda gente. Está claro. Pois havia de usar linguagem diferente? Falar como as outras pessoas, sem dúvida. Foi palavreado difícil de personagens sabidos demais que arrasou a antiga literatura brasileira.” (RAMOS, 1980, p. 157). Ao comentar as obras do colega, no texto “O romance de Jorge Amado” (1986), o autor deixa implícita a crítica aos romances que não se voltam para a realidade de seu contexto histórico social, mas, sobretudo, para aqueles romances que não se sensibilizam com as dores, as mazelas e o sofrimento do outro devido a sua classe social:

Há uma leitura antipática e insincera que só usa expressões corretas, só se ocupa de coisas agradáveis, não se molha em dias de inverno e por isso ignora que há pessoas que não podem comprar capas de borracha. Quando a chuva aparece, essa literatura fica em casa, bem aquecida, com as portas fechadas. E se é obrigada a sair, embrulha-se, enrola no pescoço e levanta os olhos, para não ver a lama nos sapatos. Acha que tudo está direito, que o Brasil é um mundo e que somos felizes. Está claro que ela não sabe em que consiste esta felicidade, mas contenta-se com afirmações e ufana-se do seu país. Foi ela que, em horas de amargura, receitou o sorriso como excelente remédio para a crise. Meteu a caneta nas mãos dos poetas da Academia e compôs hinos patrióticos; brigou com os estrangeiros que disseram cobras e lagartos dessa região abençoada; inspirou a estadistas discursos cheios de inflamações e antigamente redigiu odes bastante ordinárias; tentou, na revolução de 30, pagar a dívida externa com donativos de alfinetes para gravatas, batões broches e moedas de prata. Essa literatura é exercida por cidadãos gordos, banqueiros, acionistas, comerciantes proprietários, indivíduos que não acham que os outros tenham motivo para estar descontentes. (RAMOS, 1986, p. 92)

Observa-se que a citação se inicia com um dos aspectos essenciais para a obra de Graciliano, segundo algumas colocações do autor, a sinceridade. Em outro trecho do texto, o autor elogia e admira os escritores que se voltam para as classes sociais baixas, sobretudo aquelas atingidas pelas dificuldades políticas e sociais observadas no contexto da Revolução de 1930. Ele destaca os escritores que foram estudar o subúrbio, a fábrica, o engenho, a prisão, a roça e o colégio mal estruturado, ressaltando que esses “tiveram a coragem de falar errado, como toda gente, sem dicionário, sem gramática, sem manual de retórica. Ouviram

gritos, pragas, palavrões, e meteram tudo nos livros que escreveram. Podiam ter mudado os gritos e os suspiros, as pragas em orações.” (RAMOS, 1986, p. 93). O autor de *São Bernardo* chama à atenção para o fato de que os escritores poderiam não colocar a realidade que observaram em suas obras e ter mudado os gritos e os suspiros, mas preferiram ser honestos e trazer como matéria para sua ficção a realidade da classe social oprimida que frequenta, vive e trabalha nos mesmos locais por eles estudados.

Para Ieda Lebensztayn e Thiago Mio Salla, mais do que observação, as obras de Graciliano Ramos demonstram a sensibilidade com que ele se volta para as pessoas do contexto social de sua época. A sensibilidade do autor ganhou forma juntamente à consciência de escritor, com uma visão: “de quem observa a realidade de sofrimentos dos homens e escolhe as palavras [...]. A mediação pela palavra literária, ao demandar e criar o tempo largo da concentração intelectual, singulariza-se ante o mundo imediato de atrocidades.” (LEBENSZTAYN; SALLA, 2014, p. 137). Na mesma coletânea, *Cangaços*, os estudiosos afirmam que o autor de *São Bernardo* construiu suas narrativas, “[...]articulando a representação dessas relações sociais pautadas pela violência como expressão dos conflitos subjetivos carregados por ela. Por combinar consciência histórica e sensibilidade, Graciliano foi capaz de conceber personagens para além de estereótipos.” (LEBENSZTAYN; SALLA, 2014, p. 158). Foi essa união de qualidades do escritor em sua construção artística que permitiu que Graciliano Ramos construísse personagens complexas.

Essa relação entre a realidade e a ficção, sobretudo na elaboração de fatos reais transformados em aspectos da ficção literária, pode ser observada tanto em Tolstói quanto em Graciliano pela utilização de fatos autobiográficos e poderá ser melhor entendida por meio da obra de Wolfgang Iser, *O fictício e o imaginário* (1991). Para Iser, os textos literários são reconhecidos como ficcionais e, devido a essa classificação, eles se distinguem de textos que se relacionam ao polo oposto ao da ficção, ou seja, a realidade. A oposição entre ficção e realidade seria uma parte do elemento do “saber tácito”. Essa expressão, criada pela sociologia, refere-se ao repertório de certeza que se mostra seguro chegando a parecer evidente por si mesmo: “Como o texto ficcional contém elementos do real sem que se esgote na descrição deste real, seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingido, a preparação de um imaginário [...]” (ISER, 2013, p. 31). Assim, como o texto contém elemento da realidade sem que se esgote na descrição dessa realidade, o componente fictício desse texto não tem caráter de uma finalidade em si mesma, mas, enquanto fingido, faz a preparação de um imaginário. É desse aspecto que surge a

relação da tríade real, fictício e imaginário, que apresenta uma propriedade fundamental do texto ficcional.

No momento em que a realidade repetida no fingir se transforma em signo, ocorre forçosamente uma transgressão de sua determinação. Assim, “[o] ato de fingir é, portanto, uma transgressão de limites. Nisso se expressa sua aliança com o imaginário. O imaginário é por nós experimentado antes de modo difuso, informe, fluido e sem um objeto de referência.” (ISER, 2013, p. 33). No texto ficcional, o ato de fingir, ou seja, o imaginário adquire uma determinação que não lhe é própria e ganha, desse modo, um atributo de realidade. Dessa maneira, a determinação da realidade repetida é transgredida por força de seu emprego. No ato de fingir com a irrealização do real e a realização do imaginário, é criado simultaneamente o pressuposto central que possibilita distinguir o limite das transgressões provocadas na construção da ficção, que seriam representar a condição para reelaboração do reformulado, possibilitar a compreensão de um mundo reformulado e permitir que tal acontecimento seja experimentado. O texto literário ficcional se diferencia de outros textos pelo desnudamento de sua ficcionalidade. Quando a ficção se mostra preocupada em explicar a dissimulação do seu estatuto próprio, ela se oferece como uma aparência da realidade de que ela necessita neste caso, pois só assim ela poderá funcionar como condição transcendental da constituição da realidade. “No entanto, o texto ficcional contém muitos fragmentos identificáveis da realidade, que, através da seleção, são retirados tanto do contexto sociocultural quanto da literatura prévia ao texto”. (ISER, 2013, p. 43). É preciso entender que o mundo representado não é o mundo dado, mas que deve ser apenas entendido como se o fosse, então, o ato de fingir e o desnudamento da ficção.

O ato de fingir e a criação de um mundo entendido como se fosse real poderá ser observado nas obras de Graciliano Ramos e Liev Tolstói quando eles trabalham fatos, dados e pessoas da vida real na obra literária, mostrando esses pedaços de realidade que entremeiam a ficção. Porém, dizer que a ficção dos escritores poderia ser uma cópia da realidade ou uma tentativa de representá-la seria uma redução das inúmeras qualidades da obra dos dois mestres que, na relação entre os fatos autobiográficos, por meio da reelaboração ficcional, criam um mundo imaginário e demonstram o desnudamento da ficção. A realidade que é possível encontrar na obra dos escritores faz referência à vida dos servos, mujiques, nobres, camponeses, retirantes, burgueses, aristocratas e fazendeiros, criando um simulacro que permite ao leitor uma leitura crítica de um contexto social russo e brasileiro em que a desigualdade e a opressão são aspectos determinantes do sofrimento e do rebaixamento de

algumas classes sociais.

Na coletânea *Cartas*, na qual estão reunidas cartas de Graciliano trocadas com Heloisa, amigos e outros escritores, esses pedaços de realidade que aparecem em sua obra se tornam explícitos quando ele se refere ao personagem Paulo Honório, de *São Bernardo*: “Voltei para Viçosa, fiz sonetos e conheci Paulo Honório que em um dos meus livros aparece com outro nome.” (RAMOS, 1980, p.83). Em uma carta para Heloisa, ele faz menção direta a Paulo Honório como um amigo da família: “Você podia gastar nisso o dinheiro do cofre. Até seria bom para a saúde, como dizia o nosso amigo Paulo Honório.” (RAMOS, 1980, p.194). Na autobiografia ficcionalizada *Infância*, os pedaços de realidade se confundem com a ficção e seu pai, o qual é um dos personagens principais do livro, aparece com características que, documentadamente, são verdadeiras, como a profissão de comerciante e as preocupações financeiras:

Meu pai, negociante, concordava com todos. Tinha às vezes, porém, ideias próprias, que não chocavam as outras. No 15 de Novembro enxergava um herói, o Barão de Ladário, desconhecido antes da revolta, nascido para resistir à prisão, receber tiros, não permitir que se derrubasse a monarquia suavemente. Esse pouco sangue bastava. E meu pai, livre de leituras, livre de sentimentos belicosos, viu no ministro uma glória incomparável. Esqueceu-o depois completamente, deixou de aludir a qualquer espécie de bravura. Tinha imaginação fraca e era bastante incrédulo. Aborrecia os ateus, mas só acreditava nos contas-correntes e nas faturas. Desconfiava dos livros, que papel aguenta muita lorota, e negou obstinadamente os aeroplanos. (RAMOS, 1945, p.53)

Os pedaços de realidade retirados de elementos autobiográficos e do contexto social em que vive também serão observados na obra do escritor russo, como aponta a biógrafa Rosamund Bartlett sobre a escrita de Anna Kariênina: “Outro estímulo imediato para Anna Kariênina veio da França. Em março de 1873 Tolstói escreveu para sua cunhada Tânia perguntando se ela tinha lido o livro *L’Homme- femme* [*O homem-mulher*], ensaio de Alexandre Dumas filho” (BARTLETT, 2013, p.281). O ensaio sobre a traição de uma mulher originaria uma das gêneses para a produção do romance sobre o adultério: “Dumas escreveu seu ensaio como uma reação à cobertura feita pela imprensa francesa do julgamento de um homem que assassinara a esposa “infiel”, de quem já havia se separado.” (BARTLETT, 2013, p.281). A obra também foi influenciada pelas conversas de Tolstói com sua tia mais querida, Toinette: “A opinião geral da Tia Toinette, de que se deve odiar o adultério, não o adúltero, era essencialmente a visão de Tolstói, e é essa a razão pela qual Anna Kariênina é um dos personagens literários mais instigantes e complexos já criados.” (BARTLETT, 2013, p.282). As referências às conversas com a familiar estimada aparecerão em vários pontos da obra

ficcional, mas Bartlett cita um trecho específico do romance no qual a realidade pode ser vista como semente direta de uma cena na narrativa: “Quando no final do jantar na casa dos Oblónski, Karênin confidencia a Dolly sua desagradável situação – na quarta parte do romance-, ela lhe implora que não se decida pelo divórcio, o que levaria a esposa a vergonha e a desgraça e a destruiria.” (BARTLETT, 2013, p.282). A cena, de fato, demonstra o desespero da cunhada Dolly diante da confissão do marido de Anna e da constatação do divórcio:

Desde que o olhara nos olhos, Dolly compreendera que ele dizia a verdade; lastimou-o, e a fé na inocência da amiga foi abalada, — É horrível, horrível... E está realmente decidido a divorciar-se? — Tomei esse partido, porque não vejo que possa tomar outro. — Não pode fazer outra coisa, outra coisa? ... — murmurava ela, de lágrimas nos olhos. — Não, deve haver outra forma. — O pior ainda numa infelicidade destas — continuou ele, como se adivinhasse o pensamento dela — é não podermos carregar com a nossa cruz como em qualquer outra desgraça, a morte, por exemplo... Temos de agir. É-nos impossível ficar na posição humilhante que nos criaram, não podemos viver os três. — Compreendo-o, compreendo-o — respondeu Dolly, baixando a cabeça. Calou-se, as suas próprias desventuras domésticas lhe vieram à memória; e, de súbito, erguendo os olhos para Karênin e juntando as mãos num gesto súplice: — Mas espere. Você é cristão. Pense nela! Que será dela se a abandonar? — Tenho pensado, Daria Alexandrovna —olveu-lhe Karênin; o rosto cobriu-se-lhe de malhas vermelhas e os olhos, enevoados, olharam-na fixamente; a Dolly, partia-se-lhe o coração de pena. — Foi isso mesmo que eu fiz quando ela me comunicou a minha desonra: deixei as coisas como estavam. Dei-lhe a possibilidade de se corrigir, tentei salvá-la, e para quê? Não cumpriu a mínima das exigências que lhe impus: ter decoro — acrescentou, exaltando-se. — Pode salvar-se uma pessoa que não quer perecer, mas quando a natureza está tão deformada e pervertida que só a própria perdição se lhe afigura a salvação, que havemos de fazer? — Tudo menos o divórcio! — exclamou Daria Alexandrovna. — A que chama tudo? — É horrível! Não será a mulher de ninguém! Perder-se-á! — Mas que posso eu fazer? — perguntou Alexei Alexandrovitch, erguendo os ombros e as sobrancelhas; a lembrança da última falta da mulher irritara-o a tal ponto que recuperou a frieza, tal como no começo da conversa. — Agradeço-lhe muito o seu interesse pela minha desgraça, mas são horas de me ir — disse, levantando-se. — Espere! Não deve fazer a desgraça dela... Espere, vou contar-lhe alguma coisa da minha vida! Casei-me, e meu marido enganava-me. Dominada pelo ciúme e pela raiva, quis abandonar tudo e eu própria ia a.. Mas voltei a mim. E quem me salvou? A Ana. E continuo a viver. Os filhos crescem, meu marido voltou ao lar, reconheceu a sua falta e cada vez parece melhor. E eu vivo... Perdoei, e o senhor deve perdoar também! (TOLSTÓI, 2009, p.611)¹²

¹² Дарья Александровна поняла это, как только он взглянул ей в лицо; и ей стало жалко его, и вера в невинность ее друга поколебалась в ней. — Ах! это ужасно, ужасно! Но неужели это правда, что вы решились на развод? — Я решил на последнюю меру. Мне больше нечего делать. — Нечего делать, нечего делать... — проговорила она со слезами на глазах. — Нет, не нечего делать! — сказала она. — Тот и ужасно в этом роде горя, что нельзя, как во всяком другом — в потере, в смерти, нести крест, а тут нужно действовать, — сказал он, как будто угадывая ее мысль. — Нужно выйти из того униженного положения, в которое вы поставлены: нельзя жить втроем. — Я понимаю, я очень понимаю это, — сказала Долли и опустила голову. Она помолчала, думая о себе, о своем семейном горе, и вдруг энергическим жестом подняла голову и умоляющим жестом сложила руки. — Но постойте! Вы

Considera-se que Tia Toinette, sendo mais velha que o escritor e sobrinho, com certeza, expressara um escândalo maior e um julgamento mais severo em relação ao caso de traição na alta sociedade russa que lhe foi narrado por Tolstói. Logo, nota-se que é mais fácil entender tamanho espanto e desespero de Dolly, mais velha que Anna Karenina e seu marido, diante da traição da cunhada e da possibilidade de divórcio, uma vez que essa fora originada com base nas opiniões e na visão da tia do escritor.

Consoante a esse artifício ficcional utilizado por Graciliano e Tolstói, Iser propõe que a realidade representada no texto não deve ser tomada como tal; na verdade, essa realidade presente no texto é uma referência a algo que ela não é, mesmo se esse algo se torna representável pela obra literária. Desse modo, “[s]e o texto ficcional relaciona ao mundo por ele representado a este ‘impossível’, a este ‘impossível’ faltará precisamente a determinação que alcança através de sua representação. Podemos denominá-lo de imaginário porque os atos de fingir se relacionam com o imaginário.” (ISER, 2013, p. 45). Portanto, o mundo representado não pode ser entendido como propriamente mundo, mas que, por meio do efeito de um determinado fim, é representado como se fosse. A expressão “como se” é cunhada por Iser para comparar algo existente entre as consequências necessárias de um caso imaginário. O mundo representado no texto não é a finalidade deste, o mundo imaginário constitui, como meio de comparação, a condição para que o mundo real se torne representável.

Segundo Luiz Costa Lima, na obra *Mímesis: desafio ao pensamento* (2000), é possível dizer que a mimesis pressuponha uma correspondência entre uma cena primeira, orientadora e geral e uma cena segunda, particularizada em uma obra. Essa segunda cena encontra na obra os parâmetros que tornariam possíveis seu reconhecimento e sua aceitação. Assim, quando os

христианин. Подумайте о ней! Что с ней будет, если вы бросите ее? — Я думал, Дарья Александровна, и много думал, — говорил Алексей Александрович. Лицо его покраснело пятнами, и мутные глаза глядели прямо на нее. Дарья Александровна теперь всею душой уже жалела его. — Я это самое сделал после того, как мне объявлен был ею же самой мой позор; я оставил все по-старому. Я дал возможность исправления, я старался спасти ее. И что же? Она не исполнила самого легкого требования — соблюдения приличий, — говорил он, разгорячаясь. — Спасать можно человека, который не хочет погибать; но если натура вся так испорчена, развращена, что самая погибель кажется ей спасением, то что же делать? — Все, только не развод! — отвечала Дарья Александровна. — Но что же все? — Нет, это ужасно. Она будет ничьей женой, она погибнет! — Что же я могу сделать? — подняв плечи и брови, сказал Алексей Александрович. Воспоминание о последнем проступке жены так раздражило его, что он опять стал холоден, как и при начале разговора. — Я очень благодарю за ваше участие, но мне пора, — сказал он, вставая. — Нет, постойте! Вы не должны погубить ее. Постойте, я вам скажу про себя. Я вышла замуж. Муж обманывал меня; в злобе, ревности я хотела все бросить, я хотела сама... Но я опомнилась; и кто же? Анна спасла меня. И вот я живу. Дети растут, муж возвращается в семью и чувствует свою неправоту, делается чище, лучше, и я живу... Я простила, и вы должны простить! (Л.Н. Толстой, 1981, стр. 432-433)

estudos de Costa Lima se propõem a repensar a mimesis e a repropor esta como dotada de uma relação originária com a arte, o estudioso está acentuando a importância de considerar que a aprendizagem da vida supõe mais do que a habilidade técnica e a competência. O teórico brasileiro propõe repensar a mimesis de uma forma que estimule o efeito e que sua obra atue como um ato crítico, como uma forma de questionamento das verdades naturalizadas. Nesse ponto, o estudo de Luiz Costa Lima caminha para a discussão de um artifício ficcional essencial para a construção das obras de Liev Tolstói e Graciliano Ramos: o uso do recurso da verossimilhança na arquitetura das obras narrativas, em que o enredo trata sobre a vida de camponeses, nobres, senhores, retirantes e nordestinos.

Nos textos sobre o autor russo e em textos críticos deste, a verossimilhança estará presente na preocupação do romancista em estabelecer uma similaridade entre a linguagem utilizada pelos personagens da prosa e na vida real, sobretudo, em relação ao modo de falar e à vida dos camponeses e dos mujiques. Para Rosamund Bartlett, a busca da verossimilhança linguística será constantemente buscada pelo autor desde o início de sua produção: “Tolstói tinha resolvido tentar transpor o abismo, não só escrevendo uma ficção em que os protagonistas fossem camponeses, mas em uma linguagem desprovida de adornos e um estilo simples e livre de rebuscamentos, próximo da fala camponesa.” (BARTLETT, 2013, p. 206). Esse artifício ficcional é percebido não apenas pelos leitores críticos de Tolstói, mas também é explicitado por ele em seu ensaio sobre a obra de Shakespeare, publicada na coletânea *Os últimos dias* (2009). O conde russo critica a linguagem utilizada pelo dramaturgo inglês como uma linguagem sem personalidade e não condizente com o lugar ocupado pelos seus personagens dentro da sociedade. “Portanto, a linguagem das pessoas de verdade, aquela linguagem que no drama é o principal meio de representar as características dos personagens, não existe em Shakespeare.” (TOLSTÓI, 1906, p. 290). Para o autor russo, a fala dos personagens de Shakespeare era sempre a mesma, homogênea em todos os personagens, ricos e pobres, nobres e desfavorecidos, e esse aspecto literário o incomodava muito.

Desde o início, durante a leitura de qualquer peça de Shakespeare, eu me certificava de imediato e com perfeita clareza de que estava ausente a “linguagem” – o mais importante, senão o único meio de retratar personagens -, ou seja, que a cada pessoa falasse com a linguagem condizente a sua personalidade. Não há isso em Shakespeare. Todos os seus heróis falam sempre a mesma linguagem shakespeariana exagerada e insólita, com a qual não só esses personagens como nenhuma pessoa real em nenhum lugar jamais se expressaria. (TOLSTÓI, 1906, p. 289)

Por conseguinte, a linguagem, na visão do autor, inferiorizava em alguns pontos as obras do autor de *Otelo*, pois era utilizada de qualquer forma, sem caracterizar as

personagens, ou ser condizente com a construção ficcional do mesmo: “Se os personagens falam qualquer coisa e de qualquer jeito, com a mesma linguagem, como ocorre em Shakespeare, o efeito dos gestos então é perdido [...] ele não retrata a personalidade e o caráter de seus personagens.” (TOLSTÓI, 1906, p. 290). Nas obras do autor de *Guerra e Paz*, a verossimilhança poderá ser notada, sobretudo, na busca da linguagem semelhante à dos camponeses e de sua vida cotidiana. Além disso, essa busca da similaridade tênue com a realidade será vista na ficcionalização de fatos históricos, de casos de abusos e de maus tratos com os mujiques, da vida luxuosa e superficial dos membros da nobreza e da alta sociedade russa.

Essa preocupação com a presença da verossimilhança presente na construção dos personagens e na linguagem pode ser observada na obra *Os cossacos*, na qual é possível perceber a construção dos personagens que pertencem aos povos cossacos, como Erochka, amigo do protagonista Olénin, um oficial do exército. Em uma das passagens da narrativa, em que Olénin está com o amigo e sua família, no povoado onde tem de se estabelecer para servir ao exército russo, o protagonista se emociona com uma canção típica dos cossacos que narra uma parte da história de perseguição e violência contra esses povos nos territórios da Rússia:

No meio de uma canção, a sua preferida, \ a voz tremeu-lhe de repente, e o velho calou-se, continuando apenas \ a dedilhar as cordas da balalaica.” -Ah, meu amigo! -disse. Olénin virou-se, surpreendido pelo estranho som da sua voz: o velho estava a chorar. As lágrimas marejavam-lhe os olhos, e uma corria-lhe pela bochecha. -Passou o meu tempo, e já não volta -disse, soluçando, e calou- -se. -Bebe, porque não bebes? -gritou com a sua voz ensurdecadora sem limpar as lágrimas. Uma canção daguestanesa era, para ele, a mais comovente. Tinha pouca letra, e todo o seu encanto consistia no refrão triste: «Ai, dai, dalalai! » Erochka traduziu a letra: «O homem levou o rebanho do aúl para os montes, os russos chegaram, queimaram o aúl, mataram todos os homens, levaram todas as mulheres. O homem voltou dos montes: no lugar do aúl era o deserto: não há mãe, não há irmãos, não há casa; ficou só uma árvore. O homem sentou-se debaixo da árvore e chorou. Fiquei sozinho, sozinho como tu! E cantou: Ai, dai! Dalalai! » E o velho repetiu várias vezes este refrão uivante, de dilacerar a alma. Ainda a cantar o último refrão, o velho arrancou de repente da parede uma espingarda, correu ao quintal e disparou para o ar. Depois, voltou a cantar com uma tristeza ainda maior: «Ai, dai! Dalalai-a-a! » -e calou-se. (TOLSTÓI, 2012, p.192)¹³

¹³ В середине одной любимой его песни голос его вдруг задрожал, и он замолк, только продолжая брнчать по струнам балалайки. Оленин оглянулся на странный звук его голоса: старик плакал. Слезы стояли в его глазах, и одна текла по щеке. — Прошло ты, мое времечко, не воротишься, — всхлипывая, проговорил он и замолк. — Пей, что не пьешь! — вдруг крикнул он своим оглушающим голосом, не отирая слез. Особенно трогательна была для него одна тавлинская песня. Слов в ней было мало, но вся прелесть ее заключалась в печальном припеве: «Ай! дай! далалай!» Ерошка перевел слова песни: «Молодец погнал баранту из аула в горы, русские пришли, сожгли аул, всех мужчин перебили, всех баб в плен побрали. Молодец пришел из гор: где был аул, там пустое место; матери нет, братьев нет, дома нет; одно дерево осталось. Молодец сел под дерево и заплакал. Один, как ты, один остался, и запел молодец:

A preocupação com a verossimilhança trabalhada nas canções e na descrição de hábitos populares também será observada na obra *Infância*, de Graciliano Ramos, em que ele fala sobre um amigo da família que convivia com alguns soldados:

Provavelmente esses homens se comportavam assim por vingança. [...] Bebiam cachaça, malandravam, torvos, importantes, vagarosos, e o desmazelo-cinto frouxo, quepe de banda, topete ameaçador dava-lhes consideração. Arredios, oblíquos, promoviam sambas e furdunços em casas de palha, onde as violências passavam despercebidas e ninguém se queixava. José da Luz chegava-se aos tipos que jogavam gamão e discutiam política. Um caboré enxerido, bem falante, escorregando na companhia dos proprietários. Amável, jeitoso, com certeza escapava às marchas rigorosas da força volante, às diligências cruas. Não guardava ressentimento, não precisava desforra. Aceitava de coração leve a tarimba. E cantava, fanhoso e mole: Assentei praça. Na polícia eu vivo\ Por ser amigo da distinta farda. \Agora é tarde. Me recorde e penso \ Trabalho imenso, não se lucra nada. \ Uma das estrofes terminava com estes versos: \Eu largo a farda, pego no capote, \ Vou remar no bote: tudo é serviço. \ José da Luz abria muito o e de serviço, prosódia que depois ouvi confirmada em várias terras. (RAMOS, 1945, p.97)

No trecho, é possível observar uma canção que também retrata as moléstias e as dificuldades da vida dos soldados no contexto do nordeste brasileiro, que guarda certa semelhança com a temática referente à denúncia dos abusos, também observados na canção dos cossacos. A verossimilhança também será observada nos textos críticos de Graciliano Ramos, em que esse aspecto narrativo transparece nas críticas que ele explicita acerca da forma como os enredos e os personagens são construídos e caracterizados nas obras de alguns escritores brasileiros. No ensaio “O fator econômico no romance brasileiro”, publicado em *Linhas tortas* (1962), o romancista alagoano critica a falta de verossimilhança de algumas obras atreladas à questão social, a uma visão crítica sobre a vida do povo brasileiro, das classes baixas e de suas dificuldades:

Os romancistas brasileiros, ocupados com a política, de ordinário esquecem a produção, desdenham o número, são inimigos de estatísticas. Excetuando-se as primeiras obras de José Lins do Rêgo e as últimas de Jorge Amado, em que assistimos a decadência da família rural, a queda motivada pela exploração gringa sobre os engenhos de banguê e as fazendas de cacau, o que temos são criações mais ou menos arbitrárias, complicações psicológicas, às vezes um lirismo atordoante, espécie de morfina, poesia adocicada, música de palavras. Um cidadão é capitalista. Muito bem. Ficamos sem saber de onde lhe veio o capital e de que maneira o utiliza.

ай, дай! далалай!» И этот завывающий, за душу хватающий припев старик повторил несколько раз. Допевая последний припев, Ерошка схватил вдруг со стены ружье, торопливо выбежал на двор и выстрелил из обоих стволов вверх. И опять еще печальнее запел: «Ай! дай! далалай а-а!» — и замолк. (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 258)

Outro é agricultor. Não visita as plantações, ignoramos como se entende com os moradores, se a safra lhe deu lucro. O terceiro é operário. Nunca o vemos na fábrica, sabemos que trabalha porque nos afirmam que isto acontece, mas os seus músculos nos parecem ordinariamente em repouso. Não surpreendemos essas pessoas no ato de criar riqueza. A riqueza surge criada, como nas histórias maravilhosas, faz-nos pensar no deserto, onde o povo eleito recebia alimento do céu. Torna-se irreal, misteriosa – e como é indispensável a existência humana, irrealidade e mistério transmitem-se aos indivíduos que circulam na maior parte dos livros nacionais. (RAMOS, 1986, p. 255)

Na passagem, é interessante observar a crítica afiada do escritor ao ressaltar que muitas narrativas são tão inverossímeis e desvinculadas de uma visão crítica da realidade que se assemelham a histórias maravilhosas, como contos de fada. Pode-se perceber que essa crítica se mostra mordaz, sobretudo, por causa do contexto político e social vivido por esses escritores, como a Revolução de 1930, a ditadura de Getúlio Vargas e a presença de outras obras que, dentre outros aspectos ficcionais, dão voz aos excluídos, como é citado por meio das obras de José Lins do Rego e Jorge Amado, ao qual o escritor faz referência. Graciliano resalta sua crítica à construção dos personagens que, claro, não devem ser cópias da realidade, mas que devem apresentar o mínimo de lógica em relação à vida cotidiana dessas classes e pessoas no contexto sociocultural da realidade. “Com certeza os nossos autores dirão que não desejam ser fotógrafos, não tem o intuito de reproduzir com fidelidade o que se passa na vida. Mas, então, porque põe nomes de gente nas suas ideias, porque as vestem, fazem que elas andem e falem, tenham alegrias e dores?” (RAMOS, 1986, p. 256). Novamente, a crítica do autor de *Vidas secas* resalta a ausência de similaridade com a realidade dos excluídos e explorados em relação à construção do enredo e das personagens. A busca da fidelidade com a realidade traz à tona a importância da verossimilhança em sua obra: “Para sermos completamente humanos, necessitamos estudar as coisas nacionais, estudá-las de baixo para cima.” (RAMOS, 1986, p. 258). Essa busca se mostra como um aspecto fundamental para essa tese, pois nela se observa a visão de estética do escritor e de sua obra. Para Graciliano, se o escritor quiser compor uma obra de arte completa e profunda, precisa estudar melhor seus personagens e suas vidas, ou seja, se o autor “quiser realizar a obra completa, precisa conhecê-los antes de chegar ai, acompanhá-los na fábrica ou na loja, no escritório ou no campo da plantação. Necessariamente o ofício dos seus homens deve ter contribuído para que as coisas se passassem desta ou daquela forma.” (RAMOS, 1986, p. 258). De acordo com o autor de *Caetés* (1933), outro fator que parece contribuir para a ausência desse aspecto ficcional, relacionado à mimesis e à representação, seria a tentativa de autores brasileiros de copiar a estrutura das obras e a construção dos personagens da literatura internacional:

Mas se essas cópias nos desagradam, mais desagradáveis achamos a imitação de obras exóticas, que nenhuma relação tem conosco. Simulando horror excessivo ao regional, alguns romancistas pretendem tornar-se à pressa universais. Não há, porém, sinal que o universo principie a interessar-se pelas nossas letras, enquanto nos interessamos demais por ele e voluntariamente desconhecemos o que aqui se passa. (RAMOS, 1986, p. 258)

A ausência de elementos nacionais, observada em um Brasil subdesenvolvido, e também nas dificuldades e nas moléstias vividas pelas classes baixas e excluídas, que os autores tentam trabalhar em suas obras, é um fator determinante não apenas para a ausência de verossimilhança nesses textos, mas também para uma profunda contradição para a visão de arte exposta pelo autor alagoano. Para os estudiosos Thiago Mio Salla e Ieda Lebensztayn, no prefácio da coletânea *Conversas*, em que o presente texto crítico foi republicado, a falta de tais aspectos configura uma literatura artificial para Graciliano: “ele não deixa de expressar seu posicionamento contrário ao artificialismo e as generalizações mistificadoras, preferindo a arte que se aproxima da terra e do povo com seus problemas e contradições [...]” (LEBENSZTAYN; SALLA, 2014, p. 33). O questionamento sobre a ausência de aspectos nacionais e a busca em utilizar elementos e construções da literatura internacional é novamente trabalhado no texto “O romance do nordeste”, em que Graciliano aponta uma espécie de maturação na visão e na construção de obras artísticas por alguns autores brasileiros:

Os romancistas atuais compreenderam que para a execução de uma obra razoável não bastam retalhos de coisas velhas e novas importadas da França, da Inglaterra e da Rússia. E como deixaram de ser obrigatórias as exibições da porta do Garnier, os provincianos e os encontrou conservaram-se em suas cidadezinhas, acumulando documentos, realizando uma honesta reportagem sobre a vida no interior. [...] Hoje desaparecem os processos de pura composição literária. Em todos os livros do nordeste, nota-se que os autores tiveram o cuidado de tornar a narrativa não absolutamente verdadeira, mas verossímil. Ninguém se afasta do ambiente, ninguém confia demasiado na imaginação. [...] Os nossos romancista não saíram de casa à procura de reformas sociais: a revolução chegou a eles e encontrou-os atentos, observando uma sociedade que esse decompõe. (RAMOS, 2012, p. 141)

O artifício ficcional da verossimilhança novamente é destacado pelo autor alagoano como uma qualidade nos textos literários de autores brasileiros. O escritor destaca também a verossimilhança associada ao senso crítico, em que os autores não só buscam uma literatura que, de certa forma, seja condizente com a realidade das pessoas e condições de vida de seu meio, mas também de uma literatura que não se proponha a ser uma cópia das literaturas estrangeiras ou a tratar de temas internacionais que nada tem a ver com a realidade social e

econômica do Brasil. Nesse trecho, fica evidente essa distinção que o autor de *São Bernardo* vê entre influência e cópia, apesar de serem explicitadas nessa tese as semelhanças entre as obras de Graciliano e de Tolstói, de que o autor brasileiro parece ser um leitor fiel e devoto. Mesmo assim, o autor alagoano não defende a cópia e a inserção de temas da literatura estrangeira em obras brasileiras. Por conseguinte, é preciso reconhecer que o papel do Graciliano leitor é essencial para a formação do escritor, porque é notável a influência das obras russas no autor. No entanto, de forma alguma, pode-se confundir a influência com a cópia da literatura estrangeira. No texto *Vidas Secas*, no qual o crítico Brito Broca apresenta uma declaração de Graciliano, o autor alagoano ressalta que os personagens de suas obras foram criados com base em sua observação da realidade e por isso sua construção reflete a vida e os hábitos da classe com que Graciliano conviveu e da qual, de certa forma, o escritor fazia parte, retomando novamente a questão da importância da verossimilhança na construção literária ficcional do autor nordestino.

– Nasci na zona árida, numa velha fazenda, e ali passei quase toda a minha infância, convivendo com o sertanejo. [...] Os meus personagens não são inventados. Eles vivem em minhas reminiscências, com suas maneiras bruscas, seu rosto vincado pela miséria e pelo sofrimento. (RAMOS, 2014, p. 68)

Assim, ocorre um entrelaçamento entre as obras ficcionais de Liev Tolstói, Graciliano Ramos e a teoria de Luiz Costa Lima, visto que o teórico afirma que o verossímil não é, de forma alguma, estabelecer relação de cópia ou de imitação com a realidade, pelo contrário, é demonstrar a recusa de subordinar o texto ficcional a um modelo externo e anterior. O verossímil é algo completamente subjetivo. O teórico cita uma colocação de Schlegel sobre tal artifício: “O que parece verdadeiro não precisa, por isso, e em grau algum, ser verdadeiro: mas deve positivamente parecer.” (LIMA, 2014, p. 50). Assim, a obra não pode cortar todas suas amarras com a verdade, pois, nesse caso, ela constituiria um mundo paralelo e não identificável. Com base nos estudos sobre a teoria de Jean Paul Sartre, o teórico brasileiro propõe que o efeito da verossimilhança é inseparável da produção e da recepção. Logo, o verossímil se relaciona diretamente à mimesis. Por meio da mimesis, é possível ter uma forma de acesso ao impensado não só na época atual, mas também em épocas passadas. Não é possível ter esse acesso senão por meio do estoque de semelhanças estabelecidas a partir do presente. Logo, o verossímil pode ser considerado o efeito primário da mimesis no sentido amplo e não apenas artístico que abrange o termo.

A teoria acerca da mimesis e da relação entre ficção e verdade será novamente

discutida e aprofundada na obra *História, ficção e literatura* (2006), em que Luís Costa Lima propõe que o discurso ficcional não postula a verdade, mas a coloca entre parênteses. Nas obras literárias, ao contrário, o sub universo que é interessante e importante é considerado real, e os outros são relegados à posição de acessórios ou de irreais. Dessa forma, no texto ficcional: “‘A realidade significa simplesmente a relação com a vida emocional e ativa’ (ib, 295).” (LIMA, 2006, p. 23). Assim, é possível ressaltar que Liev Tolstói e Graciliano Ramos, ao citarem a busca pela sinceridade e pela verdade em suas obras, não se referem a uma verdade única e universal, uma verdade absoluta; o que eles explicitam em suas obras é uma espécie de verdade parcial, que demonstra a forma com que os escritores observam a sua realidade e a interpretam. A ficcionalização operada por esses dois escritores é uma espécie de realidade pessoal, um olhar particular para mazelas semelhantes ocorridas em países, épocas e contextos sociais distintos.

Para Costa Lima, a arte se distingue da religião, porque, diante da ilusão que provoca, ela estabelece uma função desequilibradora. “Também o gesto inicial da arte se define por uma postura assumida perante a ilusão. Essa postura pode se aproximar do efeito narcotizante se der a crer que, ante o tempo implacável – que desfaz a beleza, a vitalidade e a esperança próprias à juventude.” (LIMA, 2006, p. 150). Sob esse ponto de vista, nota-se que Tolstói e Graciliano utilizam tão bem o artifício ficcional de se fazer crer que fazem com que os leitores se sensibilizem com os sofrimentos do outro ficcionalizado em sua obra, seja na vida miserável de Fabiano, seja na vida dos mujiques e dos camponeses explorados nos contos de Tolstói. Dessa maneira, o papel da ficção é contar não o que houve, mas o que poderia ocorrer. Fabiano, de *Vidas secas*, não existe, nem tampouco os empregados da fazenda de Liévin, em *Anna Kariênina*, entretanto, eles são a representação dos milhares de retirantes e mujiques que os escritores, russo e brasileiro, conheceram e, ainda, testemunharam seu sofrimento durante a sua vida.

Em algumas de suas obras, tanto Tolstói quanto Graciliano, bem mais que recriar a realidade dentro de sua obra, tentam também denunciar a opressão, a violência e o controle que muitos camponeses e retirantes sofrem, ficcionalizando situações de abuso e de violência que, de fato, ocorrem nos seus contextos sociais, seja no ambiente rural do nordeste, seja no interior agrário da Rússia. Em *Anna Kariênina*, Liévin, o fazendeiro que almeja se casar com Kitty revolta-se ao conversar com um grande proprietário que se mostra a favor do uso da violência física contra seus servos: “Teimava em que o camponês russo era um cevado, gostava de porcaria e para arrancá-lo a isso havia necessidade de autoridade e, à falta de

autoridade, de cacête” (TOLSTÓI, 1971, p.313).¹⁴ A crítica Rosamund Bartlett revela que os servos russos somente foram emancipados em 1861 e que, até então, eles “não podiam se casar sem a permissão de seu dono, que tinham o direito de submetê-los a castigos corporais ou mandá-los para o exílio na Sibéria.” (BARTLETT, 2013, p. 50). Ao tratar do tema dos camponeses em *Guerra e Paz*, Tolstói figura a complexidade das relações de poder anteriormente à libertação dos servos, observando que mesmo quando o senhor de terras se eximia de exercer e abusar de seu poder, muitas vezes, o administrador da fazenda ou outras figuras sociais o faziam como acontece na propriedade de Pierre, em que “nove décimos dos mujiques daquela aldeia se achavam em completa miséria. [Pierre] Não sabia que o sacerdote que viera recebê-lo com uma cruz oprimira os mujiques com os tributos cobrados pela igreja [...]” (TOLSTÓI, 2013, p. 780).¹⁵

Situação semelhante será observada em Paulo Honório, de *São Bernardo*, que é repreendido pela esposa por bater em seu funcionário: “Como tem coragem de espancar uma criatura daquela forma? /— Ah! sim! por causa do Marciano. Pensei que fosse coisa séria. Assustou-me. / — Bater assim num homem! Que horror! Julguei que ela se aborrecesse por outro motivo, pois aquilo era uma frivolidade.” (RAMOS, 2008, p. 45). Para o dono de terras, os funcionários da fazenda não só não eram seres humanos respeitáveis, reduzindo-se a seres domináveis em quem se dá ordens, como ainda só trabalham ao sofrer a violência do patrão: “Essa gente faz o que se manda, mas não vai sem pancada. E Marciano não é propriamente um homem.” (RAMOS, 2008, p. 45). É possível perceber que, nas obras dos dois autores, a denúncia de abusos e de violência em contextos de dominação social é um fator comum que revela a expressão de valores e de costumes da sociedade patriarcal e arcaica em que os personagens, similares a pessoas da realidade dos escritores, vivem.

Esse artifício literário e essa temática, presentes nas narrativas de ambos os escritores, demonstram semelhança com a proposição de Luiz Costa Lima de que a mimesis constrói-se conectada ao eixo de valores, usos e costumes da sociedade em que é produzida. A mimesis completa opera a partir da vigência social de costumes e valores, mas isso não significa que estes tenham de ser endossados ou refinados; eles devem assumir uma posição que os torna visíveis. A mimesis se alimenta da matéria- prima da sociedade para poder assim explorá-la,

¹⁴ “Он настаивал на том, что русский мужик есть свинья и любит свинство и, чтобы вывести его из свинства, нужна власть, а ее нет, нужна палка.” (ТОЛСТОЙ, стр. 367, 1981)

¹⁵ “девять десятых мужиков этого села были в величайшем разорении. [...] Он не знал, что священник, встретивший его с крестом, отягощал мужиков своими поборами.” (ТОЛСТОЙ, стр. 112, 1980)

ela é “a viga que acolhe e seleciona os valores da sociedade e os converte em vias de orientação que circulam em suas obras, a ficção diz da caracterização discursiva de tais textos.” (LIMA, 2006, p. 210).

O teórico cita os estudos de Jeremy Bentham para o qual a linguagem seria o ponto de partida da ficção, sendo ela sua constante amarração e o meio pelo qual o mundo é formulado. Assim, a linguagem é a ferramenta pela qual a realidade e a verdade são elaboradas pela ficção. De acordo com Bentham, a linguagem é uma espécie de canal pelo qual a matéria do mundo chega à mente humana. A ficção não se limita, então, a uma reformulação prática e efetiva do mundo, pois ela tem uma pragmática própria, logo, ela exige de seu receptor romper com os automatismos das interações cotidianas e com o fluxo difuso da fantasia. Embasado na teoria de Iser, o teórico propõe que a mimesis supõe uma seleção dos aspectos da realidade que desorganizam a representação do mundo. Desse modo, a mimesis se fixaria na ancoragem de um fato ficcional no interior da obra com seus usos e valores.

Essa presença de aspectos da realidade selecionados para serem recriados na ficção por meio da linguagem, como propõe Costa Lima, pode ser observada na contextualização e na construção das personagens presentes nas obras de Liev Tolstói. A obra *Guerra e Paz* é ambientada na Campanha da Rússia e a guerra é pano de fundo para a transformação moral de Pierre e figura entre os principais temas discutidos pela nobreza russa nas reuniões sociais, sobretudo na casa da cortesã Anna Pávlovna:

No meio da conversa sobre as atividades políticas, Anna Pávlovna exaltou-se. — Ah, nem me fale da Áustria! Talvez eu não entenda nada, mas a Áustria jamais quis e não quer a guerra. Ela nos atraiçoa. A Rússia sozinha deve ser a salvadora da Europa. Nosso benfeitor sabe da sua elevada missão e será fiel a ela. É a única coisa em que acredito. Nosso bondoso e admirável soberano desempenha um papel colossal no mundo e ele é tão virtuoso e bom que Deus não vai abandoná-lo e ele há de cumprir a sua missão de esmagar a hidra da revolução, que agora está ainda mais horrenda na pessoa desse assassino e celerado. Só nós devemos redimir o sangue dos justos... Em quem vamos depositar esperanças, pergunto ao senhor...A Inglaterra, com seu espírito comercial, não compreende e não consegue compreender toda a estatura do espírito do imperador Alexandre. Ela negou-se a evacuar Malta. Ela quer ver, procura uma intenção oculta em nossas ações. [...] Não compreendem, não conseguem compreender a abnegação do nosso imperador, que nada quer para si e quer tudo pelo bem do mundo. E o que eles prometeram? Nada. E mesmo o que prometeram não vai se realizar! A Prússia já declarou que Bonaparte é invencível e toda a Europa nada pode contra ele... (TOLSTÓI, 2017, p.15)¹⁶

¹⁶ В середине разговора про политические действия Анна Павловна разгорячилась. — Ах, не говорите мне про Австрию! Я ничего не понимаю, может быть, но Австрия никогда не хотела и не хочет войны. Она предаёт нас. Россия одна должна быть спасительницей Европы. Наш благодетель знает свое высокое

Em outro trecho da obra, acerca da invasão da Rússia pelos franceses, Napoleão Bonaparte figura como um dos personagens do romance, sendo citado nos relatos da cortesã Anna Pávlovna:

Pela presunção com que falava, ninguém podia saber ao certo se o que ele dizia era muito inteligente ou muito estúpido. Vestia um fraque verde escuro, calças da cor de *cuisse de nymphe effrayée*, como ele mesmo chamava, meias e sapatos. O visconde contou de modo muito gracioso uma história então em voga, na qual o duque d'Enghien viajara em segredo para Paris a fim de encontrar-se com Mlle George e na casa dela encontrou-se com Bonaparte, que também gozava dos favores da atriz famosa, e lá, ao encontrar-se com o duque, Napoleão por acaso tombou num daqueles desmaios a que era sujeito, e assim ficou à mercê do duque, circunstância de que este não quis tirar proveito; mais tarde, no entanto, Bonaparte vingou-se dessa magnanimidade com a morte do duque. (TOLSTÓI, 2017, p.26)¹⁷

A presença desses aspectos reais, que contribuem para a verossimilhança no famoso romance do conde russo, pode ser interpretada como um artifício literário em que os elementos da realidade são retrabalhados na operação de criação narrativa que simularia o real por meio da linguagem, assim como propõe Paul Ricoeur. Para o teórico, a busca do verossímil no romance realista e naturalista seria um artifício próprio da operação narrativa que aumenta o trabalho empregado na simulação da presença do real através da escrita. Entretanto, a suposta fidelidade à vida dissimula a sutileza das manobras perante as quais a obra comanda a intensidade da ilusão. A trilogia *Tempo e narrativa* (1983) auxiliará no aprofundamento e no entendimento das relações entre realidade e ficção nas obras de Liev Tolstói e de Graciliano Ramos, sobretudo nas reflexões sobre a mimesis e a presença de fatos históricos e autobiográficos que constitui um artifício ficcional utilizado pelos dois literatos.

призвание и будет верен ему. Вот одно, во что я верю. Нашему доброму и чудному государю предстоит величайшая роль в мире, и он так добродетелен и хорош, что бог не оставит его, и он исполнит свое призвание задавить гидру революции, которая теперь еще ужаснее в лице этого убийцы и злодея. Мы одни должны искупить кровь праведника. На кого нам надеяться, я вас спрашиваю?.. Англия с своим коммерческим духом не поймет и не может понять всю высоту души императора Александра. Она отказалась очистить Мальту. Она хочет видеть, ищет заднюю мысль наших действий. [...] Они не поняли, они не могут понять самоотвержения нашего императора, который ничего не хочет для себя и все хочет для блага мира. И что они обещали? Ничего. И что обещали, и того не будет! Пруссия уже объявила, что Бонапарте непобедим и что вся Европа ничего не может против него...(Л.Н. Толстой, 1979, стр.9)

¹⁷ Из-за самоуверенности, с которой он говорил, никто не мог понять, очень ли умно или очень глупо то, что он сказал. Он был в темно-зеленом фраке, в панталонах цвета *cuisse de nymphe effrayée*, как он сам говорил, в чулках и башмаках. Visconte рассказал очень мило о том ходившем тогда анекдоте, что герцог Энгиенский тайно ездил в Париж для свидания с m-lle George, и что там он встретился с Бонапарте, пользовавшимся тоже милостями знаменитой актрисы, и что там, встретившись с герцогом, Наполеон случайно упал в тот обморок, которому он был подвержен, и находился во власти герцога, которой герцог не воспользовался, но что Бонапарте впоследствии за это-то великодушие и отместил смертью герцогу. (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 20)

Ricoeur propõe que só é possível afirmar que o historiador se refere a algo real no sentido de que aquilo do qual ele fala foi observado por testemunhas do passado. Se for realizada uma comparação, constata-se que os personagens do romancista são irreais e a experiência que a ficção descreve também é irreal, pois entre a realidade do passado e a irreabilidade da ficção a dissimetria é total. Por conseguinte, para tratar a questão da realidade associada aos fatos na narrativa de ficção, é necessário haver uma refiguração que se baseia na confrontação entre dois mundos, o mundo fictício do texto e o mundo real do leitor, em que o fenômeno da leitura do texto torna-se mediador da refiguração.

A presença de fatos reais que seria refigurada na narrativa, como propõe Ricoeur, também poderá ser observada na referência a acontecimentos históricos nas obras de Graciliano Ramos. A narrativa de Paulo Honório sobre o momento em que surge a ideia de escrever um livro sobre a sua vida, faz referência a fatos históricos.

João Nogueira queria o romance em língua de Camões, com períodos formados de trás para diante. Calculem. Padre Silvestre recebeu-me friamente. Depois da Revolução de Outubro, tornou-se uma fera, exige devassas rigorosas e castigos para os que não usaram lenços vermelhos. Torceu-me a cara. E éramos amigos. Patriota. Está direito: cada qual tem as suas manias. Afastei-o da combinação e concentrei as minhas esperanças em Lúcio Gomes de Azevedo Gondim, periodista de boa índole e que escreve o que lhe mandam. Trabalhamos alguns dias. A tardinha Azevedo Gondim entregava a redação ao Arquimedes, trancava a gaveta onde guarda os níqueis e as pratas, tomava a bicicleta e, pedalando meia hora pela estrada de rodagem que ultimamente Casimiro Lopes andava a consertar com dois ou três homens, alcançava São Bernardo. Comentava os telegramas dos jornais, atacava o governo, bebia um copo de conhaque que Maria das Dores lhe trazia e, sentindo-se necessário, comandava com submissão: - Vamos a isso. Íamos para o alpendre, mergulhávamos em cadeiras de vime e ajeitávamos o enredo; fumando, olhando as novilhas caracus que pastavam no prado, embaixo, e mais longe, à entrada da mata, o telhado vermelho da serraria. (RAMOS, p.2008, p.8)

Paulo Honório faz referência à Revolução de 1930 que levou à culminância das discussões e do surgimento do comunismo no Brasil. O nome Revolução Vermelha esclarece porque Padre Silvestre prevê castigos para aqueles que não usam lenços vermelhos, além de situar o contexto extremamente tradicionalista do interior nordestino no contexto dos anos de 1930, em que Paulo Honório simboliza o capitalista que se opõe ao movimento comunista e por isso é mal visto pelo religioso. Na conversa de Paulo Honório com Padilha, Nogueira e Madalena farão referência à Revolução de 1930 e ao comunismo, contexto de produção da obra:

- É bom apontar, insistiu João Nogueira. - Para quê? A facção dominante

está caindo de podre. O país naufraga, seu doutor. É o que lhe digo: o país naufraga. Passei-lhe uma garrafa e informei-me: - Que foi que lhe aconteceu para o senhor ter essas ideias? Desgostos? Cá no meu fraco entender, a gente só fala assim quando a receita não cobre a despesa. Suponho que os seus negócios vão bem. - Não se trata de mim. São as finanças do Estado que vão mal. As finanças e o resto. Mas não se iludam. Há de haver uma revolução! - Era o que faltava. Escangalhava-se esta gorra. - Por quê? perguntou Madalena. - Você também é revolucionária? exclamei mau modo. - Estou apenas perguntando por quê. - Ora por quê! Porque o crédito se sumia, o câmbio baixava, a mercadoria estrangeira ficava pela hora da morte. Sem falar na atrapalhão política. - Seria magnífico, interrompeu Madalena. Depois se endireitava tudo. - Com certeza, apoiou Luís Padilha. - Vocês sabem o que estão dizendo? - O que admira é Padre Silvestre desejar a revolução, disse Nogueira. Que vantagem lhe traria ela? - Nenhuma, respondeu o vigário. A mim não traria vantagem. Mas a coletividade ganharia muito. - Esperem por isso, atalhou Azevedo Gondim. Os senhores estão preparando uma fogueira e vão assar-se nela. - Literatura! resmungou Padilha. - Literatura não, gritou Azevedo Gondim. Se rebentar a encrenca, há de sair boa coisa, hem, Nogueira? - O fascismo. - Era o que vocês queriam. Teremos o comunismo. Dona Glória benzeu-se e Seu Ribeiro opinou: - Deus nos livre. - Tem medo, Seu Ribeiro? perguntou Madalena sorrindo. - Já vi muitas transformações, excelentíssima, e todas ruins. - Nada disso, asseverou Padre Silvestre. Essas doutrinas exóticas não se adaptam entre nós. O comunismo é a miséria, a desorganização da sociedade, a fome. Seu Ribeiro passou os dedos pela careca lustrosa: - No tempo de Dom Pedro, corria pouco dinheiro, e quem possuía um conto de réis era rico. Mas havia fartura, a abóbora apodrecia na roça. (RAMOS, 2008, p.150)

É possível perceber que o processo observado no trecho é uma refiguração de fatos reais, levando-os para o mundo ficcionalizado na medida em que o contexto político e social é transposto para o interior da narrativa sobre a história de Paulo Honório e dos outros personagens criados por Graciliano Ramos. A recriação do contexto da Revolução de 1930 pode ser observada como uma espécie de estratégia fomentada pelo autor para constituir sua criação ficcional, sendo essa estratégia um dos aspectos relatados por Ricoeur na produção literária e sua relação com o leitor.

Assim, para Ricoeur, a composição da obra rege a leitura. Além disso, a comunicação tem como ponto de partida o autor e atravessa a narrativa para encontrar seu ponto de chegada - o leitor - sendo que este responde a essa estratégia de persuasão se apropriando da proposição do mundo do texto:

Três momentos devem, a partir daí, ser considerados, momentos aos quais correspondem três disciplinas vizinhas mas distintas: 1) a estratégia fomentada pelo autor e dirigida para o leitor; 2) a inscrição dessa estratégia na configuração literária; 3) a resposta do leitor considerado quer como sujeito que lê, quer como público receptor. Esse esquema permite fazer um percurso rápido por algumas teorias da leitura que ordenamos proposadamente do polo do autor para o do leitor, que é o mediador último entre configuração e refiguração. (RICOEUR, 2010, p. 271)

O dinamismo da configuração termina seu percurso na leitura. É nesse ponto que ambos, leitura e configuração, relacionam-se à mimesis, pois é por meio da leitura que a configuração do texto se transmuta em refiguração e estabelece sua relação com a realidade. Para o teórico, a mimesis “marca a intersecção entre mundo do texto e mundo do ouvinte ou do leitor, a intersecção, portanto, entre mundo configurado pelo poema e mundo no qual a ação efetiva se desdobra e desdobra sua temporalidade específica. A significância da obra de ficção procede dessa intersecção.” (RICOEUR, 2010, p. 270). Assim, a mimesis possibilitaria uma espécie de leitura em primeiro grau e seria articulada por meio de mediações simbólicas que concebem o plano da ficção estimulado pelo plano da ação.

Dessa maneira, o teórico propõe que a “capacidade que a ficção tem de suscitar uma ilusão de presença, controlada porém pelo distanciamento crítico. Uma vez mais, cabe ao imaginário de representância ‘retratar’ ‘colocando diante dos olhos’.” (RICOEUR, 2010, p. 322). Essa ilusão estaria, portanto, a serviço da individuação exercida tanto pelo horrível quanto pelo admirável. É nesse sentido que Paul Ricoeur propõe que a ficção dá ao narrador horrorizado olhos para ver e parra chorar, como citado na epígrafe deste capítulo. Desse modo, a ficção traz à tona o olhar de um narrador por meio de uma simulação que, por intermédio da refiguração, relaciona-se ao real. É por meio da construção dos narradores nas obras de Tolstói e de Graciliano Ramos que se pode observar, chocar-se, sensibilizar-se e horrorizar-se diante dos sofrimentos e das mazelas de retirantes e de mujiques, trabalhadores e camponeses.

Capítulo II – Ficção e autobiografia: a vida como matéria para a ficção.

Capítulo II – Ficção e autobiografia: a vida como matéria para a ficção.

O que sou é uma espécie de Fabiano, e seria Fabiano completo se a seca houvesse destruído a minha gente, como V.[você] muito bem reconhece. (RAMOS *apud* CANDIDO, 1956, p.10)

Em uma carta endereçada a Antonio Candido, publicada na introdução do ensaio *Ficção e Confissão*, um dos textos críticos mais célebres sobre a relação da obra ficcional de Graciliano Ramos com suas autobiografias, o escritor alagoano admite sua relação íntima com a construção do personagem Fabiano, de *Vidas Secas*. Em vários outros textos e ensaios, o autor de *Infância* irá apontar inter-relações entre os fatos ocorridos em sua vida real e a reelaboração destes por meio de personagens, sensações e fatos de sua obra ficcional. Na coletânea *Conversas*, de Thiago Mío Salla e Ieda Lebensztayn, o autor expõe acontecimentos de sua vida que foram reelaborados na escrita do romance *Angústia* e dos contos “Paulo” (1947) e “O relógio do hospital” (1947).

[...] voltei para Palmeira dos índios, onde, numa sacristia, fiz S. Bernardo. Estava no capítulo XIX, capítulo que escrevi já com febre, quando adoeci gravemente com uma psóite e tive de ir para o hospital. Do hospital ficaram-me impressões que tentei fixar em dois contos – ‘Paulo’ e ‘O relógio do hospital’ - e no último capítulo de *Angústia*. No delírio, julgava-me dois, ou um corpo com duas partes: uma boa e outra ruim. E queria que salvassem a primeira e mandassem a segunda para o necrotério. (RAMOS, 2014, p.195)

Na mesma coletânea de textos, o autor responde, ao ser questionado acerca da sua ficção ser considerada autobiográfica, lembrando-se da referência ao processo de escrita dos dois contos e da parte final da obra *Angústia*: “- Sua obra de ficção é autobiográfica? - Não se lembra do que lhe disse a respeito do delírio no hospital? Nunca pude sair de mim mesmo. Só posso escrever o que sou. E se as personagens se comportarem de modos diferentes, é porque não sou um só. [...]”. (RAMOS, 2014, p.198). Dessa forma, fica clara a relação entre a matéria autobiográfica e o conteúdo que auxilia na produção de suas obras.

Na coletânea *Conversas*, o autor comenta sobre outros conhecidos da vida real que inspiram personagens de suas obras:

Aí a seca matou o gado – e seu Sebastião abriu uma loja na vila, talvez 59 ou 96. Da fazenda conservo a lembrança de Amaro, vaqueiro, e de José Baía, na vila conheci André Laerte, cabo José da Luz, Rosenda lavadeira, padre João Inácio, Felipe Benício, Teotoninho Sábina e família, seu Batista, d. Maricas, minha professora, mulher de seu Antonio Justino, personagens que utilizei

muitos anos depois. Aprendi a carta de ABC em casa, aguentando pancada. (RAMOS, 2014, p.91)

A relação entre os fatos autobiográficos da vida de Graciliano Ramos e a produção de suas obras ficcionais é inegável, mas é difícil determinar um limite sobre a influência desses fatos em cada uma das produções do autor. Para um dos maiores estudiosos de Graciliano Ramos na crítica brasileira, Antonio Candido, o autor alagoano demonstra em suas últimas obras autobiográficas, *Infância* e *Memórias do cárcere*, que “Sente-se constrangido na ficção e abandona-a para sempre no apogeu das capacidades, com apenas quatro livros publicados. O desejo de sinceridade vai doravante levá-lo a retratar-se no mundo real em que se articulam as suas ações.” (CANDIDO, 1956, p.91). As narrativas de memórias, nas quais o próprio autor se torna protagonista, explicitam os processos em que “já instalado na primeira pessoa do singular como artifício literário, deslizará para a experiência real dentro da mesma perspectiva de narração, mas sem qualquer subterfúgio.” (CANDIDO, 1956, p.91).

Para o crítico, a passagem do escritor de ficção para a autobiografia demonstra uma busca do autor por expressar sua própria verdade, que o leva a transpor sua obra da ficção à confissão: “Aspira ao depoimento integral, porque a verdade é a sua verdade. E quando pensamos nisto começamos a entender [...] o que deseja exprimir, e aos poucos foi descobrindo na confissão.” (CANDIDO, 1956, p.91). Dessa forma, a evocação dos elementos autobiográficos se junta aos aspectos, fatos e pessoas observados na vida cotidiana para construir romances como *Angústia* e personagens como Luís da Silva, que parece ter muitos dos trejeitos e opiniões do autor alagoano, além das lembranças da infância na fazenda, da família decadente e do pai violento e nada amistoso. Para Candido, “[...] não é difícil perceber que deu a Luís da Silva algo de muito seu: a vocação literária, o ódio ao burguês e coisas ainda mais profundas. ‘*Angústia* é o livro mais pessoal de Graciliano Ramos’ escreveu certa vez Almeida Sales.” (CANDIDO, 1956, p.58). Outro aspecto pessoal que o escritor parece emprestar a Luís da Silva seria a sua atitude em face dos bem postos e satisfeitos da vida, por meio da visão odiosa aos ricos, importantes e doutores. Em *Infância*, podemos observar essa atitude numa espécie de náusea diante da leitura de obras de Barão de Macaúbas. Já em *Memórias do cárcere*, “há frequente acentuação da sua ‘canhestrice’, rusticidade, laconismo, em face dos brilhantes. No fundo, certo alívio de não ser como eles, que lhe despertam desconfiança e aversão. Estas, em Luís da Silva, são máximas.” (CANDIDO, 1956, p.60). Dessa forma, obras como *Angústia*, *Infância* e *Memórias do cárcere* demonstram características pessoais transpostas para o romance, permitindo interpretar melhor sua própria atitude literária, possibilitando perceber que, em *São Bernardo*, a contenção de Paulo Honório

é também parte da personalidade do autor alagoano, demonstrando que o romance, sobre o órfão que se torna fazendeiro, é tão pessoal como *Angústia*. O crítico pontua o enorme valor que a percepção de tais aspectos demonstra para a compreensão das obras do autor e do uso de artifícios ficcionais:

Apesar da crítica mais em voga (reagindo contra certos exageros de origem romântica) afirmar que a obra vale por si, e em si mesma deve ser considerada, independente da pessoa do escritor, não nos furtamos à curiosidade que este desperta. Se cada livro pode dar lugar a um interesse apenas imediato, isto é, esgotado pelo que ele pode oferecer, uma obra, em conjunto, nos leva quase sempre a averiguar a realidade que nela se exprime e as características do homem a quem devemos esse sistema de emoções e fatos tecidos pela imaginação. (CANDIDO, 1956, p.69)

Não apenas *Memórias do cárcere*, que narra a vida de Graciliano frente à experiência da prisão sem motivos, ocorrido no período da ditadura de Getúlio Vargas, mas também *Infância* podem ser lidos de forma autônoma da ficção do autor. Isso ocorre pelo fato de que, em ambos, a fatura convém tanto à exposição da verdade, quanto à vida imaginária em que as pessoas são apresentadas por meio de personagens. Assim, o escritor se aproxima destes pela interpretação literária, em que esses indivíduos nos parecem como criação. Para Candido, toda autobiografia contém, em maior ou menor dose, os aspectos de um romance, entretanto, é possível perceber um esqueleto de realidade em face dos arranjos da fantasia. O crítico exemplifica que em *Confissões* (1782), de Rousseau, a autobiografia é na verdade uma obra quase totalmente ficcional, pois nela não há a postura de realidade que se distingue dos traços de ficção. Contudo, em *Infância*, esse esqueleto praticamente não aparece, some aos olhos do leitor, desfeito na maneira de narrar, simpática e não objetiva, restando apenas alguns ossos para chamar o leitor à realidade.

Ao comentar a obra de Antonio Candido, Fábio César Alves propõe que *Ficção e confissão* marca a presença de uma constante na produção de Graciliano que é a dualidade entre o equilíbrio do sujeito e seus impulsos interiores. No livro *Armas de papel* (2016), o crítico comenta que, em *Memórias do cárcere*, o prisioneiro revela o sujeito que resiste interiormente as normas construtoras do cárcere. Para Fábio Alves, a implicação do olhar para o passado, que é perspectivado pelo presente, é de que os dilemas que Graciliano enfrenta na cadeia podem ser compreendidos a luz dos anos de 1940. Assim, em *Memórias do cárcere*, a revivência é fermentada por determinadas lembranças que podem apontar para impasses históricos irresolvidos e para a permanência de conflitos da subjetividade e da militância de esquerda. O crítico destaca o momento em que o livro de memórias da prisão é anunciado pela primeira vez, em que o autor alagoano “pouco antes do golpe e diante das três

possibilidades que então se apresentavam, profere um discurso na célula partidária em prol de uma Assembleia Constituinte, no qual menciona a experiência na prisão, em alusão ao episódio que aparece nas memórias:” (ALVES, 2016, p.37). A obra seria uma memória pessoal que também remete a uma lembrança do coletivo. Além disso, as memórias seriam um depoimento acerca da brutalidade da repressão do trauma que se abateu sobre a esquerda e os setores próximos a ela no Brasil dos anos de 1930. O livro de memórias seria também a demonstração de força de depoimento por tratar de algumas figuras que foram notórias na militância de esquerda do período, e sobre tais personagens que aparecem nessa narrativa, o crítico destaca uma fala de Graciliano:

O receio de cometer a indiscrição exibindo em público pessoas que tiverem comigo convivência forçada já não me apoquentam. Muitos desses antigos companheiros distanciaram-se, apagaram-se. Outros permaneceram, junto a mim, ou vão reaparecendo ao cabo de longa ausência, alteram-se, completam-se, avivam recordações meio confusas – e não vejo inconveniência em mostrá-lo. (RAMOS, p.13 *apud* ALVES, 2016, p.41)

Para o estudioso, a obra de memórias demonstra a subjetividade que constata uma figuração típica do militante empenhado 1940 -1950, encarnando as forças sociais em luta, submetendo sua experiência pessoal à discussão política. A obra *Memórias do cárcere* aproximaria ainda mais a produção do escritor das produções de Tolstói devido à semelhança com os artifícios utilizados por autores realistas, apontado por Georg Lukács, já que o olhar para o passado do prisioneiro desenha uma “‘fisionomia intelectual’ do narrador, para Lukács o elemento que, nas grandes obras realistas, garante a tipicidade, definida como capacidade da composição de revelar as tendências e forças operantes da realidade por meio da seleção de traços essenciais.” (LUKÁCS *apud* ALVES, 2016, p.49). Para Fábio Alves, em *Infância*, a presença da violência na vida do menino se torna latente e o narrador se coloca como observador do contexto agressivo em que vive, e também como vítima de algozes, como seu pai que lhe agride fisicamente e lhe impõe vários castigos. Esse aspecto é observado em um trecho em que o pai de Graciliano bate em um moleque, filho de escravos, e o filho começa a também bater no menino. Nesse momento, o pai transfere as agressões para Graciliano: “Meu pai abandonou-o. E, vendo-me armado, nem olhou o ferimento: levantou-me pelas orelhas e conclui a punição transferindo pra mim, todas as culpas do moleque. Fui obrigado a participar do sofrimento alheio.” (RAMOS, p.90). Para o estudioso, a mesma inversão ocorre nas memórias da prisão, quando o narrador percebe que antes não se espantava quando observava certos açoites destinados à classe baixa, mas na prisão se surpreende ao ver esses castigos também voltados para a classe alta. Essa surpresa decorre da percepção do processo de acumulação de riqueza assentado pela violência física e verbal que o escritor observa desde os

primeiros anos de sua infância e narra em sua autobiografia na figura do menino. Em *Memórias do cárcere*, o autor se estarrece diante da conclusão de que essas formas arcaicas de violência e agressão eram realimentadas e ampliadas durante a passagem da República velha para alimentar o combate ao comunismo, visto como o vilão do contexto político e social de sua época.

Desse modo, há uma interrelação entre *Memórias do Cárcere* e *Infância*, uma vez que ambas demonstram o trabalho com fatos e personagens autobiográficos sendo ficcionalizados em uma obra de Graciliano Ramos. A obra *Infância* também será comparada à narrativa *Vidas Secas*, pois, de acordo com a crítica a seus capítulos, estes poderiam ser lidos como contos, de forma individual, o que remete à estrutura desmontável da narrativa sobre Fabiano e sua família. Entretanto, esta tese se propõe a análise dessa obra vista como uma autobiografia ficcionalizada que narra de forma cronológica as experiências autobiográficas do autor alagoano.

Outro autor que constitui sua obra ficcional por meio de uma mescla de ficção e de realidade é Liev Tolstói que, na obra *Infância, adolescência e juventude* (1886), leva ao leitor as experiências da criança e do adolescente vistas e reavaliadas pelo autor já adulto, de *Guerra e Paz*. Como já se sabe, Graciliano Ramos era leitor assíduo e grande admirador dos russos, com destaque para Dostoiévski e Tolstói; seu gosto pessoal era tão conhecido pelos críticos de seu tempo que, ao fazer referência à escrita que realizaria da obra *Infância* (1945), o autor alagoano foi questionado da seguinte forma:

Perguntei a Graciliano Ramos se é verdade que ele publicará, como Tolstói suas memórias, dividindo-as em poucas? E ele respondeu: - É boato. Alguém afirmou que prolongarei a minha história e que escreverei sobre a juventude, mocidade, etc... mas não é verdade. [...] é bom parar naquele primeiro amor idílico, pouco mais ou menos igual a todos os primeiros amores existentes desde que há homens. (PACHECO *apud* LEBENSZTAYN, SALLA, 2014, p.168)

Da mesma forma que Graciliano, Tolstói também escreve sua autobiografia, *Infância, adolescência e juventude*, porém essa se estenderia um pouco além da adolescência, enquanto a obra de Graciliano Ramos abarca somente o período da infância. Além disso, Tolstói também escreve um diário, entretanto, esse não se caracteriza por traços ficcionais, sendo anotações sobre seu cotidiano familiar, sua complicada vida com a esposa Sofia Andrêievna e, também, algumas anotações sobre suas leituras e sua escrita, que muito ajudaram na interpretação de sua obra. Assim como Graciliano Ramos empresta seus traços e seus

conhecidos a tantos outros personagens, Tolstói seria amplamente conhecido por reelaborar fatos autobiográficos em sua obra.

A personagem Natasha, de *Guerra e Paz*, será inspirada na irmã mais nova da esposa, Tânia, fato que causou descontentamento em Sofia Andréievna: “Tânia, a irmã de Sofia Andréievna, gostava de se gabar por ter sido a única e exclusiva fonte de inspiração da personagem Natasha, mas a verdade é que as pessoas de carne e osso da vida real propiciavam a Tolstói apenas a fagulha necessária para que ele criasse.” (BARTLETT, 2013, p.215). O escritor empresta a Natacha a feminilidade e a alegria da irmã mais nova da esposa e, também, a sensualidade e a forma envolvente e afetiva como se relaciona com outros personagens da obra.

Natacha, sentada à sua frente. Pierre falava pouco, observava os rostos novos e comia muito. Começando pelas duas sopas iniciais, das quais ele escolheu à *la tortue*, os pastelões de carne e as perdizes, ela não perdeu nenhum prato e nenhum vinho, sempre servido numa garrafa envolta num guardanapo que o mordomo mostrava, com ar misterioso, por cima do ombro do seu vizinho à mesa, e declarava “madeira seco”, ou “húngaro”, ou “renano”. Ele apanhava a primeira taça que tivesse à mão, entre as quatro taças de cristal, gravadas com o monograma do conde, colocadas diante de cada serviço, e bebia com prazer, olhando para os convidados com um aspecto cada vez mais simpático. Natacha, sentada à sua frente, olhava para Boris, como as meninas de treze anos olham para o rapaz com quem acabaram de trocar o primeiro beijo e por quem estão apaixonadas. O mesmo olhar, ela às vezes dirigia a Pierre, que diante do olhar daquela menina risonha, cheia de vida, também tinha vontade de rir, sem saber por quê. (TOLSTÓI, 2017, p.97)¹⁸

A personagem Natacha parece levar vida e jovialidade ao ambiente opaco e fuliginoso da guerra que perpassa os acontecimentos de *Guerra e Paz*. Talvez seja justamente as numerosas qualidades positivas associadas à personagem, emprestadas da irmã mais nova, que tenham causado tanto ciúme em Sofia.

Além das produções autobiográficas, Tolstói terá uma vida muito agitada, marcada pelos conflitos com a esposa, a relação familiar, sua intensa amizade com o autor Anton Tchekhov e sua postura em que busca viver de forma mais simples possível, com a finalidade

¹⁸¹⁸ Наташей, сидевшей против него. Пьер мало говорил, оглядывал новые лица и много ел. Начиная от двух супов, из которых он выбрал à la tortue и кулебяки и до рябчиков, он не пропускал ни одного блюда и ни одного вина, которое дворецкий в завернутой салфеткой бутылке таинственно высовывал из-за плеча соседа, приговаривая: или «дреймадера», или «венгерское», или «рейнвейн». Он подставлял первую попавшуюся из четырех хрустальных, с вензелем графа, рюмок, стоявших перед каждым прибором, и пил с удовольствием, все с более и более приятным видом поглядывая на гостей. Наташа, сидевшая против него, глядела на Бориса, как глядят девочки тринадцати лет на мальчика, с которым они в первый раз только что поцеловались и в которого они влюблены. Этот самый взгляд ее иногда обращался на Пьера, и ему под взглядом этой смешной, оживленной девочки хотелось смеяться самому, не зная чему. (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 80)

de não explorar seus servos. Esses aspectos serão explorados em biografias que auxiliam no entendimento da relação de sua vida e de sua obra. Publicada em 2021, vencedora do prêmio russo *Grande Livro*, a mais importante honraria da Rússia, a biografia *A fuga do paraíso* (2013), de Pável Bassínski, reconta os últimos dias da vida de Tolstói quando ele foge de casa e falece dias depois, trazendo outros detalhes da trajetória do autor que permitirão entender alguns fatos autobiográficos que serão matéria para as suas narrativas. De acordo com Pável Bassínski, “Tolstói lembrava-se do pai, amava-o, orgulhava-se dele, queria imitá-lo, e quase não conhecia a mãe, mas mesmo assim a endeusava e retratou-a na personagem da princesa Maria, em *Guerra e paz*. A mãe personificava seu ideal feminino, esse ideal que ele exigiu inconscientemente da futura mulher.” (BASSÍNSKI, 2013, p.9). O biógrafo retrata o conde como um homem tradicional, que idealizava a família que havia tido, e por isso, designava tanto aos seus filhos, como a sua mulher papéis a serem cumpridos que, de acordo com Bassínski, relaciona-se diretamente com os contos em que o escritor demonstra esse ideal de felicidade familiar, sobretudo quando se refere ao papel da esposa em sua família:

Sófia Andréievna realizará muitas coisas desse quadro. Quando jovem, trajava vestidos simples e curtos e medicava as mulheres camponesas. Era uma excelente mãe e dona de casa. Nos sonhos de Nekhliudov, em “A manhã de um senhor de terras”, percebe-se facilmente o fundo erótico. Sua mulher deve ser um anjo, porém com a “perninha elegante”, a “cabecinha graciosa”, os “lábios vermelhos”. Sófia Andréievna não era uma beldade, mas todos assinalavam seus atrativos na juventude e sua aparência jovem na idade avançada. (BASSÍNSKI, 2013, p.92)

Para o biógrafo, um dos textos que possui traços autobiográficos mais fortes de Liev Tolstói seria o conto “O diabo”, no qual o conde narra as relações de um nobre com uma serva, empregada em sua propriedade. De acordo com Bassínski, a história apresenta semelhanças da relação que o autor havia estabelecido com uma serva da propriedade de sua Tia, Aksínia, que tivera relações com Tolstói. Após isso, ela engravidou do escritor e permaneceu morando em Iásnaia Poliana:

“O diabo” A novela homônima Tolstói escreveu em dezembro de 1889, de uma sob Tolstói sobre si mesmo. E até mais íntima do que Infância. “Hoje, Sófia Andréievna esta possessa”, escreveu Makovitski no diário em 13 de maio de 1909, “com fúria e raiva, censurava L. N. pela novela da qual ele não se lembrava, nem sobre o que e quando a escreveu.” Não se lembrava? Em 19 de fevereiro do mesmo ano, Tolstói anotou no diário: “Reli ‘O diabo’. É pesado, desagradável”. A novela *O diabo* era sobre as passagens mais íntimas e dolorosas na vida do casal. Tratava-se da ligação amorosa de Tolstói com Aksínia Bazikina, uma camponesa casada. O resultado dessa ligação foi que ela teve um filho bastardo, fato sabido por Sófia Andréievna. Em 29 de abril de 1909, Sukhótin, o genro de Tolstói, escreveu no diário: Fui com L.N. à casa de Tchekhov. De passagem, entramos na casa de uma

camponesa, onde, de noite, morreu um peregrino desconhecido. [...] Tolstói dirigiu-se a um dos mujiques que estava ali. “Você é o quê?” “Estárote, senhor conde” “Como é seu nome?” “Timofei Anikánov.” “Chefe da comunidade na Rússia. Anikankin Era assim que chamavam o filho de Tolstói com Aksínia Bazikina, Timole. (BASSÍNSKI, 2013, p.106)

Segundo o biógrafo, o filho de Tolstói era extremante parecido com o autor, alto e com olhos claros. O rapaz havia trabalhado na casa de vários de seus irmãos legítimos, porém, não conseguira permanecer no trabalho devido ao seu problema com o alcoolismo. O filho bastardo não foi o único resultado das relações sentimentais e físicas de Tolstói.

Uma relação com outra camponesa, Solomida, resultara em traços que também influenciaram a construção ficcional de pelo menos três obras ficcionais do autor: o romance *Ressureição* e os contos “O diabo” e “A manhã de um senhor de terras” (1850):

Esse amor por uma plebeia não foi o primeiro. O mais provável é que a Aimosi cossaca Mariana da novela *Os cossacos* teve seu modelo real - uma moça chamada Solomonida. [...] Ao voltar de Sebastopol e morando ora em Iásnaia Poliana, ora em Moscou, ele nota em si “já não o temperamento”, mas “o hábito da libertinagem”. [...] Por que a paixão pela cossaca Solomonida gerou sua mais poética obra, *Os cossacos*, e a ligação com a camponesa de Iásnaia Poliana, “O diabo”, obra terrível e desesperadora. Na carta a Iergólskaia e na novela “A manhã de um senhor de terras”, ele elaborou todo um programa de sua futura vida familiar e, no fim dos anos 1850, já conscientemente, procurava a candidata para ser a dona do paraíso de Iásnaia Poliana. [...] Em “O diabo”, o terra-tenente Evguêni Irtiêniev (quase homônimo de Nikólenka Irtiêniev, de Infância) é, sem dúvida, o próprio Tolstói com certas ressalvas. Tolstói nem se dá ao trabalho de esconder isso. Evguêni termina a faculdade de direito. Tolstói tentou, sem frequentar as aulas, formar-se jurista. (BASSÍNSKI, 2013, p.109)

No conto “O diabo”, o dono de terras Ievguiéni procura uma camponesa para estabelecer relações sexuais, enquanto a esposa vivia o período de resguardo após o nascimento do filho. O conto traz traços que expressam a vergonha do autor diante de sua atitude machista, por se comportar como um animal que necessita de relações físicas e indecorosas, uma vez que ele trai sua mulher.

Uma agitação terrível tomou conta de Ievguiéni, quando andava de volta para casa. “O que vai acontecer? Como será essa camponesa? De repente, é uma coisa medonha, horrorosa. Não, elas são bonitas”, disse consigo mesmo, lembrando aquelas que tanto observava. “Mas o que vou falar, o que vou fazer?” Passou o dia todo fora de si. No dia seguinte, ao meio-dia, foi para a cabana do guarda-florestal. Danila estava na porta e, em silêncio, de modo expressivo, acenou com a cabeça na direção da floresta. O sangue afluiu com força ao coração de Ievguiéni, ele sentiu as batidas do coração e seguiu para a horta. Ninguém. Foi à casa de banho. Ninguém. Deu uma olhada ali, saiu e de repente ouviu o estalo de um galho quebrado. Olhou e ela estava de pé, no mato, atrás de um pequeno barranco. Ele se precipitou para lá através do barranco. No fundo, havia urtigas, que ele nem percebeu. Queimou-se nas

urtigas, deixou o pincenê cair do nariz no caminho e subiu por um aclive no lado oposto. Com um avental branco bordado, saia rústica castanho-avermelhada, xale vermelho-claro, pés descalços, fresca, forte, bonita, ela estava de pé e sorria com timidez. — Ali em volta tem uma trilha, podia ter contornado — disse ela. — Já estou aqui faz um tempão. Séculos. Ele se aproximou e, olhando ao redor, tocou-a. Quinze minutos depois, separaram-se, ele achou o pincenê, foi ao encontro de Danila e, em resposta à sua pergunta — “Está satisfeito, patrão?” —, lhe deu um rublo e foi para casa. Ele estava satisfeito. A vergonha foi só no início. Mas depois passou. E tudo estava bem. Estava bem, sobretudo, porque agora ele se sentia leve, calmo, animado. Quanto a ela, Ievguiéni nem observou direito. Lembrava que era limpa, fresca, simples, não era feia e não tinha afetação. “Qual será seu sobrenome?”, perguntava para si mesmo. “Pétchnikova, não foi o que ele disse? Mas que Pétchnikova é essa? Há duas famílias com esse nome. Deve ser nora do velho Mikhail. Sim, deve ser isso. Pois ele tem um filho que mora em Moscou; vou perguntar ao Danila, um dia desses.” A partir de então, estava afastado aquele incômodo, antes tão importante, da vida no campo — a abstinência involuntária. (TOLSTÓI, 2018, p.1055)¹⁹

O conto provocara imenso ciúme em Sofia, pois a inspiração real para essa produção seria de um caso com uma camponesa que Tolstói havia tido antes de se casar. A camponesa ainda vivia em Iásnaia Poliana quando Sofia se casou com o conde e tinha três filhos.

Novamente, a relação íntima com uma camponesa reaparece no romance *Ressureição*, no qual é narrada a história de Nekhliudov, um jovem que, nas férias da faculdade, vai passar um tempo na casa de uma tia e acaba por ter relações com uma camponesa. Meses depois, quando o jovem está prestes a se formar, encaminhado para um bom emprego e noivo de uma bela jovem da nobreza russa, Nekhliudov fica sabendo que a camponesa ficara grávida. Sem saber o que fazer, o nobre deixa que a Tia dispense a empregada e dê dinheiro a ela para que vá viver longe da família. Anos mais tarde, o advogado, adulto e noivo, encontra a jovem

¹⁹ Страшное волнение охватило Евгения, когда он поехал домой. «Что такое будет? Что такое крестьянка? Что-нибудь вдруг безобразное, ужасное. Нет, они красивы,— говорил он себе, вспоминая тех, на которых он заглядывался. — Но что я скажу, что я сделаю?» Целый день он был не свой. На другой день в двенадцать часов он пошел к караулке. Данила стоял в дверях и молча значительно кивнул головой к лесу. Кровь прилила к сердцу Евгения, он почувствовал его и пошел к огороду. Никого. Подошел к бане. Никого. Заглянул туда, вышел и вдруг услышал треск сломленной ветки. Он оглянулся, она стояла в чаще за овражком. Он бросился туда через овраг. В овраге была крапива, которой он не заметил. Он острекался и, потеряв с носу пенсне, вбежал на противоположный бугор. В белой вышитой занавеске, красно-бурой напеве, красном ярком платке, с босыми ногами, свежая, твердая, красивая, она стояла и робко улыбалась. — Тут кругом тропочка, обошли бы,— сказала она,— А мы давно. Голомья. Он подошел к ней и, оглядываясь, коснулся ее. Через четверть часа они разошлись, он нашел пенсне и зашел к Даниле и в ответ на вопрос его: «Довольны ль, барии?» — дал ему рубль и пошел домой. Он был доволен. Стыд был только сначала. Но потом прошел. И все было хорошо. Главное, хорошо, что ему теперь легко, спокойно, бодро. Ее он хорошенько даже не рассмотрел. Помнил, что чистая, свежая, недурная и простая, без гримас. «Чья бишь она? — говорил он себе. — Печникова он сказал? Какая же это Печникова? Ведь их два двора. Должно быть, Михайлы-старика сноха. Да, верно его. У него ведь сын живет в Москве, спрошу у Данилы когда-нибудь». С этих пор устранилась эта важная прежде неприятность деревенской жизни — невольное воздержание. (Л.Н. Толстой, 1982, стр. 216)

esperando por um julgamento. O protagonista descobre que ela era a empregada que ele havia engravidado. A jovem, após ser expulsa da fazenda da sua família, tivera que trabalhar em vários outros lugares, sofrendo com violências, castigos e abusos sexuais de seus patrões, e acaba se tornando prostituta. Em uma noite de trabalho, ela se envolvera em um caso de homicídio de um de seus clientes e, por uma sucessão de enganos, fora condenada como culpada pelo assassinato. Ela se encontra sendo julgada injustamente, sob o risco de ser enviada para uma prisão de trabalhos forçados na Sibéria, de onde poucos prisioneiros saiam vivos. Nekhliudov tenta ajudar a jovem, oferecendo-se para cuidar de seu caso, inocentá-la e para se casar com a mesma, como forma de reparar o erro do passado. A jovem aceita que ele faça sua defesa, mas não aceita a proposta de casamento, então, ela acaba sendo libertada e se casando com um camponês. Infelizmente, as relações de Tolstói com as camponesas exploradas na ficção, demonstram que apesar de lutar pelos servos e defendê-los, ele não tratava as camponesas com o devido respeito.

De acordo com o biógrafo, Nekhliudov seria também um dos nomes de Tolstói que o autor empresta ao protagonista de *Ressurreição* e, também, ao personagem principal do conto “A manhã de um senhor de terras”. Nesse último conto, o protagonista, também chamado Nekhliudov, herda terras de sua família e, apesar de ter se formado na faculdade para ser advogado, decide se casar e administrar as terras da família. Nota-se que Tolstói, possivelmente, faz uma ampla pesquisa para falar das técnicas de agricultura que Nekhliudov usaria na fazenda, muito semelhantes, inclusive, com as técnicas descritas pelo personagem Liêvin, que interpreta um fazendeiro na obra *Anna Kariênina*.

O jovem senhor de terras, como ele havia escrito para a tia, tinha definido regras de conduta em relação à sua propriedade, e toda a sua vida e seus afazeres estavam distribuídos em horas, dias e meses. O domingo era destinado a ouvir as reclamações e pedidos dos servos domésticos e dos mujiques, a visitar os camponeses pobres da propriedade e a lhes prestar ajuda, com a concordância do mir,¹⁹⁹ que se reunia todo domingo à tarde e tinha de decidir a quem prestar ajuda e como ela seria. Em tais atividades, passou-se mais de um ano, e o jovem já não era mais nenhum iniciante nos conhecimentos práticos e teóricos de uma propriedade rural. Era um claro domingo de junho quando, depois de tomar café e ler correndo um capítulo de *Maison rustique*,²⁰⁰ com um caderno de anotações e um pacote de dinheiro no bolso do casaco, Nekhliúdob saiu da grande casa rural, com colunas e varandas, onde ocupava apenas um quarto pequeno no térreo, e seguiu pelo maltratado e descuidado caminho do velho jardim inglês rumo à vila que se distribuía de ambos os lados da estrada principal. Nekhliúdob era um jovem alto, vigoroso, de cabelos compridos, espessos, crespos e ruivo-escuros, com um brilho radiante nos olhos negros, faces frescas e lábios rosados, acima dos quais apenas se distinguíam as primeiras penugens da mocidade. Em todos os movimentos e em seus passos, percebia-se a força, a

energia e a generosa satisfação consigo mesmo da juventude. Os camponeses, em grupos variados, voltavam da igreja; velhos, mocinhas, crianças, mulheres com bebês no colo, em roupas domingueiras, dispersavam-se em suas isbás, cumprimentando o patrão com uma grande inclinação da cabeça ao passar por ele. Nekhliúдов entrou na rua e parou, tirou do bolso o caderno e na última página, onde havia anotações com sua letra infantil, leu alguns nomes de camponeses e lembretes. “Ivan Tchurissenok – pediu escoras”, leu Nekhliúдов e, seguindo pela rua, aproximou-se do portão da segunda isbá à direita. A residência de Tchurissenok consistia numa estrutura semidesmoronada com os cantos estragados pelo mofo e as laterais inclinadas, afundada na terra de tal modo que, por cima do imundo banco de areia misturado com esterco ao redor da isbá, mal se viam uma janelinha quebrada com os contraventos meio soltos e uma outra janela menor, coberta por farrapos. (TOLSTÓI, 2018, p. 333)²⁰

O conto também permite perceber que o conde empresta, ainda, ao protagonista sua compaixão pelos camponeses e a sua preocupação com que esses tivessem boas condições de sobrevivência, demonstrando sua intenção em melhorar a habitação de um de seus empregados.

Outra produção de Liev Tolstói intimamente ligada a fatos autobiográficos é a novela *Sonata a Kreutzer* (1889). Esta conta a história de uma traição, em que a esposa, ao fazer aulas de piano, acaba se envolvendo com seu professor. O marido que viaja muito demora um bom tempo para descobrir a traição e também para aceitá-la, mas, ao ter certeza da relação extraconjugal, contrata um homem que mata o amante de sua mulher. Dessa forma, assim como o conto “O diabo”, a novela trata da relação sexual fora do casamento como uma espécie de crime:

²⁰ У молодого помещика, как он писал своей тетке, были составлены правила действий по своему хозяйству, и вся жизнь и занятия его были распределены по часам, дням и месяцам. Воскресенье было назначено для приема просителей, дворовых и мужиков, для обхода хозяйства бедных крестьян и для подания им помощи с согласия мира, который собирался вечером каждое воскресенье и должен был решать, кому и какую помощь нужно было оказывать. В таких занятиях прошло более года, и молодой человек был уже не совсем новичок ни в практическом, ни в теоретическом знании хозяйства. Было ясное июньское воскресенье, когда Нехлюдов, напившись кофею и пробежав главу «Maison rustique», с записной книжкой и пачкой ассигнаций в кармане своего легонького пальто, вышел из большого с колоннадами и террасами деревенского дома, в котором занимал внизу одну маленькую комнатку, и по нечищеным, заросшим дорожкам старого английского сада направился к селу, расположенному по обеим сторонам большой дороги. Нехлюдов был высокий, стройный молодой человек с большими, густыми, вьющимися темно-русскими волосами, с светлым блеском в черных глазах, свежими щеками и румяными губами, над которыми только показывался первый пушок юности. Во всех движеньях его и походке заметны были сила, энергия и добродушное самодовольство молодости. Крестьянский народ пестрыми толпами возвращался из церкви; старики, девки, дети, бабы с грудными младенцами, в праздничных одеждах, расходились по своим избам, низко кланяясь барину и обходя его. Войдя в улицу, Нехлюдов остановился, вынул из кармана записную книжку и на последней, исписанной детским почерком странице прочел несколько крестьянских имен с отметками. «Иван Чурисенок — просил сошек», — прочел он и, войдя в улицу, подошел к воротам второй избы справа. Жилище Чурисенка составляли: полусгнивший, подопрелый с углов сруб, погнувшийся набок и вросший в землю так, что над самой навозной завалиной виднелись одно разбитое красное волоковое оконце с полуоторванным ставнем, и другое, волчье, заткнутое хлопком. (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 324-325)

A novela “O diabo” foi escrita depois de “A sonata a Kreutzer” (1888), mas, em compensação, simultaneamente ao posfácio de “A Sonata a Kreutzer”, no qual Tolstói pronunciou a sentença moral não só ao amor sexual, mas também ao casamento: “O casamento cristão não pode existir e nunca existiu.” A “Sonata a Kreutzer” foi escrita antes, mas pelo enredo é a continuação de “O diabo”. Depois que Evguêni matou Stepanida, ele foi reconhecido como doente mental e condenado à confissão religiosa. Depois da prisão preventiva e do mosteiro, ele tornou-se um alcoólatra irrecuperável. Pózdnichev, o herói de “A Sonata a Kreutzer”, também foi libertado graças ao júri do tribunal. (BASSÍNSKI, 2013, p.111)

De acordo com os biógrafos Pável Bassínski e Rosamund Bartlett, a novela foi inspirada na amizade de Sofia Andréievna, esposa de Tolstói com um professor de piano, o qual causou muitos ciúmes em Tolstói. Tanto pela leitura dos diários íntimos de Tolstói, como pela leitura das biografias, não é possível saber se de fato Sofia Andréievna estabeleceu uma relação extraconjugal com o professor, mas alguns biógrafos citam que ela chegou a ficar meses separada de Tolstói devido a essa questão, que se tornou um problema para o casal. Pável Bassínski ressalta que “O público estava ansiando pelas novidades, pelas sensações. A sensação do décimo terceiro volume era ‘A sonata a Kreutzer’. É sabido como lhe foi difícil escrever ‘A sonata a Kreutzer’.” (BASSÍNSKI, 2013, p.320). É possível perceber uma possível verossimilhança presente no sofrimento do personagem ao constatar a traição da esposa e a situação de degradação de seu casamento, que pode ter sido emprestada pelos sentimentos reais do conde ao acreditar que havia sido traído por Sofia:

Todos os meus esforços foram inúteis, era presa de inexplicável mal estar, sentia-me envergonhado, aborrecido. Depois veio a tristeza e o sofrimento. No terceiro ou no quarto dia pareceu-me que minha mulher estava triste. Perguntei-lhe o que tinha e beijei-a. Segundo a minha maneira de pensar, ela só podia querer afagos. Afastou-me com um gesto e desatou a chorar. Porque? Não o sabia explicar. Sentia-se mal disposta, nervosa. O cansaço físico revelara-lhe, talvez, a verdadeira natureza das nossas relações, mas não podia exprimir os seus sentimentos. Como eu continuasse insistindo, disse-me que estava preocupada com a mãe. Não acreditei nela. Pus-me a animá-la sem lhe falar dos pais. Não compreendi que isso era um pretexto para poder entregar-se ao seu desalento. »Ela mal me ouvia. Censurei-lhe os caprichos e zombei das suas lágrimas. Ela deixou de chorar. Censurou-me asperamente, chamou-me egoísta e cruel. Olhei-a. Não parecia a mesma. A sua fisionomia revelava hostilidade. Que significava essa inexplicável atitude? Que queria isso dizer? Não era a mesma mulher! Tentei sossegá-la, mas esbarrei com tal frieza e com tal amargura que acabei por perder o sangue frio e a nossa palestra degenerou em discussão violenta. A impressão produzida por esse primeiro dissentimento foi terrível. Era a revelação do abismo que nos separava. A satisfação dos sentidos matara-nos as ilusões. Encontrávamo-nos em face um do outro como realmente éramos: dois egoístas procurando simultaneamente explorar-se, dois entes que reciprocamente se olham como simples instrumentos de prazer. »Esse dissentimento era a revelação da nossa maneira de ser, surgindo nítida, implacável, num momento de trégua sensual. Mas só mais tarde compreendi

isto. Um período de volúpia adormeceu a hostilidade latente. Julguei que não discutiríamos mais. Mas a saciedade voltou. Tornávamo-nos inúteis um ao outro. E uma nova discussão surgiu. Fiquei surpreendido. Julgara a primeira um simples mal entendido e alimentava a esperança de que seria a última. Enganara-me. A discussão nasceu de uma futilidade. Foi uma questão de dinheiro. Eu nunca fui avarento e muito menos para minha mulher. Fiz-lhe uma ligeira observação a que ela deu um sentido muito diferente, julgando que eu queria servir-me do dinheiro para dominá-la. Dados os nossos caracteres, nada havia de mais ridículo e de mais estúpido. Zanguei-me, acusei-a de falta de tato. Ela replicou... e eis-nos discutindo. »No seu rosto, no seu olhar, nas suas palavras notei a mesma expressão de ódio que me ferira logo na primeira vez. Discutira muita vez com meu irmão, com os meus amigos, mesmo com meu pai. Nunca lhes vira essa expressão odienta. Mas os caprichos da nossa sensualidade dissimulavam, de novo, esse ódio. E eu consolei-me, acalentando a esperança de que esses dissentimentos fossem pequenos nada que, com a convivência, desapareceriam. »Mas surgiu terceira, depois quarta discussão. Compreendi que o mal era sem remédio. Habituei-me a essas cenas, perguntando a mim próprio porque seria eu e não outro, eu, tão cheio de boa fé, que no lar encontrasse tão deplorável existência. Ignorava ainda que o que se dava comigo se dava igualmente com todos, e que todos, como eu, julgavam ser uma exceção, ocultavam aos amigos esse mal, como a si próprios o tentavam dissimular. A minha situação piorou de dia para dia. Decorridas as primeiras semanas, senti no coração a dor das supremas decepções. Compreendi que seria um desgraçado, que o casamento, longe de ser uma felicidade, é um fardo pesadíssimo. Mas não o confessei a ninguém. »Guardei para mim a minha dor e a minha decepção. Ainda hoje o não confessaria se não fosse o seu desenlace. E hoje admira-me não ter compreendido logo donde vinham as nossas desavenças. (TOLSTÓI, 2013, p.43 -44) ²¹

²¹ Сколько я ни старался устроить себе медовый месяц, ничего не выходило. Все время было гадко, стыдно и скучно. Но очень скоро стало еще мучительно тяжело. [...] Кажется, на третий или на четвертый день я застал жену скучною, стал спрашивать, о чем, стал обнимать ее, что, по-моему, было все, чего она могла желать, а она отвела мою руку и заплакала. О чем? Она не умела сказать. Но ей было грустно, тяжело. Вероятно, ее измученные нервы подсказали ей истину о гадости наших сношений; но она не умела сказать. Я стал допрашивать, она что-то сказала, что ей грустно без матери. Мне показалось, что это неправда. Я стал уговаривать ее, промолчав о матери. Я не понял, что ей просто было тяжело, а мать была только отговорка. [...] Я упрекнул ее в капризе, и вдруг лицо ее совсем изменилось, вместо грусти выразилось раздражение, и она самыми ядовитыми словами начала упрекать меня в эгоизме и жестокости. Я взглянул на нее. Все лицо ее выражало полнейшую холодность и враждебность [...] «Как? что? [...] Да не может быть, да это не она!» Я попробовал было смягчить её, но наткнулся на такую непреодолимую стену холодной, ядовитой враждебности, что не успел я оглянуться, как раздражение захватило и меня, и мы наговорили друг другу кучу неприятностей. Впечатление этой первой ссоры было ужасно. [...] это было только обнаружение той пропасти, которая в действительности была между нами. Влюбленность истощилась удовлетворением чувственности, и остались мы друг против друга в нашем действительном отношении друг к другу, то есть два совершенно чуждые друг другу эгоиста, желающие получить себе как можно больше удовольствия один через другого. [...] это было только вследствие прекращения чувственности обнаружившееся наше действительное отношение друг к другу. Я не понимал, что это холодное и враждебное отношение было нашим нормальным отношением, не понимал этого потому, что это враждебное отношение в первое время очень скоро опять закрылось от нас вновь поднявшеюся перегонной чувственностью, то есть влюблением. И я подумал, [...] что больше этого уже не будет. Но [...] очень скоро наступил опять период пресыщения, опять мы перестали быть нужными друг другу, и произошла опять ссора. Вторая ссора эта поразила меня еще сильнее, чем первая. Стало быть, первая не была случайностью, а это так и должно быть и так и будет, думал я. Вторая ссора тем более поразила меня, что она возникла по самому невозможному поводу. Что-то такое из-за денег, которых я никогда не жалел и уж никак не мог жалеть для жены. [...] она так как-то повернула дело, что какое-то мое замечание оказалось выражением моего желания властвовать над ней

A publicação de *A sonata a Kreutzer* parece ter de fato uma inter-relação com os ciúmes que o conde sentira da esposa. A publicação da novela deixa Tolstói particularmente instável: “Essas variantes não satisfaziam Tolstói e, até o último momento, ele não tinha certeza se a história de ciúme terminaria como terminou - com o assassinato da esposa. Mas, mesmo depois da publicação, sua consciência de escritor não podia ficar tranquila.” (BASSÍNSKI, 2013, p.320). O sofrimento do autor com a publicação da novela termina por se dissolver na publicação de um posfácio que explica os sentidos da obra de Tolstói, mas não faz referência à questão entre sua esposa e o professor: “Atacado por inúmeras cartas com pedidos de explicações sobre o que ele quisera dizer com a novela, Tolstói se viu obrigado a dar um passo terrível do ponto de vista da dignidade de escritor. Ele publicou um "Posfácio" à novela, explicando minuciosamente seu sentido.” (BASSÍNSKI, 2013, p.320).

O biógrafo conta que outra obra de Tolstói, a peça de teatro *E a luz ilumina as trevas* (1890), também contém fortes traços autobiográficos. Na peça, o escritor expressou sua posição perante o problema da renúncia da propriedade e procurou entender o drama da esposa. O protagonista da peça, Nikolai Ivánovitch Saríntsev, homem rico, estudou o evangelho e resolveu renunciar aos bens, distribuí-los entre os pobres e viver de seu trabalho. A parte prejudicada era a esposa, Maria Ivanov, e os filhos, Stiepan, Ivan, Liuba e Kátia. A peça apresenta como tema principal a questão da propriedade e fora finalizada em 1890: “É a peça mais pessoal de Tolstói e, no seu enredo autobiográfico, pode ser comparada somente com a novela ‘O Diabo’” (BASSÍNSKI, 2013, p.307). A peça trata também de um tema conflituoso no seio da família Tolstói: Quando o escritor se casou com Sofia Andréievna Behrs a família dos Behrs lhe ofereceu as duas filhas: Sofia, a mais velha, e Tânia, pelo

через деньги, на которых я утверждал будто бы свое исключительное право, что-то невозможное, глупое, подлое, несвойственное ни мне, ни ей. Я раздражился, стал упрекать ее в не деликатности, она меня,— и пошло опять. И в словах и в выражении ее лица и глаз я увидел опять ту же, прежде так поразившую меня, жестокую, холодную враждебность. С братом, с приятелями, с отцом, я помню, я ссорился, но никогда между нами не было той особенной, ядовитой злобы, которая была тут. Но прошло несколько времени, и опять эта взаимная ненависть скрылась под влюбленностью, то есть чувственностью, и я еще утешался мыслью, что эти две ссоры были ошибки, которые можно исправить. Но вот наступила третья, четвертая ссора, и я понял, что это не случайность [...] При этом мучила меня еще та ужасная мысль, что это один я только так дурно, непохоже на то, что я ожидал, живу с женой, тогда как в других супружествах этого не бывает. Я не знал еще тогда, что это общая участь, но что все так же, как я, думают, что это их исключительное несчастье, скрывают это исключительное, постыдное свое несчастье не только от других, но и от самих себя, сами себе не признаются в этом. Началось с первых дней и продолжалось все время, и все усиливаясь и ожесточаясь. В глубине души я с первых же недель почувствовал, что я попался, что вышло не то, чего я ожидал, что женитьба не только не счастье, но нечто очень тяжелое, но я, как и все, не хотел признаться себе (я бы не признался себе и теперь, если бы не конец) и скрывал не только от других, но от себя. Теперь я удивляюсь, как я не видал своего настоящего положения. (Л.Н. Толстой, 1982, стр. 148-150)

menos 10 anos mais nova que Sofia. Entretanto, o autor escolheu se casar com Sofia e retratou parte dessa passagem de sua vida na peça de teatro:

[...] os personagens principais são Aleksandra Ivánovna Kokhóvtseva, cunhada de Nikolai Ivánovitch, e seu marido, Piotr Semiónovitch. Os protótipos deles são transparentes: Tolstói, a esposa com os filhos e os Kuzmínski. [...] A peça era uma resposta convincente para a pergunta sobre o que teria acontecido se Tolstói tivesse escolhido Tânia em vez de Sofia e a tivesse esperado chegar à maioridade. Eis o que aconteceria: Tânia, sem pensar duas vezes, teria declarado o marido como demente quando ele começasse a desatinar. A personagem de Maria Ivánovna (Sófia Andrêievna) já é mais completa. Em princípio, ela é capaz de compartilhar as convicções de seu marido porque o ama infinitamente. (BASSÍNSKI, 2013, p.307)

Na obra *Tolstói: uma biografia* (2013), de Rosamund Bartlett, a biógrafa cita que Tolstói se relacionava muito bem com Tânia, que os dois adoravam caçar, e isso provocou ciúmes na esposa Sofia, sobretudo, nos períodos de gravidez, que foram longos, já que Tolstói teve 13 filhos. Tolstói também admirava a sensualidade de Tânia, chegando a citar esses aspectos em seus diários e utilizando tal traço para inspirar a criação da personagem Natacha, de *Guerra e Paz*.

Os diários íntimos de Liev Tolstói são anotações cotidianas que o conde fazia sobre seu dia a dia e sobre sua família, que auxiliam muito no entendimento de sua obra e de sua visão acerca da literatura. Entre os assuntos mais presentes em suas anotações, estão seus conflitos com a esposa Sofia Andrêievna, sua opinião sobre literatura e suas leituras, além de sua grande amizade com Tchekhov: “18 de Junho - Dormi pouco, mas apesar disso trabalhei algo melhor. Corrigi três fascículos ... Fui com Tchekhov a Mechtcherkoie e a Ivino: mulheres doentes, agradável escritor camponês, e mulheres espertas, uma principalmente igual a todo o mundo.” (TOLSTÓI, 1910, p. 51). O jovem escritor, amigo de Tolstói, mora por um ano em Iásnaia Poliana e chega a despertar o ciúme de Sofia Andrêievna, já que Tchekhov passa a ajudar Tolstói na criação e na publicação de suas obras, diminuindo a importância e a necessidade de Sofia Andrêievna em participar do trabalho do escritor. “11 de Outubro. - Os dias passam sem ocupação... Em casa, Sofia Andreevna está novamente agitada pela preocupação das minhas pretensas entrevistas secretas com Tchekhov. Inspira-me muita pena, ela está doente.” (TOLSTÓI, 1910, p.92). Nos diários, é possível encontrar também as opiniões de Tolstói acerca da literatura de sua época. Assim como ele critica a literatura clássica pela falta de sinceridade, ele critica também a literatura realista pelo diálogo excessivo com outros campos das ciências humanas:

Que terrível veneno intelectual é a literatura contemporânea. Principalmente para a gente moça do povo. Para começar, ela embucha a memória com a parolagem confusa, vazia e cheia de presunção, dos escritores que escrevem para a atualidade. O traço característico e simultaneamente o grande perigo dessa parolagem está no fato de ela ser feita de alusões e citações dos mais diversos autores, antigos e modernos. Citam-se ditinhos (SIC) de Platão, de Hegel, de Darwin, todos autores dos quais os nossos literatos não tem a menor ideia, e ao lado disso alguns ditinhos(SIC) de qualquer Gorki, Andreev, Artzybashev, etc..., que não merecem realmente o esforço para se ter uma ideia, qualquer que seja; em segundo lugar, essa parolagem é prejudicial, porque entope as cabeças e não deixa lugar nem oportunidade para conhecer os escritores antigos, que suportaram a prova do tempo, não só durante dez anos, mas durante cem e mil anos. (TOLSTÓI, 1910, p.88)

Essa proposição de Tolstói demonstra a visão tradicional que o autor mantém acerca da criação literária, uma vez que, para ele, as produções devem transmitir verdade aos leitores, o que parece indicar que o conde admirava e tinha como modelo narrativas tradicionais que parecem ser similares às lendas e às histórias do interior da Rússia, surgidas em sua formação histórica, como já foi trabalhado na introdução dessa tese. Outro aspecto observado em relação à literatura nos diários do autor de *Guerra e Paz* é a opinião do autor como leitor de Dostoiévski, autor ao qual fora comparado várias vezes pela crítica literária russa e internacional: “18 de Outubro. - Li Dostoiévski e surpreendeu-me o seu desleixo, o que há nele de artificial, de forçado, e li Nikolaiev - A noção de Deus. Os três primeiros capítulos da primeira parte são muito, muito bons.” (TOLSTÓI, 1910, p. 94). Novamente, observa-se que as críticas de Tolstói à artificialidade que ele vê em Dostoiévski são muito semelhantes às críticas que ele faz as produções de William Shakespeare, trabalhadas no primeiro capítulo desta tese. Da mesma forma, a crítica sobre o modo como os personagens de *Crime e castigo* (1866) se comunicam, utilizando a mesma língua, indiferente de suas classes sociais também se associam às críticas que o autor faz sobre a linguagem dos personagens das peças do autor de *Otelo*(1622):

Li os Irmãos Karamazov, disse ele a Bulgakov. Veja só o que representam agora no Teatro Artístico. Como tudo isso carece de arte! Está tudo às avessas: as personagens fazem exatamente o que não deviam. Acaba ficando banal: sabemos antecipadamente que os heróis não farão o que devem e o que esperamos; é de uma extraordinária falta de arte! E todos falam a mesma língua. (TOLSTÓI, 1910, p.92)

Novamente, ao comentar as obras de Dostoiévski, Tolstói propõe sua visão sobre o que seria a verdadeira arte, retomando o seu polêmico ensaio, *O que é a arte?*, em que ele associa a arte às concepções de verdade, de verossimilhança e de simplicidade. Essa concepção de arte, proposta por Tolstói, pode ser associada à utilização de fatos autobiográficos para inspirar e produzir sua obra, aspecto que será ressaltado por Rosamund

Bartlett que aponta esse ponto em várias narrativas de Liev Tolstói. Para Bartlett, “O culto de Tolstói por seus ancestrais, além de ter sido um emblema de orgulho, fundamental para o seu próprio senso de identidade, também forneceu inspiração para seus grandes romances.” (BARTLETT, 2013, p.33). A relação de sua família com as passagens da história da Rússia influenciam diretamente o romance *Guerra e Paz*, considerado a obra prima do autor. “Seu duradouro interesse pela geração da Revolta deembrista, de 1825, por exemplo, que serviu de inspiração para *Guerra e Paz*, foi em parte estimulado por seu parentesco distante com Serguei Volkonski pessoalmente, em Florença, em 1860.” (BARTLETT, 2013, p.33). Depois de ser anistiado por Alexandre II, Volkonski, avô de Tolstói, retornara havia pouco de seu exílio de trinta anos na Sibéria, e a essa altura já era idoso. O familiar foi a principal inspiração para a construção do Príncipe Volkónski, um dos protagonistas da obra:

Três anos depois, quando Tolstói começou a escrever *Guerra e Paz*, seus ancestrais tornaram-se protótipos indispensáveis de muitos dos personagens centrais do romance, razão pela qual vale a pena retroceder várias gerações no estudo sobre a vida de Tolstói. Em sua ficção, Tolstói tinha compromisso com a verdade, mas por alguma razão jamais submeteu sua história familiar a mesma aguda análise racional que aplicava à maior parte das outras coisas. (BARTLETT, 2013, p.33)

Dessa forma, a reelaboração de fatos autobiográficos, que influenciam na produção das obras do conde, pode ser interpretada como um artifício ficcional utilizado pelo escritor para corresponder ao ideal de arte do autor. Para Tolstói, a arte deveria ser compromissada com a verdade, demonstrar a verossimilhança com a realidade e trabalhar a simplicidade na construção narrativa e na linguagem, de forma suficiente para que todos tivessem acesso à leitura dessa obra.

A história do avô de Tolstói foi um embrião importante para a escrita de *Guerra e Paz*, pois foi Volkónski que, em 1799, pediu o afastamento do exército e se retirou para sua propriedade, onde construiu o idílico ambiente de Iásnaia Poliana e se dedicou integralmente à criação e à educação de sua filha Maria. A criação da propriedade tem relação direta com a história da Rússia e com a base agrária que caracterizava o país:

A propriedade rural russa era muitas coisas – base familiar, arena de apresentações artísticas, refúgio campestre –, mas também um centro de produção agrícola. Como tal, reforçou os aspectos patriarcais que impediam a modernização do país, uma vez que o idílio bucólico só era possível graças aos camponeses que mantinham o funcionamento da propriedade. Em termos de riqueza de recursos humanos, ou seja, servos, Volkónski era uma aristocrata de posição mediana, pois possuía apenas 150 “almas” em Iásnaia Poliana, mas fazia parte da maioria. Na Rússia, no início do século XIX, apenas 3% dos quase novecentos mil membros da nobreza tinham mais de

500 servos. Todavia, tratava-se de mão-de-obra livre, e os camponeses passavam maus bocados, particularmente depois de 1762, quando a nobreza foi “emancipada” e se libertou da obrigatoriedade do serviço público. Os servos tiveram de esperar mais cem anos para serem emancipados, em 1861. Até então não podiam ser donos de suas próprias terras, não podiam se casar sem a permissão de seu dono, que tinham o direito de submetê-los a castigos corporais ou manda-los para o exílio na Sibéria. Havia proprietários de terras que abusavam de seus poderes ilimitados e lidavam com seus servos com crueldade inimaginável. Nikolai Volkónski não era um deles. [...] A relação de Volkónski com seus servos merece grande destaque nas memórias de Tolstói sobre o avô, a quem claramente idolatrava. (BARTLETT, 2013, p.50)

A admiração do neto pelo avô pode ser observada em um trecho de *Guerra e Paz* em que o Príncipe Volkónski é chamado pelo Coronel do exército para discutir sobre como deveriam ser os próximos passos no combate às tropas francesas que estavam invadindo a Rússia e o patriarca se impõe, demonstrando sua força e autoridade:

— Muito prazer em vê-lo, vá para onde eles estão reunidos e espere por mim. — O soberano entrou no escritório. Atrás dele vieram o príncipe Piotr Mikháilovitch Volkónski, o barão Stein, e atrás deles as portas foram fechadas. O príncipe Andrei, fazendo uso da autorização do soberano, seguiu, ao lado de Paulucci, a quem já conhecia desde a Turquia, para a sala onde o conselho estava reunido. O príncipe Piotr Mikháilovitch Volkónski ocupava a função de uma espécie de chefe do Estado-Maior do soberano. Volkónski saiu do escritório e, trazendo mapas para a sala e abrindo-os sobre a mesa, transmitiu as perguntas sobre as quais desejava ouvir a opinião dos senhores ali reunidos. A questão era que, de noite, chegara a notícia (que mais tarde se verificou falsa) do deslocamento dos franceses pelo flanco do acampamento de Drissa. Armfeldt começou a falar primeiro, de modo inesperado, e para fazer face à dificuldade que se apresentava propôs uma posição completamente nova, que não se justificava de forma alguma (exceto como um desejo de mostrar que ele também podia ter uma opinião), uma posição distante das estradas de Petersburgo e de Moscou, na qual, a seu ver, o exército devia se instalar e, uma vez reunido, esperar o inimigo. [...] quando Volkónski, de sobrancelhas franzidas, disse que estava perguntando a sua opinião em nome do soberano, Pfuhl levantou-se, animou-se de repente, e começou a falar: — Estragaram tudo, confundiram tudo, todos queriam saber mais do que eu, mas agora recorreram a mim: como corrigir? Não há nada a corrigir. É preciso cumprir tudo à risca, segundo os princípios que eu estabeleci — disse, batendo na mesa com os dedos ossudos. — Onde está a dificuldade? Absurdo, Kinderspiel. — Aproximou-se do mapa e começou a falar rapidamente, batendo o dedo magro no mapa e mostrando que nenhum acaso podia alterar a viabilidade do acampamento de Drissa, que tudo estava previsto e que, se o inimigo de fato avançasse pelo flanco, o inimigo seria inexoravelmente aniquilado. (TOLSTÓI, 2017, p.995)

Nas produções de Tolstói, é possível observar claramente outros aspectos relacionados ao avô, como as passagens sobre a propriedade da família, Iásnaia Poliana, e sua crítica em relação à forma com que os grandes proprietários tratavam os servos. Na obra *Anna*

Kariênina, Liêvin, o fazendeiro que se casa com Kitty, tem uma profunda discussão com seu irmão sobre a injustiça que se comete nas violências contra os servos. Na obra *Ressureição*, a camponesa que engravida de Nekhliudov torna-se prostituta, após trabalhar em várias casas de família e sofrer abusos físicos e sexuais de seus patrões, o que demonstra o lado mais negro da economia agrária na Rússia e as origens do funcionamento dos grandes latifúndios. Nesse ponto, é possível observar uma semelhança clara entre as obras do conde e de Graciliano Ramos, pois ambos tratam da vida dos proprietários rurais, do patriarcado e dos abusos dos camponeses e dos retirantes como uma forma de denúncia em relação à exploração das classes baixas. Os dois autores se mostram indignados ao conviver com os assédios e as violências cometidas pelos latifundiários que abusavam de seu poder e mantinham sua riqueza e até sua influência política, devido ao trabalho dos mesmos camponeses os quais menosprezavam e extorquiam. O avô de Graciliano Ramos aparece tanto em *Infância* como em *Angústia*, como um líder de propriedade rural que explorava o trabalho de seus empregados. É possível ver o lado mais violento do abuso aos camponeses na figura de Paulo Honório, de *São Bernardo*, que trata com violência seus empregados, chegando a agredi-los fisicamente.

Outro familiar que será considerado um embrião para a criação de alguns personagens será o pai de Tolstói, em uma narrativa incompleta do autor “A Pâmela Russa ou não existem regras sem exceções” (1881), inspirada no romance *Pâmela* (1740), de Samuel Richardson. O protagonista é construído com vários traços do pai de Tolstói que também aparecerão na figura do velho Volkónski, de *Guerra e Paz*:

O personagem Razumin (cujo nome significa “razão”) é claramente um retrato mal disfarçado do pai. Ele é descrito como um homem de mente brilhante e espírito nobre, que impõe regras bastante severas, mas tem um coração bondoso, generoso e sensível. É um homem que sabe do próprio valor, exige dos subordinados respeito e obediência, e dos filhos, altos padrões morais. Considera-se superior aos outros e tem orgulho de seu nascimento em berço nobre. Retrato semelhante veio à tona quando Tolstói sentou-se para descrever o personagem do velho conde Volkónski de *Guerra e paz*, embora haja certas diferenças fundamentais – assim como a princesa Mária Volkónskaia, Maria Nikolaiévna era uma filha dedicada, mas não vivia em estado de discórdia com o pai, até onde é possível apurar pelos diários e por outras fontes. (BARTLETT, 2013, p.51)

As tias de Tolstói também terão seus aspectos pessoais reelaborados e retratados nos personagens do autor, como a Tia Aline, que tinha 33 anos no nascimento do conde, parece ter influenciado muito o interesse de Tolstói pela religião e pelos afazeres cristãos. A tia era muito devota e dedicava a maior parte de seu tempo e seu dinheiro para ajudar as pessoas

necessitadas. “Aline não apenas passava o seu tempo rezando, jejuando, lendo vidas dos santos e visitando mosteiros, mas, como a princesa Maria, de *Guerra e paz*, busca a companhia de monges, freiras, peregrinos, mendigos e santos.” (BARTLETT, 2013, p.67). A personagem de Sônia, em *Guerra e Paz*, apresenta profunda semelhança com a Tia Toinette, uma das familiares mais próximas de Tolstói quando ele era criança: “Toinette era dois anos mais velha que Nikolai Ilitch, com quem fora criada e a quem continuou devota; mas, como Sônia, de *Guerra e paz*, ela saiu de cena para que ele pudesse encontrar uma noiva com dote maior [...]” (BARTLETT, 2013, p.69).

Outra personagem, também muito conhecida e querida pelos leitores de Tolstói, Natasha, de *Guerra e Paz*, fora inspirada em Tânia, irmã caçula da esposa Sofia: “Tânia, a irmã de Sofia Andréievna, gostava de se gabar por ter sido a única e exclusiva fonte de inspiração da personagem Natasha, mas a verdade é que as pessoas de carne e osso da vida real propiciavam a Tolstói apenas a fagulha necessária para que ele criasse...” (BARTLETT, 2013, p.215). Para a biógrafa, várias outras personagens de Tolstói teriam sido inspirados e influenciados por traços de parentes do conde:

Até então, boa parte de sua ficção tinha um elemento autobiográfico, mas agora ele também buscava em sua família imediata a inspiração para seus personagens mais memoráveis. [...] Tolstói também recorreu ao passado da sua família em busca da matéria-prima, projetando o amor da Tia Toinette por seu pai na abnegada devoção da personagem Sônia - a irmã adotada de Natasha- por Nikolai (irmão de Natasha). Os hábitos desregrados de seu Avô Ilia Andréievitch deram substância ao retrato do Conde Rostov, e para contar a velha história do príncipe Volkónski e sua filha Maria em sua propriedade nas colinas, Tolstói evoca em sua imaginação a vida reclusa que seu outro avô, o príncipe Volkónski, levava com sua mãe solteira em Iásnaia Poliana. No príncipe Andrei há traços da personalidade do seu irmão Serguei, e o desesperado Fiódor Ivánovitch foi em parte inspirado por seu primo distante, Fiódor Ivánovitch Tolstói. (BARTLETT, 2013, p.215)

Essa reelaboração de fatos biográficos por Tolstói transcende a construção das personagens, sendo reveladas também nas festividades da família. Todos os natais, mais de trinta camponeses pertencentes à família de Tolstói se fantasiavam humoristicamente de personagens, como ursos, bodes ou pessoas do sexto oposto e festejavam na casa da família em Iásnaia Poliana, onde as crianças também se fantasiavam. Nessas ocasiões, o velho Nikolai Volkónski fazia sua visita anual à fazenda de Tolstói e todos cantavam juntos. “Lembranças felizes dessas festividades, que seriam mantidas pelos filhos de Tolstói, mais tarde inspiram a encantadora cena de *Guerra e paz* em que certa noite os jovens Rostov, Natasha, Sônia e Nikolai se vestem com aprumo e vão de trenó visitar seus vizinhos.” (BARTLETT, 2013, p.72). As experiências do conde na guerra do Cáucaso geraram um vasto

material que foi reelaborado em obras como *Khadji Murat* (1912), *Contos de Sebastopol* (1855), *Os cossacos* (1863) e *Guerra e Paz*, pois quando deixou Cáucaso: “Tolstói era um oficial de carreira do exército imperial e um autor publicado. Ademais, a experiência em primeira mão da campanha militar no Cáucaso teria valor incalculável quando, anos depois, escreveu as cenas da batalha de *Guerra e paz*.” (BARTLETT, 2013, p.136). A obra *Khadji Murat* também será baseada nas experiências de Tolstói como militar na guerra:

Em 1851, ele se desentendeu com o comandante Khadji-Murat, companheiro avara que debandou para o lado russo. No ano seguinte, Khadji Murat tentou se juntar novamente a Shamil, mas foi assassinado por tropas russas. Uma prova de que o envolvimento de Tolstói na prolongada luta com os caucasianos deixou nele uma profunda impressão é o fato de que já no fim da vida, decidiu transformar em ficção essa litania de traições. *Khadhij-murat* foi escrito quando suas prioridades eram mais religiosas do que literárias, mas é uma de suas extraordinárias obras de ficção. (BARTLETT, 2013, p.134)

A obra publicada postumamente, em 1912, narra a perseguição e o assassinato de um rebelde, Hadji Murat, que luta no Cáucaso, no front entre o exército russo e a resistência armada do povos islâmicos. O protagonista da obra é caracterizado por usar sua força e sua valentia para fazer com que seus valores prevalecessem. O início da narrativa lembra as lendas e as narrativas orais russas que apresentavam como protagonista um grande guerreiro: “Aconteceu no fim do ano de 1851. Numa tarde fria de Novembro, Hadji-Murat entrou no *aúl I Mahket*, o dos tchetchenos belicosos, sobre o qual se levantava o fumo aromático de kiziak queimado.” (TOLSTÓI, 2009, p.4). A primeira aparição do guerreiro é associada ao seu estandarte, assemelhando-se à descrição de um rei portando o símbolo de seu país: “Este Hadji-Murat, famoso pelas suas façanhas, era o Naíb de Shamil e nunca se metia a caminho senão com o seu estandarte e acompanhado por algumas dúzias de murides cavalgando à sua volta.” (TOLSTÓI, 2009, p.4). Hadji Murat é uma espécie de herói que forma parte de um grupo de rebeldes russos que vive nas fronteiras do país em conflito com o exército russo:

«Respondi-lhe que tudo isso me parecia muito justo e que haveria aqui muitas pessoas que não acreditavam nele enquanto a sua família continuasse nos montes e não aqui, conosco, como garantia; que eu ia fazer todo o possível para juntar os prisioneiros nas nossas fronteiras e que, como não tinha o direito, pelos nossos estatutos, de lhe dar dinheiro para o resgate, em complemento daquele que ele ia arranjar, encontraria talvez outra maneira de o ajudar. Depois disso, exprimi-lhe abertamente a minha opinião: que Shamil jamais lhe entregará a família e que talvez o vá declarar até abertamente; que vai prometer-lhe o perdão completo e os antigos cargos e vai ameaçar que, se Hadji-Murat não voltar, lhe mata a mãe, a mulher e os seis filhos. Perguntei-lhe se me podia dizer sinceramente o que faria se recebesse de Shamil uma declaração desse teor. Hadji-Murat levantou os

olhos e as mãos ao céu e disse-me que tudo estava nas mãos de Deus, mas que ele nunca se entregaria ao seu inimigo porque tinha toda a certeza de que Shamil não lhe ia perdoar e não o iria deixar vivo por muito mais tempo. Quanto ao extermínio da sua família, não acha que Shamil atue de maneira tão leviana: em primeiro lugar, para não o transformar num inimigo ainda mais arrojado e perigoso; em segundo, porque há no Daguestão bastantes pessoas muito influentes que o vão dissuadir de dar esse passo. Por fim, repetiu várias vezes que, fosse qual fosse a vontade de Deus em relação ao futuro, ele, Hadji-Murat, estava agora dominado apenas pela ideia de resgatar a família [...] (TOLSTÓI, 2009, p.73)

É possível perceber que o conde empresta ao protagonista os princípios que parecem ser essenciais ao escritor, como a família e a religiosidade, a relação com Deus, o que parece tornar o personagem ainda mais admirável aos olhos do autor russo. A narrativa demonstra a empatia e a defesa que o conde fazia de povos que viviam nas fronteiras da Rússia, que eram considerados inimigos do país e eram perseguidos pelo exército russo, assim como os Dukhobors, representados na obra *Ressurreição*. Há ainda os povos cossacos que são retratados em outra obra do autor que também é inspirada nas observações de Tolstói sobre a guerra: a obra *Os cossacos*, publicada em 1893. Essa narrativa apresenta como protagonistas os povos cossacos, que são formados por uma população nativa das estepes das regiões do sudeste europeu (principalmente da Ucrânia e do sul da Rússia) que se estabeleceram nas regiões do interior da Rússia asiática. Esses povos são muito famosos por sua coragem, bravura, força e habilidades militares. O romance conta a história de Olénin, jovem aspirante ao oficial de Moscou, que fica alojado em um vilarejo cossaco durante o período no qual se engaja nos exércitos do Cáucaso. O soldado inveja a liberdade dos aldeões cossacos, percebendo que neles havia dignidade e nobreza naturais e se apaixona perdidamente por uma jovem cossaca. Olénin acaba constatando que não é capaz de sobrepujar sua origem social aristocrática e cosmopolita de modo a tornar-se uma criatura integrada à natureza como os cossacos e conclui que precisa voltar à sua antiga vida. De acordo com a biógrafa:

Os cossacos é uma espécie de metáfora de inspiração rousseana da jornal espiritual empreendida por Tolstói na década anterior ao seu casamento. [...]Algo semelhante aconteceu com o próprio Tolstói assim que se casou; em cartas a sua confidente mais íntima, Alexandrine, ele próprio reconheceu abertamente o fato de que sua maneira de encarar a vida tinha mudado. Agora ele estava pronto para voltar a escrever ficção sobre os membros de sua própria classe. (BARTLETT, 2013, p.207)

Desse modo, tanto as obras de Liev Tolstói como as obras de Graciliano Ramos são influenciadas por fatores autobiográficos. As narrativas dos dois autores transitam entre obras ficcionais e autobiografias. Com o objetivo de discutir essa distinção nos textos do autor alagoano, Wander de Mello Miranda propõe uma revisão dos conceitos de autobiografia

acerca da obra *Memórias do cárcere*, que narra a trajetória de Graciliano Ramos na prisão de ilha Grande, onde foi encarcerado devido à perseguição da Ditadura de Getúlio Vargas.

Em *Corpos Escritos*, Miranda propõe uma reflexão sobre os pontos de convergência e divergência entre os discursos ficcional e autobiográfico por meio de uma análise sociopolítica, ressaltando as questões de poder associadas ao lugar do intelectual no contexto brasileiro. Através do estudo das obras *Caetés*, *Infância*, *São Bernardo* e *Angústia*, o estudioso investiga a influência das questões autobiográficas na obra de Graciliano Ramos, aprofundando-se no estudo de *Memórias do Cárcere* e propondo ainda uma comparação com a obra *Em Liberdade* (1981), de Silviano Santiago.

De acordo com Miranda, o vocábulo "autobiografia" aparece na Inglaterra, no século XVIII, de onde é importado pela França, no século XIX, sendo adotado por Larousse, em 1886, resultando no sentido com que entendemos o termo até hoje. De acordo com o estudioso, a narrativa autobiográfica "é o elemento que catalisa uma série de questões teóricas gerais que só podem ser colocadas corretamente por seu intermédio" (MIRANDA, 2009, p.27). Para entender melhor o termo, é necessário, então, recuar no tempo e investigar as formulações de Michel Foucault e sua pesquisa arqueológica sobre a noção de indivíduo e estética da existência, originados na cultura greco-romana nos primeiros séculos do Império. Com base nos textos de Foucault, Miranda propõe que "a autobiografia não se confunde com a vida de um autor, com o corpus empírico que forma a vida de um homem empiricamente real. O biográfico, enquanto autobiográfico, atravessa ambos os conjuntos - o corpus da obra e o corpo do sujeito" (MIRANDA, 2009, p.29). Dessa forma, ao escrever um texto autobiográfico, há um contrato implícito ou explícito entre autor e leitor, que determina a leitura do texto e engendra os efeitos atribuídos a ele. Assim, os textos de ficção permitirão ao leitor suspeitar da identidade entre autor e protagonista, embora o autor não negue ou afirme tal identidade. Esse fato, inclusive, pode ser associado a obras de Graciliano, como *Angústia*, no personagem Luís da Silva, e as narrativas de Tolstói, como na obra *Ressureição*, no personagem Nekhliudov e no personagem homônimo no conto, "A manhã de um senhor de terras".

Miranda parte da teoria de Philippe Lejeune a qual propõe que a obra "não comporta graus - é tudo ou nada. Entretanto, mesmo em sentido restrito, a autobiografia tende a assimilar técnicas e procedimentos estilísticos próprios da ficção." (MIRANDA, 2009, p.30). Para Miranda, esse aspecto evidencia o paradoxo frente à autobiografia literária, que pretende ser um discurso que propõe a verdade, mas que é também uma forma de arte, situando-se,

assim, no centro do ponto de tensão entre transparência referencial e pesquisa estética. “Starobinski assinala que, no vasto quadro da autobiografia, podem-se exercer e manifestar estilos particulares os mais variados, não havendo estilo ou forma obrigatória, pois o que prevalece é a chancela do indivíduo.” (MIRANDA, 2009, p.30). Logo, a marca individual do estilo ocorre em uma forma de narrativa em que o narrador é o próprio objeto da narração. Nesses textos, a autorreferência explícita da narração acrescenta um valor autorreferencial implícito que mostra um modo singular de elocução. Esse entre lugar que relaciona a autobiografia e o texto ficcional será o ponto de inter-relação observado na obra *Infância*, de Graciliano Ramos e na obra *Infância, adolescência e juventude*, de Liev Tolstói. Esses textos são associados não apenas devido ao seu conteúdo, ao narrar a infância e a juventude dos dois autores, mas por vezes foram classificados como autobiografias ficcionais que amalgamam fatos reais com a criação literária em um mesmo discurso.

O estudioso das obras de Graciliano Ramos propõe ainda que a autobiografia, ainda que seja limitada a uma pura narração, é uma forma de autointerpretação. Sendo assim, o estilo do autor indica não apenas uma relação entre aquele que escreve e seu próprio passado, mas ainda o projeto de uma maneira de dar-se a conhecer o outro, o que deixa a brecha para que a autobiografia se inter-relacione com a obra ficcional. Para Miranda, a autobiografia possui um aval de sinceridade, entretanto:

[...] o conteúdo da narração autobiográfica pode perder-se na ficção, sem que nenhuma marca decisiva revele, de modo absoluto, essa passagem, porquanto a qualidade original do estilo, ao privilegiar o ato de escrever, parece favorecer mais o caráter arbitrário da narração que a fidelidade estrita à reminiscência ou o caráter documental do narrado. (MIRANDA, 2009, p.30)

Nota-se, então, de acordo com o estudo de Miranda e, também, com base na fortuna crítica de Antonio Candido, para quem Graciliano Ramos transfere sua escrita da ficção para a confissão como forma de expressar a verdade, que a autobiografia pode ser entendida como uma busca do autor por expressar a sinceridade em sua obra, relacionando-se diretamente às colocações de Liev Tolstói e Graciliano Ramos sobre a necessidade que a arte seja sincera, verossímil. Como visto no capítulo anterior, essa busca é explicitada pelos autores russo e brasileiro em seus textos críticos e, também, poderá ser observada na forma como estes constroem suas narrativas.

Para Miranda, a autobiografia somente existe enquanto parte das instituições sociais e literárias criam e sustentam esse gênero, que pode ser afetado por mudanças que atingem uma

sociedade por completo ou apenas o sistema literário. Dessa forma, a autobiografia se apropriou ao longo do tempo de outros tipos de discurso: “Quando o romance realista, por exemplo, passou a usar o narrador-personagem em primeira pessoa, tal recurso não foi mais suficiente para distinguir autobiografia e ficção.” (MIRANDA, 2009, p.32). Logo, para definir o ato autobiográfico, nota-se que a estrutura interna do texto assume uma função importante, porque ressalta os elementos imprescindíveis para o andamento da leitura, como o decurso temporal representado no texto ou mesmo o tom que o autobiógrafo pretende caracterizar em relação à própria imagem. Dessa forma, para diferenciar o romance e a autobiografia, é necessário analisar a relação ocorrida por meio da leitura que, de fato, acontece entre autor e leitor, sobretudo quando há dúvida sobre a identidade do sujeito da narrativa.

A fronteira entre o fato autobiográfico e a ficção seria muito subjetiva e tênue, porque é preciso analisar o grau de fingimento de determinados textos que pode ser, inclusive, muito variável, o que torna difícil, muitas vezes, a diferenciação entre uma autobiografia autêntica e uma composição já romanceada. “Muitos romances em primeira pessoa podem “fingir” o relato verídico de uma experiência pessoal, sem que o leitor seja capaz de desfazer a ambiguidade entre a história concreta de um eu real, que remeteria ao autor, e a sua recriação metafórica em termos de invenção ficcional.” (MIRANDA, 2009, p.33). O estudioso estabelece um paralelo entre Dostoiévski e o autor alagoano, um autor realista que se relaciona diretamente a essa tese, visto que Graciliano Ramos fora comparado ao autor de *Memórias do subsolo* (1864) por vários críticos devido aos seus artifícios ficcionais. Da mesma forma, Tolstói não somente era contemporâneo de Dostoiévski, como também chegou a ler seus textos, como *Irmãos Karamazov*, e comentar em seus *Diários íntimos*, como ainda pertencia ao mesmo movimento artístico que Dostoiévski, o Realismo. Dessa forma, as colocações de Miranda auxiliam no estudo da inter-relação entre Tolstói e Graciliano Ramos.

É o que deixa em aberto um escritor arguto como Dostoiévski, não só em *Recordações da Casa dos Mortos*, onde o conteúdo autobiográfico do narrado se mescla à mais livre invenção romanesca, mas também nas *Memórias do Subsolo*, composição ficcional em que pela boca do narrador-protagonista é questionada, em contrapartida, a própria exatidão ou sinceridade da autobiografia [...] (MIRANDA, 2009, p.33)

O estudioso propõe que as autobiografias devem ser encaradas dentro do quadro dos contextos históricos em que realmente são escritas e funcionam. Somente analisando dessa forma, é possível perceber como o pacto biográfico é estabelecido a partir de alguns textos. Em alguns textos, esse pacto tem função determinante e, em outras, periférica em relação a distintas expectativas. “Há, pois, uma visão e uma escrita duplas, inscritas num espaço onde

as duas categorias - autobiografia e romance - não são redutíveis a nenhuma das duas isoladamente, num jogo em que ficção e não-ficção se interpenetram, não se restringindo, a territórios nitidamente demarcados.” (MIRANDA, 2009, p.37). Miranda completa que, a partir de Gide, o pacto fantasmagórico é cada vez mais expandido, criando novos hábitos de leitura. Logo, o leitor é convidado a ler romances não somente como ficção que se referem a uma verdade da natureza humana, mas também como fantasmas que revelam um indivíduo, o autor. Ao analisar as obras do autor alagoano, Miranda ressalta que “A reversibilidade das relações entre o autobiográfico e o ficcional em Graciliano Ramos, revela-se pela possibilidade declarada da presença implícita de elementos autobiográficos nos seus textos, que se especificam pela efetivação explícita do pacto romanesco.” (MIRANDA, 2009, p.43). Desse modo, o crítico acredita que, nas obras de Graciliano, há uma homologia perfeita que, apesar dos disfarces formulados pelo autor na representação, pode ser comprovada por meio de correspondências e de procedimentos de verificação. Assim, “O alcance do problema não se mede ou se resolve pela tentativa de descobrir e/ou comprovar quais os ‘fatos’ textuais que corresponderiam, nas obras ficcionais, aos fatos empíricos da vida de Graciliano.” (MIRANDA, 2009, p.43). A forma como Graciliano descortina e constrói paulatinamente a própria face no espelho do texto é o que será importante para análise da obra do autor alagoano. O aspecto experimental dos textos do autor de *Vidas Secas* se deve ao processo e a impossibilidade do autor de fixar em cada um de seus personagens um retrato definitivo de si e do mundo.

Miranda destaca que o objeto profundo da autobiografia não seria o nome próprio, mas, na verdade, seria o trabalho sobre o nome e a assinatura que, de acordo com Philippe Lejeune, chamaria-se “Pacto autobiográfico”. O crítico parte da teoria de Lejeune para demonstrar a importância de, na análise de obras literárias, observar a afirmação da identidade autor-narrador-personagem, remetendo em última instância ao nome do autor na capa do livro. Para o teórico, a autobiografia não se coloca como uma relação estabelecida com base em eventos extratextuais e sua transcrição verídica pelo texto, mas sim em uma análise no nível global da publicação da obra. Mais do que cotejar a teoria de Lejeune na recepção crítica realizada por Wander de Melo Miranda, é extremamente relevante para essa tese entender o que se pode compreender como fato autobiográfico e autobiografia ao analisar as obras de Liev Tolstói e de Graciliano Ramos. Na obra *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet* (2008), o teórico propõe que autobiografia poderia ser entendida como:

a definição de autobiografia seria: Definição: narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade. [...] é uma autobiografia toda obra que preenche ao mesmo tempo as condições indicadas em cada uma dessas categorias. [...] (LEJEUNE, 2008, p. 15)

O teórico sugere que, obviamente, algumas categorias não são absolutamente rigorosas, pois certas condições podem não ser completamente preenchidas. O texto deve ser, sobretudo, uma narrativa. Logo, é preciso considerar a relevância do discurso na narrativa autobiográfica, na qual o assunto deve ser primordialmente os fatos da vida individual, a gênese da personalidade. Dessa maneira, a identidade do narrador-personagem, hipoteticamente sugerida pela autobiografia, é normalmente indicada pelo uso da primeira pessoa. “É o que Gérard Genette denomina narração ‘autodiegética’, em sua classificação das ‘vozes’ da narrativa, classificação que ele estabelece a partir de obras de ficção.” (LEJEUNE, 2008, p. 24). Essa última narrativa de primeira pessoa é denominada por Genette como uma narração homodiegética. Assim, é perfeitamente possível que exista identidade entre o narrador e o personagem principal sem o emprego da primeira pessoa.

O teórico destaca que “A autobiografia (narrativa que conta a vida do autor) pressupõe que haja identidade de nome entre o autor (cujo nome está estampado na capa), o narrador e a pessoa de quem se fala.” (LEJEUNE, 2008, p. 24). Esse seria, então, um critério simples que define, além da autobiografia, os aspectos de outro gênero como diários ou autorretratos. No texto em que se utiliza de um nome fictício dado a um personagem que conta sua vida, pode acontecer que o leitor tenha motivos para pensar que a história vivida pelo personagem é igualmente a do autor, seja pela comparação de textos, seja por meio da própria leitura da narrativa. Esse texto seria “Assim definido, o romance autobiográfico engloba tanto narrativas em primeira pessoa (identidade do narrador e do personagem) quando narrativas ‘impessoais’ (personagens designados em terceira pessoa); ele se define por seu conteúdo.” (LEJEUNE, 2008, p. 25). Todos os textos de ficção em que o leitor pode desconfiar, de alguma forma, serão chamados de romance autobiográfico e nele, apesar das semelhanças que se pode observar, o autor escolhe negar essa identidade ou ainda não afirmá-la.

Assim como Philippe Lejeune e Wander de Melo Miranda, Leonor Arfuch também propõe uma discussão sobre os traços biográficos e a autobiografia que auxiliam no estudo das obras de Liev Tolstói e Graciliano Ramos. Na obra *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea* (2010), a crítica faz uma revisão das produções que iniciaram as discussões acerca da autobiografia, por exemplo, a publicação de memórias clássicas de

personagens públicos, centradas em seu caráter de protagonistas, em acontecimentos de importância com memórias que começam a revelar traços da personalidade, ou ainda:

[...] com os ‘livros de razão’ (livres de raison), obstinados cadernos de contas ou registros de tarefas que de repente se tornam uma narração sobre a vida cotidiana, com os diários íntimos confessionais, que não só registram acontecimentos da fé ou da comunidade, mas começam a dar conta do mundo efetivo de seus autores. (ARFUCH, 2010, p.40-41).

Outra produção pertencente ao campo do sagrado que inicia a discussão sobre o gênero seria as *Confissões*, de Santo Agostinho (c.397), que mostravam a sua precedência em relação ao achado de um eu. Para Arfuch, a preocupação maior do santo seria menos a singularidade da vida eterna do que a virtude piedosa da comunidade. A crítica ressalta que, apesar da ênfase construída pelo trajeto de conversão e da estranheza que reveste em seu próprio tempo histórico, a ideia mesma de subjetividade, ainda hoje esse modelo, das *Confissões*, continua constituindo uma espécie de paradigma da história autobiográfica. Arfuch retoma a teoria de Philippe Lejeune e afirma que:

Lejeune conclui que a diferença qualitativa que emana da leitura das *Confissões* não é tanto o dever de uma vida em sua temporalidade, apoiada na garantia do nome próprio, embora isso tenha, como veremos, sua importância, ou o desenfado na revelação da própria intimidade, mãos o lugar outorgado ao outro, esse leitor que se presume inclemente e que se tenta exorcizar a partir da interpelação inicial, por meio da explicação de um pacto singular que o inclui, o pacto autobiográfico. (ARFUCH, 2010, p.52)

A crítica destaca, então, que essa caracterização da obra por meio de seu funcionamento pragmático intersubjetivo, seleciona e oferece ao seu destinatário mais do que uma especificidade temática. Outra obra *As confissões* (1782), de Jean Jacques Rousseau, inspirara em boa medida em sua indagação do porquê começar pela autobiografia entre múltiplos gêneros de uma constelação sagrada. Para Philippe Lejeune, o desdobramento da escrita autobiográfica, no século XVIII, constitui um “fenômeno de civilização”. Essa tentativa de definição por Lejeune será mais referencial do que pragmática, em que autobiografia consistiria no “relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, acentuando sua vida individual, particularmente a história de sua personalidade” (LEJEUNE *apud* ARFUCH, 2010, p.52). Desse modo, seria necessário um reconhecimento imediato de um eu autor que propõe a coincidência na vida entre os dois sujeitos, aquele do enunciado e o outro da enunciação, encurtando assim a distância da verdade de “si mesmo”.

A crítica propõe que, devido à impossibilidade de chegar a uma fórmula, uma definição clara para distinguir com propriedade a autobiografia, o romance e o romance autobiográfico deveria enfocar o espaço autobiográfico, onde o leitor poderá integrar as diversas focalizações provenientes de um e outro registro, verídico e ficcional, num sistema compatível de crenças. Para Arfuch, o espaço autobiográfico seria uma confluência de múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativas, que permite considerar as especificidades respectivas sem deixar de considerar sua dimensão relacional, sua interatividade temática e pragmática, seus usos nas diferentes esferas da comunicação e da ação. Dessa forma, a percepção do caráter configurativo das narrativas que trabalham o espaço autobiográfico, em especial, as narrativas autobiográficas e as vivenciais, se articula de modo implícito com o caráter narrativo da experiência.

Assim, as proposições de estudiosos como Wander de melo Miranda, Philip Lejeune e Leonor Arfuch nos permitem elucidar que as obras de Liev Tolstói e Graciliano Ramos, obras como *Infância, adolescência e juventude* e, ainda, *Infância* e *Memórias do cárcere*, podem ser consideradas autobiográficas. Entretanto, pela elaboração ficcional e literária realizadas pelos autores, elas devem ser consideradas especificamente autobiografias ficcionalizadas. Neste capítulo, esta tese se propõe a estabelecer uma inter-relação direta de semelhanças entre as obras *Infância, adolescência e Juventude*, de Liev Tolstói, e *Infância*, de Graciliano Ramos, sendo que a obra *Memórias do cárcere* não será detalhadamente analisada por não possuir semelhanças relevantes para esse estudo em relação à produção do autor russo.

Neste capítulo, serão analisados aspectos semelhantes e distintos nas obras autobiográficas dos dois autores, como uma forma de revelar o diálogo entre esses dois escritores e a possível influência das obras e dos artifícios narrativos utilizados pelo escritor russo nas produções do escritor alagoano. Alguns pontos que serão relacionados nessas produções são aspectos comuns em produções autobiográficas como questões relativas à infância, aos pais e à escola. No entanto, o interesse dessa análise crítica não é revolucionar o estudo de textos autobiográficos ou mesmo destacar as obras de Graciliano e de Tolstói como obras que devem ser ressaltadas de outras produções autobiográficas como textos iniciadores ou inventores de algum artifício literário ou mesmo como precursores de um novo tipo de autobiografia. Então, os pontos em comum com outras obras autobiográficas anteriores são vistos como um fator que não diminui ou inferioriza a análise literária aqui proposta.

II.1 A infância pelos olhos dos autores

Na obra *Infância, adolescência e juventude*, publicada em 1864, Liev Tolstói narra parte de sua infância e juventude ocorridas entre 1828 a 1842. Na obra que será a primeira publicada pelo autor, Rosamund Bartlett afirma que quando o escritor se debruçou sobre “o primeiro rascunho de infância, que viria a se tornar a sua primeira obra publicada, era um tipo original de *Bildungsroman*²² em quatro partes, a ser intitulado em quatro épocas de desenvolvimento. Sobre a clara influência de David Copperfield e também de Sterne [...]” (BARTLETT, 2013, p.135). Para a biógrafa, nessa obra, como em quase todas as produções do autor, o conde utiliza sua vida como matéria para a ficção. A estudiosa ressalta a proposição de um dos críticos da obra de Tolstói, Richard Gustafson: “essa distorção da experiência pessoal esconde apenas para revelar, uma vez que a sinceridade e a verdade emocionais sempre foram, em última análise, o objetivo essencial de Tolstói.” (GUSTAFON *apud* BARTLETT, 2013, p.135). Após a sua ida para a guerra de Sebastopol, o conde passa por um período difícil, em que andava irritadiço e inquieto, assim, ao retornar à Iásnaia Poliana, o autor “afogou suas mágoas na escrita”, pois: “Além de iniciar o primeiro esboço do texto que viria a se tornar sua novela *Os cossacos* e seguir trabalhando em sua sequência de infância, Tolstói também escreveu uma história completamente nova, que ele iniciou e concluiu em quatro dias.” (BARTLETT, 2013, p.146). Esse conto, “O marcador”, seria um dos primeiros textos ficcionais publicados pelo autor e conteria alto teor autobiográfico:

É uma narrativa desoladora sobre a desintegração moral de um jovem aristocrata, inspirada pelo desastre financeiro do próprio Tolstói em Tíflis, quando perdeu uma fortuna na jogatina. Nesse período, a leitura minuciosa das *Confissões*, de Rousseau ajudou Tolstói a se manter na linha, e serviu como lembrete de que ele só poderia ser feliz realizando boas ações. Estava começando a desenvolver uma forte consciência social. (BARTLETT, 2013, p.146)

A biografia ficcional de Liev Tolstói, apesar de conter um vasto material que auxilia o entendimento de outros aspectos de seus futuros romances e contos, não foi bem recebida pela crítica por não possuir o refinamento na construção narrativa e nos artifícios ficcionais que se

²² Bildungsroman pode ser conceituado como um romance de formação, a principal característica deste tipo de obra é apresentar um personagem principal por meio de uma jornada, da infância à maturidade, em busca de crescimento espiritual, político, social, psicológico, físico ou moral. A principal e mais expressiva obra artística de referência deste gênero seria *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* (1796), de Johann Wolfgang Von Goethe.

tornam nítidos em outras obras do escritor, fazendo assim com que a narrativa não seja dotada de uma extensa fortuna crítica. A própria referência que Bartlett descreve, de que as *Confissões* (1782), de Jean Jacques Rousseau, haveriam ajudado como modelo para biografia de Tolstói, expõe a problemática de elementos contraditórios em relação à busca da sinceridade e da honestidade literária buscadas pelo conde em outras obras, já que a obra autobiográfica de Rousseau é famosa por ser, em sua maior parte, ficcional. Apesar desses aspectos que fazem com que a autobiografia seja vista em outro patamar em relação a romances como *Guerra e Paz* e *Anna Kariênina*, a narrativa sobre a vida do autor aponta para a visão aguçada do escritor voltada para os problemas sociais e para a empatia com a humanidade do outro desde a infância: “- Não havemos de morar sempre juntos – respondeu Katiénka, ligeiramente ruborizada e fixando o olhar nas costas de Filip. Ademais, de qualquer forma, teremos de separar-nos um dia. Vocês são ricos, são os donos de Pietóvskoie, enquanto nós somos pobres. Minha mãezinha não possui nada.” (TOLSTÓI, 1960, p.128).²³ A fala da amiga de infância Katiénka, filha de servos que moravam em Iásnaia Poliana, leva a uma profunda reflexão social por parte do menino Liev que começara desde cedo a questionar as diferenças entre as classes sociais na Rússia:

Você são ricos e nós somos pobres: essas palavras e os conceitos ligados a ela pareceram-me inusitadamente estranhos. Segundo minhas ideias de então, pobres só podiam ser os mendigos e os mujiques, e era-me de todo impossível relacionar o conceito de pobreza com a bela e graciosa Katiénka. [...] Sentia-me tão envergonhado que fossemos ricos e elas pobres, que enrubesci e não pude olhá-las face a face. “Que importa que sejamos ricos e elas pobres? – pensei. – E porque motivo daí decorre a necessidade de separação? Por que não repartir em partes iguais o que temos?” [...] Ocorreu alguma vez a ti leitor, em determinada época da vida, que súbito se modifique radicalmente teu ponto de vista sobre as coisas e te pareça como se todos os objetos se apresentassem de repente sob um aspecto diverso, desconhecido ainda? (TOLSTÓI, 1960, p.128)²⁴

²³ “— Ведь не всегда же мы будем жить вместе,— отвечала Катенька, слегка краснея и пристально вглядываясь в спину Филиппа. [...] Кроме того, все-таки когда-нибудь да мы разойдемся: вы богаты — у вас есть Петровское, а мы бедные — у маменьки ничего нет.” (ТОЛСТОЙ, стр. 122 - 123, 1978)

²⁴ “Вы богаты — мы бедны: эти слова и понятия, связанные с ними, показались мне необыкновенно странны. Бедными, по моим тогдашним понятиям, могли быть только нищие и мужики, и это понятие бедности я никак не мог соединить в своем воображении с грациозной, хорошенькой Катей. [...] мне стало так совестно, что мы богаты, а они бедны, что я покраснел и не мог решиться взглянуть на Катеньку. «Что ж такое, что мы богаты, а они бедны? — думал я,— и каким образом из этого вытекает необходимость разлуки? Отчего ж нам не разделить поровну того, что имеем?» [...] Случалось ли вам, читатель, в известную пору жизни вдруг замечать, что ваш взгляд на вещи совершенно изменяется, как будто все предметы, которые вы видели до тех пор, вдруг повернулись к вам другой, неизвестной еще стороной?” (ТОЛСТОЙ, стр. 123, 1978)

A reflexão sobre as diferenças de classes sociais, além do olhar humano e apurado para essa questão, acompanhará Tolstói por toda sua vida e será um aspecto marcante em sua obra. Essa mesma visão será compartilhada por Graciliano Ramos que, em suas narrativas, também demonstra grande sensibilidade para as questões sociais e para a divisão de classes, personificadas em seus personagens. No texto “Um homem bruto da terra” (1987), Valentim Facioli ressalta que nas duas narrativas de primeira pessoa de Graciliano, que são embasadas em fatos autobiográficos, *Infância* e *Memórias do Cárcere*, o escritor se identifica com o oprimido e tenta expressá-lo. Para Facioli, o autor alagoano transforma sua ficção em obras com fortes componentes testemunhais por causa de sua mudança pessoal, política e literária, assumindo a posição dos escritores frente ao problema da luta de classes, dessa forma:

A importância que a memória assume nas duas últimas obras principais de Graciliano tem muito a ver com o projeto da identidade de classe, mediante o qual ele procura recuperar o passado como a história do oprimido. Tanto os pequenos acontecimentos de sua infância, no Nordeste atrasado e bárbaro, quanto os grandes, da repressão em massa sobre o povo, na capital do país e no território todo. *Infância* e *Memórias do cárcere* articulam-se como continuidade do mesmo processo para libertar o passado daquilo que é sua versão segundo os interesses dos vencedores. (FACIOLI, 1987, p.100 – 101)

O crítico interpreta as obras de Graciliano como narrativas sobre momentos de perigo que o homem oprimido enfrentou, sobreviveu e agora irá testemunhar, figurando a classes dos vencidos, como uma espécie de classe inimiga. Os romances seriam marcados pelo impasse da identificação do autor com os oprimidos, apesar de não ser propriamente um deles. O autor de *Vidas secas* viveria contraditoriamente uma espécie de migração de classe. Dessa forma, as obras autobiográficas do autor incorporam a experiência pessoal e social, porque se utilizaria de uma matéria que o crítico vê como mais digna de narrar. Para Facioli, o escritor alagoano reinventa o romance como a experiência do oprimido, efetuando uma mudança que poderia ser vista como literariamente radical. Assim, ao abandonar o gênero romanesco e adotar o gênero memorialístico e confessional, o autor de *São Bernardo* produziu uma intervenção decisiva no modo de ler sua obra: “Ler Graciliano conseqüentemente implica, pois, um conjunto cujo sentido é determinado em última instância pela introdução em que ele se ocupou nos quinze anos de vida, quando se tornaram claras para ele as opções e o projeto estético e político de classe.” (FACIOLI, 1987, p.100 – 101)

Para Antonio Candido, em seu ensaio histórico, *Ficção e confissão*, as obras *Infância* e *Memórias do cárcere* valem por si, como uma espécie de leitura autônoma, porque apresentam um ponto de vista humano e artístico que os denominam como grandes livros que, para o crítico, serão os melhores que Graciliano Ramos produz até então. Em *Infância*, o autor

alagoano narra os primeiros anos de vida, ainda se prendendo a uma tonalidade quase romanesca. Já em *Memórias do cárcere*, a questão ficcional desaparece ante o depoimento dos anos de prisão do autor. Para Candido, a leitura de obra que narra a vida do autor, como menino e quando jovem, leva a conclusão de que os livros de Graciliano se concatenam em um sistema literário pessimista, marcado pela fatalidade. Nessas obras, a vida é proposta como um mecanismo de negações em que procuramos atenuar o peso inegável das fatalidades. Há personagens fortes que pensam esmagar a vida, mas terminam por esmagar outros homens e serem esmagados por ela. Nesse sistema literário que culmina nas duas obras autobiográficas, parece que nada tem sentido, porque no fundo de tudo há uma semente corruptora nesse sistema em que: “Uns se refugiam na ironia e no ceticismo, como João Valério, ou na fúria decepcionada da renúncia, como Paulo Honório. Outros se entregam ao desespero, como Luís da Silva. Outros, ainda, abrem os olhos sem entender e os baixam de novo, resignados, como Fabiano.” (CANDIDO, 1956, p.75).

A obra *Infância* foi constituída de uma tentativa de capturar as experiências e o universo mental da criança nos momentos decisivos de sua vida. Para a estudiosa Claudia Campos Soares, esse fator aproxima a autobiografia ficcional de Graciliano Ramos da obra “Campo Geral” (1956), de Guimarães Rosa. No texto “Dois meninos, seus mundos” (2012), a pesquisadora destaca que as duas narrativas expõe uma tentativa de captar a experiência a partir da posição da criança, ou seja, a busca em conhecer o modo como o mundo exterior atinge e influencia essa criança e a forma com que o menino interpreta aquilo que o rodeia, reagindo a acontecimentos e situações. Soares, ainda, ressalta uma proposição de Augusto Meyer acerca do aspecto ficcional presente na obra sobre a infância do autor alagoano:

A reconstituição da infância, seja numa tentativa autobiográfica ou em qualquer forma de evocação literária, já se apresenta viciada na origem pela perspectiva de ilusão e mesmo de transfiguração em que se coloca o adulto para poder descrevê-la (...) O homem feito-a expressão é evidente - deixou de (...) participar das reservas de virtualidade e frescura que se atribui à criança. (...) Que rigor de fidelidade poderá haver na tentativa, já em si contraditória, de recriar o mundo infantil partindo do automatismo das recordações filtradas e selecionadas pela memória consciente? (...) Dificilmente podemos ser positivos, sinceros, realistas, implacáveis de verdade e a lucidez na recordação da infância, quando passada para o papel; de um modo ou de outro, o desmentido está no ato inicial de recordar. Quem recorda idealiza, ou melhor, transfigura (MEYER *apud* SOARES, 2012, p.104)

A pesquisadora destaca que os limites da memória não desaparecem ou se anulam em *Infância*, o que também será apontado pela crítica Eliane Zagury: “assume-se a descontinuidade da memória e não se tenta complementar o vazio com técnicas

historiográficas ou esforços de lógica discursiva [...]". (ZAGURY *apud* SOARES, 2012, p.105). Para Soares, essa descontinuidade estaria representada na própria arquitetura da obra, demarcando a descontinuidade da memória. A pesquisadora inter-relaciona a obra de Graciliano Ramos à teoria de Philippe Lejeune, uma vez que o autor narrador de *Infância* optou por dar um tratamento ficcional ao relato de sua experiência, o que configuraria um “pacto autobiográfico”, como propõe Lejeune. Assim: há “identidade de nome entre o autor (cujo nome está estampado na capa), o narrador e a pessoa de quem se fala [...]” (SOARES, 2012, p.105). A estudiosa acrescenta que essa primeira obra autobiográfica saiu publicada pela primeira vez em 1945, em uma série publicada pela Editora José Olympio intitulada “Memórias, diários, confissões”. Após isso, o nome “memórias” abaixo do título foi mantido em várias edições, o que comprovaria a relação da “Identidade - nome” entre autor, narrador e personagem, corroborando a tese de Philippe Lejeune. Claudia Campos Soares destaca que o fato do escritor, Graciliano Ramos, não se nomear parece indicar um desejo de universalizar sua obra.

Dessa forma, nota-se que as autobiografias ficcionais de Liev Tolstói e Graciliano Ramos reelaboram fatos autobiográficos por meio de variados artifícios ficcionais. O romance que marca o início da carreira do conde russo é similar em vários aspectos com a obra que, entre outros, fecha de forma admirável a produção ficcional do autor alagoano. As duas obras parecem traduzir a visão da infância por meio dos olhos dos narradores que, já adultos e escritores, dialogam em relação a experiências como: a relação difícil e distante com os pais, o aprendizado das primeiras letras e o primeiro amor. Tais aspectos serão analisados neste capítulo, visando esclarecer essa inter-relação entre as vivências semelhantes desses escritores geograficamente distantes.

II.2 As figuras materna e paterna: desamparo e violência

Na autobiografia ficcional de Liev Tolstói, é possível perceber que a relação com os pais era marcada pelo afastamento e pelo desamparo. A mãe, Mariya Volkonskaya, apesar de mais próxima ao filho, deixava-se influenciar pela relação crítica e distante do pai, Nikolay Tolstói, com o pequeno Liev. O menino diz se recordar com detalhes de uma noite em que jantava com a família quando tinha apenas seis anos e que sua mãe tentava encontrar algo de

belo em seu rosto para elogiá-lo, mas acabou concordando com a visão pejorativa do pai em relação às características físicas do filho: “Opinava que meus olhos eram inteligentes e meu sorriso agradável. Mas, afinal, vencida pelos argumentos de meu pai, e pela realidade, vira-se obrigada a reconhecer que eu era feio.” (TOLSTÓI, 1960, p.65).²⁵ A opinião maldosa e nociva para a autoestima da criança será ressaltada ao final do jantar e se tornará uma lembrança eterna e dolorosa ao escritor: “Após o jantar, quando fui agradecer-lhe, minha mãe me deu uma palmadinha na face dizendo-me: - Deves saber Nikolienka, que ninguém haverá de gostar de ti por causa de teu rosto; assim, pois, tens de procurar ser um menino bom e inteligente.” (TOLSTÓI, 1960, p.65).²⁶

No capítulo “Que espécie de homem era meu pai?”, o escritor descreve o pai com certa admiração, porém é possível perceber que a figura paterna não corresponde à figura que deveria simbolizar o amparo e o carinho condizentes com o progenitor familiar: “Era um homem do século passado e, como toda a mocidade daquela época, distinguia-se pelo cavalheirismo, pela energia, pela confiança em si próprio e a predileção pelas diversões.” (TOLSTÓI, 1950, p.37).²⁷ O escritor novamente destaca a visão crítica do pai em relação aos filhos e mostra que, ao invés de simbolizar segurança e amparo, o pai representava, na verdade, um indivíduo com comportamentos libertinos e vários vícios, sobretudo para a figura de um nobre que já havia se casado: “Considerava depreciativamente os filhos de nosso século. Isso era devido tanto a um orgulho inato como a uma secreta amargura por não mais poder ter a influência nem os êxitos que tivera em seu tempo. Suas duas paixões principais eram o jogo e as mulheres.” (TOLSTÓI, 1950, p.37).²⁸

Em outro capítulo intitulado “Papai”, o escritor parece se esforçar para ver a figura paterna de forma carinhosa, mas deixa claro que esse carinho não é recíproco por parte do pai: “Gosto muito de meu pai, mas o cérebro do homem é independente de seu coração e amiúde ocorrem-lhe ideias que ofendem o sentimento, tornando-se lhe cruéis e incompreensíveis.

²⁵ “[...] говорила, что у меня умные глаза, приятная улыбка, и, наконец, уступая доводам отца и очевидности, принуждена была сознаться, что я дурен.” (ТОЛСТОЙ, стр. 63, 1978)

²⁶ “и потом, когда я благодарил ее за обед, потрепала меня по щеке и сказала: — Ты это знай, Николенька, что за твое лицо тебя никто не будет любить; поэтому ты должен стараться быть умным и добрым мальчиком.” (ТОЛСТОЙ, стр. 63, 1978)

²⁷ “Он был человек прошлого века и имел общий молодежи того века неуловимый характер рыцарства, предприимчивости, самоуверенности, любезности и разгула.” (ТОЛСТОЙ, стр. 37, 1978)

²⁸ “На людей нынешнего века он смотрел презрительно, и взгляд этот происходил столько же от врожденной гордости, сколько от тайной досады за то, что в наш век он не мог иметь ни того влияния, ни тех успехов, которые имел в свой. Две главные страсти его в жизни были карты и женщины.” (ТОЛСТОЙ, стр. 37, 1978)

Apesar de procurar repeli-las, semelhantes ideias me vêm à mente...” (TOLSTÓI, 1950, p.183).²⁹ O nobre se preocupava, na verdade, com as relações sociais de seus herdeiros: “No primeiro dia de minha estada em Moscou, por ordem de papai, tinha de fazer as visitas que ele pessoalmente me anotara num papelzinho. Meu pai não se preocupava tanto com a nossa moral nem com a nossa instrução, como com nossas relações sociais.” (TOLSTÓI, 1950, p. 248).³⁰ As relações sociais também serão motivo de repúdio e de raiva do pai por seu filho. Nos primeiros bailes frequentados por Tolstói, uma noite, o pai repreende o filho por que ele dance com uma menina de sua idade, e essa noite fica marcada nas lembranças do escritor:

Il ne fallait pas danser si vous ne saviez pas(1)³¹ - exclamou meu pai, irritado, ao pé do meu ouvido. E empurrando-me sem muita força para o lado, pegou minha dama pela mão e deu com ela uma volta ao estilo antigo, diante da aprovação geral. Em seguida, conduziu-a a seu lugar. A mazurca não demorou a terminar. -Meu Deus! Por que me castigas tão tremendamente assim?...Todos me desprezam e me desprezarão sempre...Todas as portas estão fechadas para mim: a da amizade, a do amor a da fama...Perdi tudo! Por que teria Volódia feito sinais para mim à vista de todo o mundo, se não podia me ajudar? Por que essa princesa antipática teria olhado assim para meus pés? Por que Sônietchka, ela, que é tão agradável, teria sorrido naquele momento? Por que enrubescera papai? Será possível que até ele tenha ficado com vergonha de mim? - Oh! Isso é horrível! (TOLSTÓI, 1950, p.83)³²

Apesar da mãe também parecer ter uma relação distante com o filho e não ser muito afetiva, a morte da progenitora ficou profundamente marcada nas lembranças da infância do Conde: “Mamã já não estava entre nós, mas nossa vida seguia o mesmo curso. [...] Os móveis permaneciam nos mesmos lugares; nada mudara na casa nem em nosso modo de vida. Apenas

²⁹ “Я люблю отца, но ум человека живет независимо от сердца и часто вмещает в себя мысли, оскорбляющие чувство, непонятные и жестокие для него. И такие мысли, несмотря на то, что я стараюсь удалить их, приходят мне...” (ТОЛСТОЙ, стр. 174, 1978)

³⁰ “притом нынче был последний день, который я проводил в Москве, и надо было сделать, по приказанию папа, визиты, которые он мне сам написал на бумажке. Заботою о нас отца было не столько нравственность и образование, сколько светские отношения.” (ТОЛСТОЙ, стр. 234 - 235, 1978)

³¹ A expressão em francês “*Il ne fallait pas danser si vous ne saviez pas*” pode ser traduzida como :Você não deveria ter dançado se você não sabia.

³² “— Il ne fallait pas danser, si vous ne savez pas! — сказал сердитый голос папа над моим ухом, и, слегка оттолкнув меня, он взял руку моей дамы, прошел с ней тур по-старинному, при громком одобрении зрителей, и привел ее на место. Мазурка тотчас же кончилась. «Господи! за что ты наказываешь меня так ужасно!»... Все презирают меня и всегда будут презирать... мне закрыта дорога ко всему: к дружбе, любви, почестям... все пропало! Зачем Володя делал мне знаки, которые все видели и которые не могли помочь мне? зачем эта противная княжна так посмотрела на мои ноги? зачем Сонечка... она милочка; но зачем она улыбалась в это время? зачем папа покраснел и схватил меня за руку? Неужели даже ему было стыдно за меня? О, это ужасно!” (ТОЛСТОЙ, стр. 83, 1978)

faltava ela...” (TOLSTÓI, 1950, p.103).³³ Tem se a impressão de que a partida da mãe não será muito sentida pelo pai da criança, mas será inesquecível e dolorosa para Tolstói: “Parecia-me que depois dessa desgraça tudo devia ser modificado; nossa maneira habitual de viver afigurava-se-me ofensiva à sua memória e recordava-me ainda mais vivamente sua ausência.” (TOLSTÓI, 1950, p.103).³⁴ Por fim, é possível perceber que as relações familiares de Tolstói, como um todo, não são exatamente afetuosas, uma vez que, com a morte da mãe, o relacionamento com a avó, que parecia ser distante, torna-se ainda pior para a criança que havia se tornado órfã recentemente.

Vovó recebeu a terrível notícia só ao chegarmos a Moscou, e sua dor foi imensa. Não nos deixavam ir vê-la, porque durante uma semana inteira estive num estado de completa prostração. [...] Presa em convulsões, proferia imprecisões terríveis e pronunciava palavras incoerentes. Essa era a primeira grande provação que a feria e levava-a ao desespero. Tinha de culpar alguém pela sua desdita e soltava palavras terríveis e ameaçadoras que adquiriam uma força extraordinária. Nesses momentos de paroxismo, levantava-se da poltrona e percorria o quarto a grandes passadas até cair sem sentidos. Certa vez penetrei em seus aposentos; estava como de hábito em sua poltrona, aparentemente tranquila, mas chocou-me seu olhar vago e inexpressivo. Tinha os olhos abertos; olhou-me sem me ver, provavelmente. Seus lábios esboçaram um sorriso e começou a falar com voz suave e comovente: -Vem caminha alma, vem, meu anjo! ... Supus que se dirigia a mim e aproximei-me um pouco, mas não me viu. -Oh! Alma minha, se soubesses como sofro e o quanto me alegra que tenhas vindo agora... Compreendi que ela imaginava estar vendo mamã e estaquei. - Disseram-me que estavas morta-continuou, carregando o cenho. - Que absurdo! Então lá é possível que morras antes de mim? - acrescentou, pondo-se a rir com um terrível riso histérico. (TOLSTÓI, 1950, p.107)³⁵

³³ “Маман уже не было, а жизнь наша шла все тем же чередом [...] столы, стулья стояли на тех же местах; ничего в доме и в нашем образе жизни не переменилось; только ее не было...” (ТОЛСТОЙ, стр. 99, 1978)

³⁴ “Мне казалось, что после такого несчастья все должно бы было измениться; наш обыкновенный образ жизни казался мне оскорблением ее памяти и слишком живо напоминал ее отсутствие.” (ТОЛСТОЙ, стр. 99, 1978)

³⁵ “Бабушка получила ужасную весть только с нашим приездом, и горесть ее была необыкновенна. Нас не пускали к ней, потому что она целую неделю была в беспмятстве [...] с ней делались конвульсии, и она кричала неистовым голосом бессмысленные или ужасные слова. Это было первое сильное горе, которое поразило ее, и это горе привело ее в отчаяние. Ей нужно было обвинять кого-нибудь в своем несчастье, и она говорила страшные слова, грозила кому-то с необыкновенной силой, вскакивала с кресел, скорыми, большими шагами ходила по комнате и потом падала без чувств. Один раз я вошел в ее комнату: она сидела, по обыкновению, на своем кресле и, казалось, была спокойна; но меня поразил ее взгляд. Глаза ее были очень открыты, но взор неопределен и туп: она смотрела прямо на меня, но, должно быть, не видала. Губы ее начали медленно улыбаться, и она заговорила трогательным, нежным голосом: «Поди сюда, мой дружок, подойди, мой ангел». Я думал, что она обращается ко мне, и подошел ближе, но она смотрела не на меня. «Ах, коли бы ты знала, душа моя, как я мучилась и как теперь рада, что ты приехала...» Я понял, что она воображала видеть маман, и остановился. «А мне сказали, что тебя нет, — продолжала она, нахмурившись, — вот вздор! Разве ты можешь умереть прежде меня?» — и она захохотала страшным истерическим хохотом.” (ТОЛСТОЙ, стр. 104, 1978)

A avó, transtornada pela morte da filha, termina por afastar ainda mais o neto e por consolidar as relações familiares de Tolstói como distantes e frias. Esse fator marcará sua autobiografia e se tornará ainda mais cruel para o jovem que é educado de forma a conter suas emoções, pois se trata de um nobre que deveria honrar as aparências de uma família da alta classe russa. Dessa forma, apesar da criação traumática, o escritor conseguiu romper o véu da indiferença e se tornar um escritor humano e sensível à dor dos outros conforme pode ser observado por meio de seus personagens.

A autobiografia ficcional de Graciliano Ramos possui várias semelhanças com a narrativa autobiográfica do conde russo, sobretudo na relação com a família e com os pais. A avó de Graciliano é tão distante e fria com o neto que o menino chega a pensar que talvez a progenitora não fosse uma pessoa boa: “Minha avó, grave, ossuda, tinha protuberâncias na testa e bugalhos severos. Anos depois contou-me desgostos íntimos: o marido, ciumento, afligira-a demais. Só aí me inteirei de que ela havia sofrido e era boa, mas na época do ciúme e da tortura não lhe notei a bondade.” (RAMOS, 1981, p.23). Somente com o passar dos anos, o menino consegue entender, devido à humanidade e à sensibilidade do escritor ao rever e narrar sua infância, que o comportamento da avó era, na verdade, o resultado do que sofrera em sua relação violenta com o avô do autor alagoano.

De forma análoga a Tolstói, a relação do menino com seus pais não era amistosa, mas no caso de Graciliano, além da distância, o contato com os pais também era caracterizado pela violência e pelos castigos: “Bem e mal ainda não existiam, faltava razão para que nos afligissem com pancadas e gritos. Contudo as pancadas e os gritos figuravam na ordem dos acontecimentos, partiam sempre de seres determinados, como a chuva e o sol vinham do céu.” (RAMOS, 1981, p.20). O menino parece tentar aproximar-se da mãe, expressar seu carinho de alguma forma, ser amável, entretanto, o escritor descreverá o comportamento da progenitora sempre como distante e hostil: “Miúda e feia, devia inquietar-se, desconfiar das amabilidades, rezear mistificações. Quando cresci e tentei agradá-la, recebeu-me suspeitosa e hostil; se me acontecia concordar com ela, mudava de opinião e largava muxoxos desesperadores.” (RAMOS, 1981, p.37). Um dos castigos mais marcantes da infância do escritor alagoano é uma surra dada pela mãe que lhe deixa várias marcas e machucados nas costas, sendo, inclusive, censurada pela avó da criança devido intensidade de tal violência:

As minhas primeiras relações com a justiça foram dolorosas e deixaram-me funda impressão. Eu devia ter quatro ou cinco anos, por aí, e figurei na

qualidade de réu. Certamente já me haviam feito representar esse papel, mas ninguém me dera a entender que se tratava de julgamento. Batiam-me porque podiam bater-me, e isto era natural. Os golpes que recebi antes do caso do cinturão, puramente físicos, desapareciam quando findava a dor. Certa vez minha mãe surrou-me com uma corda nodosa que me pintou as costas de manchas sangrentas. Moído, virando a cabeça com dificuldade, eu distinguia nas costelas grandes lanhos vermelhos. Deitaram-me, enrolaram-me em panos molhados com água de sal e houve uma discussão na família. Minha avó, que nos visitava, condenou o procedimento da filha e esta afligiu-se. Irritada, ferira-me à toa, sem querer. Não guardei ódio a minha mãe: o culpado era o nó. (RAMOS, 1945, p.32)

A criança, em sua inocência, tenta entender a mãe, culpabilizando o instrumento com que fora realizada a violência, ao invés de culpabilizar aquela que devia lhe garantir a segurança e o afeto. Em outro momento, o autor tenta novamente explicar o comportamento agressivo da figura paterna e o menino confessa uma traição do pai, que resultaria em uma irmã, fruto do caso amoroso extraconjugal do progenitor. Mocinha, irmã de Graciliano, não apenas sofria a violência da mãe, como, para o menino, parecia também influenciar o comportamento violento desta com os outros irmãos: “A aversão que [a irmã] inspirava traduzia-se em remoque e muxoxos; quando tomava feição agressiva, fazia ricochete e vinha atingir-nos. Se não existisse aquele pecado, estou certo de que minha mãe teria sido mais humana.” (RAMOS, 1981, p.25). O escritor tenta explicar que a beleza da irmã devia recordar a mãe, a beleza da amante de seu marido, com quem ele tivera a filha mocinha. A amante, pela descrição, parece ser mais bonita que a progenitora, fator que incentivaria o comportamento violento com os filhos: “Minha mãe não dispunha dessas vantagens. E com certeza se amofinava, coitada, revendo-se em nós, percebendo cá fora, soltos dela, pedaços da sua carne propícia aos furúnculos. Maltratava-se maltratando-nos. Julgo que aguentamos cascudos por não termos a beleza de Mocinha.” (RAMOS, 1981, p.25).

Apesar das semelhanças no comportamento das progenitoras de Tolstói e de Graciliano, é preciso ressaltar uma diferença que pode ter influenciado diretamente na formação pessoal das duas crianças que se tornaram célebres escritores: apesar da crueldade e da violência da mãe, Graciliano Ramos teve a figura materna presente em quase toda a sua infância, além de ter tido a oportunidade de estabelecer laços e ser orientado por ela. Já Tolstói perdeu a mãe ainda muito jovem, não podendo ter laços com a figura materna, sendo criado por empregadas e tutores, pois, o pai, por ser da alta nobreza e cuidar dos negócios da família, também era demasiadamente ausente.

Na infância de Graciliano Ramos, a figura do pai também será descrita com traços de distanciamento e de violência por parte do menino: “Espanto enorme, senti ao enxergar meu

pai abatido na sala, o gesto lento. Habituar-me a vê-lo grave, silencioso, acumulando energia para gritos medonhos. Os gritos vulgares perdiam-se.” (RAMOS, 1981, p.29). O comportamento do pai, os gritos, as demonstrações de força ao maltratar os funcionários da fazenda fazem com que o autor, ainda criança, associe o comportamento invasivo e grosseiro do progenitor a uma figura de poder: “Meu pai vigiava-os, exigia que se mexessem desta ou daquela forma, e nunca estava satisfeito, reprovava tudo, com insultos e desconchavos. Meu pai era terrivelmente poderoso, e essencialmente poderoso. Não me ocorria que o poder estivesse, fora dele.” (RAMOS, 1981, p.29). Essa figura de poder, representada pelo pai, é um personagem que causa temor e medo no menino:

A força de meu pai encontraria resistência e gastar-se-ia em palavras. Débil e ignorante, incapaz de conversa ou defesa, fui encolher-me num canto, para lá dos caixões verdes. Se o pavor não me segurasse, tentaria escapulir-me: pela porta da frente chegaria ao açude, pela porta do corredor acharia o pé-de-turco. Devo ter pensado nisso, imóvel, atrás dos caixões. Só queria que minha mãe, Sinhá Leopoldina, Amaro e José Baía surgissem de repente, me livrassem daquele perigo. Ninguém veio, meu pai me descobriu e sem fôlego, colado ao muro, arrancou-me dali violentamente, reclamando um cinturão. Onde estava o cinturão? Eu não sabia, mas era difícil explicar-me: atrapalhava-me, gaguejava, embrutecido, sem atinar com o motivo da raiva. Os modos brutais, coléricos, atavam-me; os sons duros morriam, desprovidos de significação. Não consigo reproduzir toda a cena. Juntando vagas lembranças dela a fatos que se deram depois, imagino os berros de meu pai, a zanga terrível, a minha tremura infeliz. Provavelmente fui sacudido. O assombro gelava-me o sangue, escancarava-me os olhos. [...] Aperto na garganta, a casa a girar, o meu corpo a cair lento, voando, abelhas de todos os cortiços enchendo-me os ouvidos — e, nesse zunzum, a pergunta medonha. Náusea, sono. Onde estava o cinturão? (RAMOS, 1981, p.31/32)

O sentimento de temor e de medo que caracterizavam a relação com o pai será analisada pelo menino, já adulto, que tenta explicar o comportamento agressivo da figura paterna devido à decadência dos negócios da fazenda e da venda a qual o pai gerenciava: “Explicavam a sisudez, o desgosto habitual, as rugas, as explosões de pragas e de injúrias. Mas a explicação me apareceu anos depois. Na rua examinei o ente sólido, áspero com os trabalhadores, garboso nas cavalhadas.” (RAMOS, 1981, p.30). Para Graciliano Ramos, o comportamento violento e explosivo do pai, os castigos extremamente violentos que recebia sem motivo seriam originados pela situação social do progenitor, que se localizava em uma classe mediana, não era pobre e rebaixado como os outros, mas era cobrado e oprimido. Dessa forma, seu pai estava sujeito às crises financeiras e essa preocupação da figura paterna resultara em um comportamento violento para desabafar e aliviar toda essa pressão a que se via submetido:

Hoje acho naturais as violências que o cegavam. Se ele estivesse embaixo, livre de ambições, ou em cima, na prosperidade, eu e o moleque José teríamos vivido em sossego. Mas no meio, receando cair, avançando a custo, perseguido pelo verão, arruinado pela epizootia, indeciso, obediente ao chefe político, à justiça e ao fisco, precisava desabafar, soltar a zanga concentrada. Aperreava o devedor e afligia-se temendo calotes. Venerava o credor e, pontual no pagamento, economizava com avareza. Só não economizava pancadas e repreensões. Éramos repreendidos e batidos. (RAMOS, 1981, p.30)

A relação de violência e medo estabelecida entre o autor alagoano e seu pai será também ressaltada por Claudia Campos Soares, no artigo “Dois meninos, seus mundos” (2012), ao propor que nessa obra de Graciliano, sobressalta a infância triste do autor e a exposição à violência dos adultos em que a criança se mostra acuada e indefesa. Em uma aproximação encantadora dos meninos Miguel e Graciliano, a estudiosa propõe um estudo que evidencia as diferenças e as semelhanças em que buscam favorecer o esclarecimento das relações de prolongamento e ruptura perceptíveis entre as duas obras de ficção. A pesquisadora destaca um estudo de Alfredo Bosi, “Vidas Secas e Primeiras estórias” (1988), no qual o crítico aponta que o aspecto que separa as duas narrativas seria “[...] o modo de ver os homens e o destino [...]” (BOSI, 1988), dos dois autores. Para Soares, os dois textos se aproximam, porque parecem construir a busca de captar a experiência, por meio da posição da criança, procurando conhecer a forma com que o mundo exterior se mostra para os meninos e a influência deste, demonstrando o modo como os dois meninos interpretam o mundo a sua volta e tentam reagir em relação às suas experiências. O estudo propõe três importantes inter-relações entre os dois escritores, como: o desejo de universalizar a experiência, a relação íntima entre ficção e autobiografia, além da presença de constantes temáticas, como o sofrimento e a opressão, observados na infância triste do menino Graciliano, cercado pela violência exercida pelos adultos, que também serão notadas nas tristezas de Miguilim, que tem sua vivência também marcada pela opressão dos adultos e de pessoas a sua volta.

No capítulo intitulado “Cegueira”, a pesquisadora destaca a forma como a mãe de Graciliano Ramos trata o menino quando este tem uma inflamação nos olhos:

As pálpebras inflamadas colavam-se. Para descerrá-las, eu ficava tempo sem fim mergulhando a cara na bacia d'água[...] Finda a operação extensa, o espelho da sala de visitas mostrava-me dois bugalhos sangrentos [...] Qualquer luz (...) feria-me como pontas de agulha. (RAMOS *apud* SOARES, 2012, p.112).

Não bastasse a experiência desagradável, a criança será ainda inferiorizada pelos adjetivos e apelidos da mãe, que torna a situação ainda mais dolorosa. A mãe “que tinha a

franqueza de manifestar-me viva antipatia. Dava-me dois apelidos: bezerro encourado e cabra-cega” (RAMOS *apud* SOARES, 2012, p.112). O episódio lembra a narrativa do jantar em família de Tolstói, em que o pai lhe chama de feio e a mãe do menino termina por dar razão ao progenitor.

Tanto na autobiografia do autor russo, quanto na obra sobre a infância do autor brasileiro, percebemos a relação distanciada, fria e indiferente dos pais que, quando analisadas pelos autores já adultos, escrevendo a obra, mostra-se ainda mais dolorosa. No entanto, tais narrativas deixam entrever a visão sensível e humanizada dos dois escritores que tentam, ainda, explicar o comportamento de seus pais, em um ato de generosidade e empatia com o outro, que parecem ser características desses dois grandes autores, originadas em sua infância.

Uma distinção que marca a infância e a relação da figura paterna de Graciliano e de Tolstói é que o pai de Graciliano sofre com a pressão social, a dificuldade financeira, o que, de certa forma, influencia seu comportamento com o filho, que na maioria do tempo era violento e opressor. Já o pai de Tolstói não sofria pressões sociais ou financeiras, ele era um membro da alta nobreza russa, sua ausência na vida do filho e seu comportamento, também em alguns momentos frio e opressor, é uma espécie de escolha feita pelo progenitor que não tinha razões claras explícitas pelo filho, para tratar mal o caçula. Sendo assim, o contexto social e financeiro influencia, de certa forma, diretamente na infância e na formação de ambos os escritores.

II.3 As primeiras letras: um aprendizado doloroso e o amor pela literatura.

Pertencentes a uma época em que os castigos corporais ainda eram permitidos na escola, tanto Liev Tolstói quanto Graciliano Ramos acumulam péssimas recordações do ambiente educacional e da figura de seus professores, seja dos deveres baseados em memorizações, sem sentido e monótonos, seja pela forma violenta e sem justificativa com que eram castigados por seus tutores.

Como Tolstói era filho da nobreza, boa parte de sua educação foi realizada em casa com o auxílio de professores particulares, também chamados de tutores. Um dos primeiros tutores de Tolstói, Karl Ivanovitch, castiga o conde e seu irmão por alegar que ambos apresentavam mau comportamento: “Karl Ivánovitch botava-nos de joelhos, de cara voltada para o canto da parede, e o castigo consistia na dor física produzida por essa posição; Saint

Jerome, estufando o peito e fazendo um gesto majestático, guiava com voz de tragédia: Maus elementos, patifes.” (TOLSTÓI, 1960, p.169).³⁶ O castigo é baseado no princípio de provocar a humilhação, muito distante do que seria um ato voltado para corrigir ou ensinar os dois alunos, o tutor se mostra violento e constitui uma das piores memórias do escritor russo acerca dos momentos de estudo: “Ordenava que nos puséssemos de joelhos, com o rosto virado para ele e pedíssemos perdão. O castigo consistia na humilhação.” (TOLSTÓI, 1960, p.169).³⁷

Os irmãos também eram obrigados a lidar com as alterações de humor do tutor que influenciavam na forma como eram tratados em suas aulas: “Karl Ivánovitch estava de muito mau humor. Isso se notava pelo seu sobreceño carregado, pelo trejeito com que atirou o sobretudo sobre a cômoda e pela energia com que assinalou com a unha a página do livro dos diálogos até onde tínhamos que decorar.” (TOLSTÓI, 1950, p.23).³⁸ Após a morte da mãe, Tolstói, que era o irmão mais novo, estava muito sensível, já que a relação com os pais parece não ter sido verdadeiramente carinhosa, mas entre ele e a figura materna havia um pouco mais de ternura do que na relação com o pai. Apesar da perda da mãe, os dois meninos são obrigados a assistir a aula e o tutor Karl Ivánovitch não demonstra o mínimo de sensibilidade em relação ao momento difícil vivido pela criança: “Ao chegar a hora da caligrafia, fiz muitos borrões por causa das lágrimas que caíam no papel; era como se eu tivesse escrito com água sobre papel de embrulho. Karl Ivánovitch ficou muito zangado. Pôs-me de joelhos e disse que se tratava de teimosia” (TOLSTÓI, 1950, p.23).³⁹ A difícil perda da progenitora, que constituía um dos poucos parentes com quem, de fato, Tolstói estabelecia laços de afeto, torna-se ainda mais dolorosa diante da frieza do tutor que castiga a criança por seu momento de instabilidade emocional: “[...] ameaçando-me com a régua, exigiu que lhe pedisse perdão, quando eu não podia pronunciar uma só palavra, afogado que estava em soluços. Por fim,

³⁶ “Карл Иваныч ставил нас на колени лицом в угол, и наказание состояло в физической боли, происшедшей от такого положения; St.-Jérôme, выпрямляя грудь и делая величественный жест рукою, трагическим голосом кричал: «А genoux, mauvais sujet!»[...]” (ТОЛСТОЙ, стр. 104, 1978)

³⁷ “[...] приказывал становиться на колени лицом к себе и просить прощения. Наказание состояло в унижении.” (ТОЛСТОЙ, стр. 161, 1978)

³⁸ “Карл Иваныч был очень не в духе. Это было заметно по его сдвинутым бровям и по тому, как он швырнул свой сюртук в комод, и как сердито подпоясался, и как сильно черкнул ногтем по книге диалогов, чтобы означить то место, до которого мы должны были вытвердить.” (ТОЛСТОЙ, стр. 22, 1978)

³⁹ “Когда дошло дело до чистописания, я от слез, падавших на бумагу, наделал таких клякс, как будто писал водой на оберточной бумаге. Карл Иваныч рассердился, поставил меня на колени, твердил, что это упрямство.” (ТОЛСТОЙ, стр. 22, 1978)

provavelmente percebendo sua injustiça, dirigiu-se para o quarto de Nikolai, depois de bater à porta.” (TOLSTÓI, 1950, p.23).⁴⁰

Um tempo após a morte da mãe, a família de Tolstói decide contratar um novo tutor a fim de lecionar para as crianças, seu nome é Saint Gerome, um francês que orientará os filhos da nobreza por um longo período de tempo: “[...] morava ele já há um ano e meio em nossa casa. Agora, ao julgar friamente esse homem, acho que era um bom francês, um francês de verdade. Era bastante inteligente e culto, e cumpria conscienciosamente suas obrigações com relação a nós.” (TOLSTÓI, 1950, p.167).⁴¹ Entretanto, apesar da mudança, a relação entre o menino Liev e o tutor permanece sendo caracterizada pela frieza, pela hostilidade e pela agressividade: “Possuía os traços característicos comuns a todos os seus compatriotas e tão antagônicos ao caráter russo, isto é, o egoísmo frívolo, a vaidade, a impertinência e esse ar de autossuficiência que distingue os ignorantes. Tudo isso me desgostava muito.” (TOLSTÓI, 1950, p.167).⁴² O novo tutor não realiza castigos corporais, mas na infância de Tolstói, a relação com tutores parece ser sempre negativa e marcada pela ofensa e pelo mal que eles faziam a autoestima da criança: “Quando se zangava, Karl Ivánovitch costumava dizer: ‘Isto é uma comédia de bonecos’, ‘menino travesso’ ou ‘mosca morta’. Saint-Jérôme chamava-nos de *mauvais sujets*⁴³, *vilains garnements*⁴⁴ [...] palavras que feriam meu amor próprio.” (TOLSTÓI, 1950, p.168).⁴⁵ As aulas e o convívio são sempre pautados pelo medo e pelo temor de uma nova violência ou castigo: “Supunha que Saint-Jérôme não tinha naquele momento outro objetivo senão o de castigar-me.” (TOLSTÓI, 1950, p.156).⁴⁶

⁴⁰ “[...] угрожал линейкой и требовал, чтобы я просил прощенья, тогда как я от слез не мог слова вымолвить; наконец, должно быть, чувствуя свою несправедливость, он ушел в комнату Николая и хлопнул дверью.” (ТОЛСТОЙ, стр. 22, 1978)

⁴¹ “[...] жил у нас уже полтора года. Обсуживая теперь хладнокровно этого человека, я нахожу, что он был хороший француз, но француз в высшей степени. Он был не глуп, довольно хорошо учен и добросовестно исполнял в отношении нас свою обязанность.” (ТОЛСТОЙ, стр. 159 - 160, 1978)

⁴² “[...] он имел общие всем его землякам и столь противоположные русскому характеру отличительные черты легкомысленного эгоизма, тщеславия, дерзости и невежественной самоуверенности. Все это мне очень не нравилось.” (ТОЛСТОЙ, стр. 160, 1978)

⁴³ A expressão *mauvais sujets* em francês significa maus sujeitos.

⁴⁴ A expressão *vilains garnements* em francês significa crianças travessas.

⁴⁵ “Карл Иванович, рассердившись, говорил: «кукольная комедия, шалуныя мальшик, шампанская мушка». St.-Jérôme называл нас *mauvais sujet*, *vilain garnement* и т. п. названиями, которые оскорбляли мое самолюбие.” (ТОЛСТОЙ, стр. 161, 1978)

⁴⁶ “Я не предполагал в это время у St.-Jérôme’а другой цели в жизни, как желания наказать меня.” (ТОЛСТОЙ, стр.150, 1978)

Tolstói expõe que, mesmo quando não havia castigos corporais, a relação entre alunos e tutores nunca fora marcada pela afetuosidade e generosidade, e sim pelo pavor constante de ser humilhado ou inferiorizado pelo docente: “vovó lhe havia exposto sua opinião acerca dos castigos corporais, de modo que ele não se atrevia a bater em nós. Porém, apesar disso, ameaçava-nos amiúde, principalmente a mim, com umas varadas, e dizia a palavra *fouetter*”⁴⁷ (TOLSTÓI, 1950, p.167).⁴⁸ Por fim, em um dos últimos relatos das recordações do conde sobre o contato com o tutor, é possível compreender como o convívio com esse tutores foi maléfico para a formação moral e afetiva do futuro escritor:

Sem dúvida, aquele era um verdadeiro sentimento de ódio. E não era esse ódio que descrevem nos romances, no qual não acredito, esse ódio em que parece que se sente prazer em fazer o mal a uma criatura, e sim aquele outro que provoca uma repulsão invencível para com uma pessoa que na realidade merece nosso respeito. Esse ódio faz com que nos sejam repugnantes seus cabelos, o modo de andar, o pescoço, os membros, o som de sua voz e seus movimentos, muito embora, ao mesmo tempo, uma força incompreensível atraia a gente para essa pessoa e nos obrigue [SIC] a seguir com inquieta atenção seus atos mais insignificantes. Era esse o sentimento que eu experimentava para com Saint-Jérôme. (TOLSTÓI, 1950, p.167)⁴⁹

Após a morte da mãe e devido à relação distanciada com o pai, o progenitor de Tolstói optou por matricular ambos em uma escola, que igualmente rendeu tristes lembranças ao conde, que estabelecia uma relação de medo com seu professor: “[...] seu rosto me paralisava a língua. Julgava que estava errado em tudo quanto dizia. -Não é isso, não é nada disso! - exclamou de repente o professor com sua pronúncia defeituosa e, mudando rapidamente de posição.” (TOLSTÓI, 1950, p. 231).⁵⁰ Além de constituir um relacionamento desagradável e doloroso para o menino, a relação com o professor parece ter afetado a autoestima e o aprendizado de Tolstói, uma vez que esse sentia estar sempre dizendo algo errado quando se pronunciava em presença do docente, além de viver sob o temor de ser reprovado: “A

⁴⁷ A palavra *fouetter*, em francês, significa bater ou açoitar.

⁴⁸ “[...] бабушка объяснила ему свое мнение насчёт телесного наказания, и он не смел бить нас; но, несмотря на это, он часто угрожал, в особенности мне, розгами и выговаривал слово *fouetter*.” (ТОЛСТОЙ, стр. 160, 1978)

⁴⁹ “Да, это было настоящее чувство ненависти, не той ненависти, про которую только пишут в романах и в которую я не верю, ненависти, которая будто находит наслаждение в делании зла человеку, но той ненависти, которая внушает вам непреодолимое отвращение к человеку, заслуживающему, однако, ваше уважение, делает для вас противными его волосы, шею, походку, звук голоса, все его члены, все его движения и вместе с тем какой-то непонятной силой притягивает вас к нему и с беспокойным вниманием заставляет следить за малейшими его поступками. Я испытывал это чувство к St.-Jérôme.” (ТОЛСТОЙ, стр. 159, 1978)

⁵⁰ “[...] выражение его лица сковывало мне язык, и все, что бы я ни сказал, мне казалось не то. — Не то, не то, совсем не то,— заговорил он вдруг своим гадким выговором, быстро переменяя положение.”(ТОЛСТОЙ, стр. 218, 1978)

princípio, atormentou-me a decepção de não ser o terceiro colocado, depois o medo de levar bomba no exame e, por último, aliou-se a isso a sensação da injustiça, do amor próprio ofendido e da humilhação imerecida.” (TOLSTÓI, 1950, p. 231).⁵¹ O comportamento frio e cruel do tutor faz com que Tolstói não consiga vê-lo com humanidade por seu comportamento maldoso e violento, o menino não conseguia vê-lo como uma pessoa: “Ademais, o desprezo pelo professor, porque, na minha opinião, não era uma pessoa *comme il faut* ⁵²- coisa que descobri vendo suas curtas unhas fortes e redondas avivavam ainda mais em mim esses sentimentos maléficos.” (TOLSTÓI, 1950, p. 231).⁵³ Em mais uma de suas memórias dolorosas sobre o ambiente educacional, o conde conta sobre um de seus testes finais em que foi tratado com demasiado rigor pelo professor, provocando pavor no menino:

Dando-me uma olhadela e ao notar que eu estava de lábios trêmulos e olhos rasos d'água, provavelmente interpretou minha emoção como um pedido no sentido de aumentar-me a nota. Como se compadecesse de mim, disse diante de outro professor que se aproximava naquele momento:- Bem, vou lhe dar uma nota para ser aprovado (isso significava que era dois), embora não o mereça. Faço-o apenas em atenção à sua juventude e com a esperança de que, estando na Universidade, o senhor não será tão superficial. Sua última frase, pronunciada na presença de um catedrático estranho, que também me olhava como que dizendo: “Está vendo, jovem?!” -desconcertou-me por completo. Momentos houve em que uma névoa encobriu-me os olhos, tive a impressão de que o terrível professor e sua mesa estavam longe... (TOLSTÓI, 1950, p. 231)⁵⁴

Desse modo, para Tolstói, a escola será vista como lugar de violência e temor, um sistema de ensino e de aprendizagem arcaicos, em que era permitido ao tutor realizar castigos com seus alunos, valendo-se do lugar de autoridade e do poder de mestre. Da mesma forma, no Nordeste arcaico, Graciliano Ramos vai sofrer com o ambiente escolar e com a

⁵¹ “Сначала мучило меня разочарование не быть третьим, потом страх вовсе не выдержать экзамена, и, наконец, к этому присоединилось чувство сознания несправедливости, оскорбленного самолюбия и незаслуженного унижения.” (ТОЛСТОЙ, стр. 218, 1978)

⁵² Expressão usada para dizer que algo está ou deve ser feito como deve ser, como é preciso que seja ou como é mais conveniente.

⁵³ “[...] сверх того, презрение к профессору за то, что он не был, по моим понятиям, из людей *comme il faut*,— что я открыл, глядя на его короткие, крепкие и круглые ногти,— еще более разжигало во мне и делало ядовитыми все эти чувства.” (ТОЛСТОЙ, стр. 218, 1978)

⁵⁴ “Взглянув на меня и заметив мои дрожащие губы и налитые слезами глаза, он перевел, должно быть, мое волнение просьбой прибавить мне балл и, как будто сжалившись надо мной, сказал (и еще при другом профессоре, который подошел в это время) : — Хорошо-с, я поставлю вам переходный балл (это значило два), хотя вы его не заслуживаете, но это только в уважение вашей молодости и в надежде, что вы в университете уже не будете так легкомысленны. Последняя фраза его, сказанная при постороннем профессоре, который смотрел на меня так, как будто тоже говорил: «Да, вот видите, молодой человек!» — окончательно смутила меня. Была одна минута, когда глаза у меня застлало туманом: страшный профессор с своим столом показался мне сидящим где-то вдали.” (ТОЛСТОЙ, стр. 219, 1978)

obrigatoriedade de fazer parte desse sistema educacional: “A escola era horrível – eu não podia negá-la, como negara o inferno. Considerei a resolução de meus pais uma injustiça. Procurei na consciência, desesperado, ato que determinasse a prisão, o exílio entre paredes escuras.” (RAMOS, 1981, p.114). Para o menino que frequentara a escola pública devido à condição financeira da família, o contato com o professor e o ambiente de aprendizagem serão sempre marcados pelo temor aos castigos e à violência: “Certamente haveria uma tábua para desconjurar-me os dedos, um homem furioso a abrandar-me noções esquivas. Lembrei-me do professor público, austero e cabeludo, arrepiei-me calculando o vigiar daqueles braços.” (RAMOS, 1981, p.114). A violência constante e o ambiente hostil influenciaram a consciência que o menino formara de si mesmo, afetando sua autoestima, sua relação com o mundo e com os outros: “Eu nunca revelara nenhum gênero de aptidão. Xingado, às vezes tolerado, em raros momentos elogiado sem motivo, propriamente estúpido não era; mas tornei-me estúpido, creio que me tornei quase idiota.” (RAMOS, 1945, p.125). Além das relações pouco amistosas com seus docentes, o aluno Graciliano Ramos sente profunda dificuldade ao aprender as primeiras letras:

Enfim consegui familiarizar-me com as letras quase todas. Ai me exibiram outras vinte e cinco, diferentes das primeiras e com os mesmos nomes delas. Atordoamento, preguiça, desespero, vontade de acabar-me. Veio o terceiro alfabeto, veio o quarto, e a confusão se estabeleceu, um horror de quiproquós. Quatro sinais com uma só denominação. Se me habituassem as maiúsculas, deixando as minúsculas para mais tarde, talvez não me embrutecesse. Jogaram-me simultaneamente maldades grandes e pequenas, impressas e manuscritas. Um inferno. Resignei-me-e venci as malvadas. Duas porém, se defenderam: as miseráveis dentais que ainda hoje me causam dissabores quando escrevo. (RAMOS, 1945, p.107)

Quando a família parece perceber as dificuldades de Graciliano Ramos, o pai começa a lhe cobrar que faça, em um horário diário, a lição da escola: “Sozinho não me embaraçava, mas na presença de meu pai emudecia. Ele endureceu algumas semanas, antes de concluir que não valia a pena tentar esclarecer-me.” (RAMOS, 1945, p.107). Mesmo com boas intenções, a figura paterna, que já estabelecera com o menino uma relação de agressividade e de hostilidade, não conseguia ajudar a criança diante do temor que essa sentia do pai e que lhe dificultava a aprendizagem:

Uma vez por dia o grito severo me chamava à lição. Levantava-me, com um baque por dentro, dirigia-me à sala, gelado. E emburrava: a língua fugia dos dentes, engrolava ruídos confusos. Livrara-me do aperto crismando as consoantes difíceis: o T era um boi, o D uma peruinha. (RAMOS, 1945, p.107).

Por mais que o gesto simbolize uma tentativa de ajuda ao filho, a forma violenta e áspera do pai de lidar com Graciliano Ramos piora a relação da criança com seus estudos, marcados pelos castigos quando erra a avaliação: “Meu pai rira da inovação, mas retomara depressa a exigência e a gravidade. Impossível contentá-lo. E o covarde me batia nas mãos. Ao avizinhar-me dos pontos perigosos, tinha o coração desarranjado num desmaio, a garganta seca, a vista escura.” (RAMOS, 1945, p.107). Assim, os momentos voltados para a aprendizagem das letras serão, na verdade, marcados pelo tormento e pelo medo vivenciados pelo menino: “Se as duas letras estivessem juntas, o martírio se reduziria, pois, libertando-me da primeira, a segunda acudia facilmente. Distanciavam-se, com certeza havia na colocação um desígnio perversões os meus tormentos se duplicavam.” (RAMOS, 1945, p.107).

Como o nascimento de Graciliano Ramos ocorreu em 1892, acredita-se que a narração dos primeiros aprendizados na escola sucedeu por volta de 1898 a 1910. Nessa época, o escritor, ainda menino, morava no interior de Alagoas e seu primeiro contato foi, possivelmente, com uma escola precária e arcaica do Nordeste. Não bastasse esse fator que contribui para o atraso e a dificuldade do menino, ele ainda estava cercado de familiares que tiveram um contato mínimo com os estudos e uma formação intelectual incompleta e, por isso, demonstram um conhecimento primário das letras. As técnicas rudimentares de ensino utilizadas por seus professores e observadas em suas lições se unirão ao despreparo dos adultos para orientá-lo e resultarão em uma aprendizagem confusa, lenta e difícil. Esse aspecto pode ser observado quando o pai tenta auxiliar o menino em um dever de casa no qual uma frase, um ditado popular, que aconselha sobre a fala na segunda pessoa do singular “tu” será confundida pelo pai com o nome de uma pessoa ou de um personagem:

Respirei, meti-me na soletração, guiado por Mocinha. E as duas letras amansaram. Gaguejei sílabas um mês. No fim da carta elas se reuniam, formavam sentenças graves, arresadas, que me atordoavam. Certamente meu pai usara um horrível embuste naquela maldita manhã, inculcando-me a excelência do papel impresso. Eu não lia direito, mas, arfando penosamente, conseguia mastigar os conceitos sisudos: “A preguiça é a chave da pobreza - Quem não ouve conselhos raras vezes acerta -Fala pouco e bem: ter-te-ão por alguém.” Esse Terteão para mim era um homem, e não pude saber que fazia ele na página final da carta. As outras folhas se desprendiam, restavam-me as linhas em negrito, resumo da ciência anunciada por meu pai: - Mocinha, quem é o Terteão? Mocinha estranhou a pergunta. Não havia pensado que Terteão fosse homem. Talvez fosse. "Fala pouco e bem: ter-te-ão por alguém.”: -Mocinha, que quer dizer isso? Mocinha confessou honestamente que não conhecia Terteão. (RAMOS, 1945, p.109)

As dificuldades de aprendizagem que o levam ao engano, entre o uso da segunda pessoa e uma possível pessoa real ou um personagem, não irão parar no aforismo. Ao ler os

contos do Barão de Macaúbas, o menino demonstra estranhamento e dificuldade para entender a narrativa fantástica: “Principiei a leitura de má vontade. E logo emperrei na história de um menino vadio que, dirigindo-se à escola, se retardava a conversar com os passarinhos e recebia deles opiniões sisudas e bons conselhos. -Passarinho, queres tu brincar comigo? Forma de perguntar esquisita, pensei.” (RAMOS, 1945, p.126). Naturalmente, a criança não havia tido contato anterior com a literatura infantil, seja pelas condições financeiras da família, pela falta de formação intelectual dos pais ou mesmo pela falta de paciência e da preocupação com a formação intelectual do filho. Dessa forma, é natural que a criança apresente dificuldade para entender a história sobre o menino e o passarinho, questionando e refletindo sobre o caráter imaginário da narrativa: “Ave sabida e imodesta, que se confessava trabalhadora em excesso e orientava o pequeno vagabundo no caminho do dever. Em seguida vinham outros irracionais, igualmente bem intencionados e bem falantes.” (RAMOS, 1945, p.126).

A crítica do autor demonstra um relacionamento traumático com as primeiras letras, entretanto, também chama a atenção para o quanto a honestidade e a sinceridade sempre foram aspectos importantes para o escritor. A dificuldade de lidar com o passarinho e os animais bem falantes ressalta como a consciência do que seria a verossimilhança era importante para o autor alagoano, e como esse valor e essa busca amadureceriam, resultando assim, em uma literatura compromissada com aquilo que o escritor entende como verdade.

Analisando os primeiros contatos difíceis e traumáticos do aluno com as letras, seria esperado questionar porque ele se tornara um escritor, pois apesar de não receber grande incentivo ou ajuda, a criança era cobrada por resultados que influenciam o leitor a questionar: se a mãe e o pai não receberam longa formação intelectual, possivelmente se formaram apenas no ensino fundamental, como é conhecido hoje, a qual era, então, esse parâmetro de cobrança que assusta o menino: “Nenhum ganho, talvez por me faltar ainda aprender muito. Conseguia gaguejar sílabas, reuni-las em palavras e, gemendo, engolindo sinais, articular um período vazio. Com certeza minha família não ia conformar-se com resultado tão medíocre.” (RAMOS, 1945, p.111). A cobrança e outros aspectos que marcam o início dos estudos de Graciliano Ramos demonstram o quanto era notável seu talento para a leitura e a escrita, já que, mesmo com a forma pouco didática com que essas lês foram apresentadas, por meio dos contos do Barão de Macaúbas, produzindo sofrimento e pavor, ele ainda se interessou pelo estudo das letras e da literatura:

E se o catecismo tivesse para mim algum significado, pegar-me-ia a Deus, pedir-lhe-ia que me livrasse do Barão de Macaúbas. Nenhum proveito a libertação me daria: os outros organizadores de histórias infantis eram provavelmente como ele. Em todo o caso ambicionei afastar a mosca, a teia de aranha, o pássaro virtuoso. Desejo perdido. Recebi um livro corpulento, origem de calafrios. Papel ordinário, letra safada. E, logo no introito, o sinal do malefício: as barbas consideráveis, a sisudez cabeluda. Desse objeto sinistro guardo a lembrança mortificadora de muitas páginas relativas à boa pontuação. Avizinhava-me dos sete anos, não conseguia ler e os meus rascunhos eram pavorosos. (RAMOS, 1945, p.129)

O autor alagoano é transferido de sua escola e agora é aluno de Dona Maria, porém, as dificuldades em compreender as histórias do Barão de Macaúbas permanecem: “Localizaram-me no corredor e, pouco fiscalizado, quase despercebido, reabri desgostoso o terceiro livro do Barão de Macaúbas, tornei a encalhar nas regras de pontuação.” (RAMOS, 1945, p.174). O aprendizado do menino continuará sendo marcado pelas reações dolorosas e pelo medo de sofrer novos castigos: “[...] aterrorizava-me a lembrança do exercício penoso. Vozes impacientes subiam, transformavam-se em gritos, furavam-me os ouvidos; as minhas mãos suadas se encolhiam, experimentando nas palmas o rigor das pancadas.” (RAMOS, 1945, p.110). Nota-se que as relações hostis e frias com a figura paterna refletem diretamente no aprendizado do menino e em sua relação com a escola: “Repugnava-me sair do meu canto e representar, parecia-me que mangavam de mim. O culpado era meu pai. Muitas vezes me havia insultado, excedera-se em punições por causado das letras.” (RAMOS, 1981, p.113).

O laço dolorido e traumático com os pais e a escola marcam a trajetória da infância do autor alagoano. Para Antonio Candido, o narrador de infância ensina a seus leitores as razões de uma necessária cadeia de sofrimentos humanos explorados em sua obra: “Os castigos imerecidos, as maldades sem motivo, de que são vítimas os fracos, estão na base da organização do mundo. Ele, a priminha, João, o colega, Venta-Romba, a irmã natural representam a semente da filosofia de vida característica dos romances” (CANDIDO, 1956, p.76). A autobiografia ficcional sobre a infância do autor de *Vidas Secas* explora as experiências que culminam em sua corajosa amargura. De acordo com o crítico, as primeiras experiências negativas com as letras demonstram “essa visão do mundo que encontra a literatura brasileira, que lhe ocasionou o castigo injusto, sem mais perfeita expressão, unificando realmente o que parece, baliza as raízes do seu trato com a norma social. [...]” (CANDIDO, 1956, p.76).

Além das semelhanças, é preciso destacar uma distinção na formação educacional dos autores russo e brasileiro. Apesar de também sofrer com a violência, com as hostilidades e

com os castigos por parte de seus tutores e professores, Tolstói teve uma educação extremamente refinada, o filho da nobreza russa teve acesso aos melhores tutores e colégios que a Rússia possibilitava às crianças na época. Sendo assim, por mais negativa que seja a relação de Tolstói com o aprendizado, sua formação educacional foi de altíssimo nível, o que lhe permitiu uma formação não apenas para se formar na faculdade ainda muito jovem, mas também para, juntamente ao seu talento, tornar-se um escritor renomado. Já Graciliano Ramos, mesmo sendo um autor respeitado e de fundamental importância para a literatura nacional, teve uma formação educacional inferior, sobretudo se comparada ao do conde russo ainda menino. O autor alagoano teve acesso a um sistema de ensino agrário e precário, em que sofria não apenas com a violência e com os castigos, mas também com a baixíssima qualidade do sistema de educação e da má formação de seus professores. Assim, o fato de o escritor de *São Bernardo* se tornar um autor célebre para a literatura mundial está relacionado ao encanto pessoal do escritor pela leitura, que por seu esforço, passa a ter íntimo contato com as letras nacionais e, por isso, juntamente ao seu talento para a escrita, torna-se um dos autores mais respeitados da Literatura Brasileira.

Desse modo, o pessimismo, a postura dura e cética de Graciliano Ramos em seus romances são o resultado de sua exposição às injustiças, aos castigos e às relações dolorosas com os outros. Por motivos distintos, tanto Liev Tolstói quanto Graciliano Ramos conviveram com os castigos, com as relações de temor e de hostilidade, com as relações frias e pouco afetivas com os pais e os familiares, mas ambos também terão em comum o fato de que o primeiro contato com as letras não deixará marcas negativas acerca da literatura, visto que se tratam de meninos que se tornaram dois ilustres autores da literatura mundial. Além disso, o contato prematuro com a maldade, a frieza, a dureza e a falta de empatia não enrijecem as visões de mundo dos dois escritores, pelo contrário, tornam-nos ainda mais sensíveis e humanos, a ponto de justificar as maldades realizadas pelas figuras maternas e paternas, devido à vida difícil e dolorosa daqueles que deveriam contraditoriamente proteger e cuidar desses dois meninos.

Outro ponto que distingue a história de vida dos dois escritores é o primeiro contato com a leitura e a forma como ambos estabelecem o amor pela literatura, sobre o qual é possível observar mais detalhes acerca da relação construída por Graciliano Ramos. Com o aprendizado das letras, o escritor alagoano se apaixona pela literatura, mas tem grande dificuldade de conseguir livros: “Apareceu uma dificuldade, insolúvel durante meses. Como adquirir livros? No fim da história do lenhador, dos fugitivos e dos lobos havia um pequeno

catalogo.” (RAMOS, 1981, p.220). O desejo pela leitura é tão grande que o menino pensa em usar o pouco dinheiro que conseguia para comprar algumas obras: “Cinco, seis tostões o volume. Tencionei comprar alguns, mas José Batista me afirmou que aquilo era preço de Lisboa, em moeda forte. E Lisboa ficava longe.” (RAMOS, 1981, p.220). Na falta dos livros, qualquer escrito servia para saciar o desejo do leitor: “Em falta disso agarrava-me a jornais e almanaques, decifrava as efemérides e anedotas das folhinhas. Esses retalhos me excitavam o desejo, que se ia transformando em ideia fixa.” (RAMOS, 1981, p.220). A criança decide pedir livros emprestados ao vizinho, tabelião que tem uma pequena biblioteca: “Dirigi-me a casa, subi a calçada, retardei o passo, como de costume, diante das procurações e públicas-formas. E bati na porta. Um minuto depois estava na sala, explicando meu infortúnio, solicitando empréstimo de uma daquelas maravilhas.” (RAMOS, 1981, p.222). Os primeiros romances que iniciam a formação de Graciliano como leitor são, contraditoriamente, romances pertencentes a autores românticos, como José de Alencar: “Expressei-me claro, exhibi os ganhos limpos, assegurei que não dobraria as folhas, não as estragaria com saliva. Jerônimo abriu a estante, entregou-me sorrindo o *Guarani*, convidou-me a voltar, franqueou-me as coleções todas.” (RAMOS, 1981, p.222). Dênis de Moraes detalha um pouco mais essa vontade incontrolável de ler e o primeiro contato do menino com os autores brasileiros:

Como consegui-los em Viçosa senão recorrendo à sedutora biblioteca do tabelião, porta de entrada para terras inóspitas e segredos bem guardados? Jerônimo sorriu gostosamente, alisando-lhe com a palma da mão os cabelos mirrados. – Pegue o que você quiser, são seus – disse, quebrando a distância entre o menino de calça curta e a fortaleza de tomos encadernados. Numa cuidado de solo atrasado e sertanejos de olhar melancólico, um garoto a procura de leitura. O tabelião, entrado em anos, já não imaginava que podia se espantar. Esfogueado, Graciliano jurou-lhe não cobrar as folhas, nem macula-las com saliva ou gordura. Jerônimo agiu rápido: retirou da estante um volume de percalina vermelha em cuja capa se lia *O guarani*. – Leve este e volte quando quiser, para me dizer se gostou. Quando o garoto pôs os pés na rua, o corpo, com a leveza de uma pluma, não lhe obedecia as ordens. A ladeira persistia imóvel, os homens arrastando-se na indolência da hora do almoço. Pouco importava a vida entrevada. Graciliano fingiu velocidade na rotação – os olhos ameaçavam desabar de felicidade. Caminhou até a casa, protegendo o livro junto ao corpo, como um frágil cristalino quarto, pôs-se a folhear os índios de Alencar, estranhos seres de um planeta de arcos e flechas. Deu as mãos a Poti e galgou fresta adentro. O falatório dos pais e dos irmãos. O zanzar dos vizinho, os latidos e os mugidos de Viçosa forma se esvaindo até sumir. Quase quarenta anos depois, Graciliano riria dar-se conta de que, naquele dia calorento, quando as escondidas protegeu com papel de embrulho a brochura, a densa nevoa que encobria seus olhos começara a dissipar-se. O mundo tinha cores, os rostos eram mais que um feixe de músculos. – Ali desembestei para a Literatura. (MORAES,1996, p.7)

O crítico destaca que o amor pela literatura fora iniciado, também, com a ajuda da prima do escritor: “Com ‘o rosto sereno, largos olhos pretos, um ar de seriedade’, a doce prima Emília o conquistaria com a paciência que faltava aos pais para contar histórias” (MORAES,1996, p.13). As primeiras obras com a qual a criança tem contato serão também detalhadas na biografia *O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos* (1996): “Em poucos meses, romances de José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo e Júlio Verne haviam sido devorados na escola, debaixo das laranjeiras do quintal, nas pedras do Rio Paraíba, em cima da caixa de velas.” (MORAES,1996, p.17). Entretanto, adentrando a adolescência, o jovem começa a ler obras que determinariam boa parte do seu gosto pela literatura: “A medida que o aprendizado de língua evoluía, Graciliano ousaria enfrentar Balzac e Zola, já de olho em Dostoiévski e Tolstói. Mesmo apanhando do francês, não desistira.” (MORAES,1996, p.21). As primeiras leituras dos autores russos são realizadas por meio de obras que traduziam o russo para o francês, idioma em ascensão na época. Ainda na juventude, o encanto pela literatura escrita pelos autores realistas será despertado em Graciliano Ramos:

O reexame do inquirido – descoberto em 1959 pelo pesquisador alagoano Moacir Medeiros de Sant’ Ana – projeta um Graciliano com inegáveis progressos intelectuais. Certo, ele ainda não fazia firulas dignas de um superastro. Mas, convenhamos que, para um jovem a pouco saído de uma cidadezinha do interior e dispondo de modestos recursos para se instruir, demonstrava obstinação de saber. Apontaria Aluísio de Azevedo como o escritor que mais o influenciara, citando também “o realismo cru de Adolfo Caminha e a linguagem sarcástica de Eça de Queiroz”. Ao elogiar Azevedo, compartilharia de suas preocupações políticas e estéticas: “É mais sincero de quantos manejam a pena em nosso país, porque afrontando uma sociedade atrasada e uma imprensa parcial e injusta, teve forças para derrubar o romantismo caduco; porque em sua vasta obra e fecunda existe o que há de mais verdadeiro e mais simples. Preferiria a prosa romântica, embora fosse fã dos ‘versos verdadeiramente artísticos’ de Bilac, Alberto de Oliveira, Guimaraes Passos, Luiz Murat e Luiz Guimarães. Com fé no Realismo como ‘a escola literária do futuro’, acrescentaria: ‘Se tenho feito alguns trabalhos poéticos, esquecendo a prosa – por que não confessa-lo – é porque não tenho talento para cultivar a escola que prefiro: a escola realista. E o verso ocupa não menos espaço nos jornais.’ (MORAES,1996, p.23)

Ao constatar o contato do autor alagoano com a literatura de Tolstói, ainda na adolescência, é possível perceber que há de fato muitos indícios de que as obras do autor russo tenham influenciado a escrita de algumas obras de Graciliano Ramos, como será discutido nesta tese.

Ao contrário do autor Alagoano, o conde apresenta poucos detalhes de sua relação com a leitura durante sua vida. Nas poucas vezes em que a leitura é citada na obra, é possível

observar que o menino praticava a leitura, mas essa não era, de fato, uma das grandes paixões da criança que tinha de se esforçar para manter sua atenção na obra: “Outras vezes, sentado diante de um livro e concentrando com esforço a atenção na leitura, súbito ouvia passos femininos e o roçar de um vestido pelo corredor. Então, desaprendia tudo e não me era mais possível permanecer no mesmo lugar” (TOLSTÓI, 1950, p.220). Em outro momento, observa-se que o autor se dedicava à leitura antes de dormir, mas mesmo nesses momentos as obras não prendiam sua atenção: “Durante algumas noites, permanecia sozinho no quarto, com uma vela de sebo acesa; tirava os olhos do livro por um instante para espreitar a vela ou para me endireitar na cadeira, e via que e toda a parte, na porta, nos cantos, reinava a escuridão.” (TOLSTÓI, 1950, p.220). Uma possibilidade de interpretação para esse desinteresse infantil para a literatura, possivelmente, ocorre devido ao fato de que Tolstói, ao escrever suas memórias, volta-se para seu aprendizado moral e sua vida social, chegando até a confessar que sua autobiografia havia sido inspirada na obra autobiográfica sobre a infância de Jean Jaques Rousseau, *Confissões* (1764-1770). A autobiografia do filósofo francês é destacada por muitos críticos devido à visão idealista e moralista expressa pelo autor na obra.

Diante disso, é incontestável o interesse de Tolstói pela literatura, como é possível conferir em suas biografias e seus diários, porém, não há muitos indícios desse interesse em sua autobiografia. É preciso levar em conta, também, que a obra *Infância, Adolescência e Juventude* é um dos primeiros livros a serem escritos pelo autor, diferenciando-se do momento em que Graciliano Ramos escreve e publica sua obra *Infância*, o que possivelmente orientou a visão sobre a qual ambos autores construíram suas narrativas, resultando em uma possível lacuna acerca de como ocorreu a formação literária do conde, de forma distinta à obra do autor alagoano, que narra com riqueza de detalhes o surgimento do seu amor pela literatura.

II.4 O primeiro amor: experiências desastrosas.

Tanto Tolstói quanto Graciliano Ramos narram suas primeiras experiências com o sentimento amoroso em suas autobiografias ficcionais. Outro ponto em comum, nas vivências dos dois escritores, é que ambos vivem sentimentos platônicos nessa primeira fase da juventude. É possível perceber que os dois meninos sofrem com a timidez, entretanto, talvez, seja possível notar, também, que tanto o escritor russo quanto o brasileiro, quando criança,

demonstram o que parece caracterizar uma baixa autoestima. Por sua vez, esta parece estar relacionada à depreciação realizada pelos pais e familiares, que aparentam ter contribuído para que ambos não consigam dar algum passo em relação aos seus primeiros amores. Outro fator que pode ter ocasionado tais decepções seria a relação afetiva que ambos mantêm com os familiares desde pequenos, marcada pelo distanciamento e pela frieza, o que hipoteticamente pode ter levado os dois meninos à dificuldade de se relacionarem sentimentalmente com o sexo oposto.

Sabe-se que, durante a vida adulta, Tolstói se envolve com prostitutas, fator associado ao seu vício pelo jogo e pelo álcool. Na autobiografia do escritor russo, é possível observar como ocorre seu primeiro interesse e seu primeiro contato com as meninas de sua idade, como a menina Katiénka, com quem brinca desde criança e a qual começa a admirar a forma física feminina na ocasião de uma brincadeira em volta de uma árvore: “Eu olhava por cima do ombro de Katiénka, que tentava levantar o verme com uma folha. Reparara em que muitas meninas tinham o costume de erguer os ombros para, com esse movimento, colocarem no lugar seus vestidos decotados, que deslizavam ao longo das espáduas”. (TOLSTÓI, 1950, p.36).⁵⁵ O menino se vê atraído por Katiénka e ao entender que, de certa forma, ela transmitia sinais de que também estava flertando com ele, Tolstói, então, decide beijá-la:

Inclinada sobre o verme, Katiénka fez esse gesto e, ao mesmo tempo, uma rajada de vento levantou o lenço que lhe cobria o pescoço alvo. Seu ombro encontrava-se a dois dedos de meus lábios. Parei de olhar o verme, contemplei o ombro de Katiénka e beijei-o com todas as minhas forças. Ela não se virou. (TOLSTÓI, 1950, p.36).⁵⁶

Tolstói parece não formular uma boa imagem de si mesmo e, de certa forma, isso parece influenciar um pouco suas relações afetivas. Além disso, ele demonstra que os momentos em que admira a si mesmo e a sua beleza duram muito pouco: “A sombra projetada por meu corpo era mais alongada que antes e, a julgar por ela, supunha ter o aspecto de um ginete muito garboso. Minha satisfação não tardou a desaparecer, porém, devido a um

⁵⁵ “Я смотрел через плечо Катеньки, которая старалась поднять червяка на листочке, подставляя ему его на дороге. Я заметил, что многие девочки имеют привычку подергивать плечами, стараясь этим движением привести спустившееся платье с открытой шеей на настоящее место.” (ТОЛСТОЙ, стр. 36, 1978)

⁵⁶ “Нагнувшись над червяком, Катенька сделала это самое движение, и в то же время ветер поднял косыночку с ее беленькой шейки. Плечико во время этого движения было на два пальца от моих губ. Я смотрел уже не на червяка, смотрел-смотрел и изо всех сил поцеловал плечо Катеньки. Она не обернулась.” (ТОЛСТОЙ, стр. 36 - 37, 1978)

pequeno incidente.” (TOLSTÓI, 1950, p.81).⁵⁷ Após essa ocasião, Tolstói decide fazer uma manobra com seu cavalo ao lado da carruagem de Katiénka para se expor para a menina que admira, entretanto, ele quase cai do animal e Katiénka lhe sorri: “[...]Não podia despregar o olhar de Kátienka. De há muito que estava acostumado com sua carinha rosada e bonita, e sempre gostara dela. Naquele momento, porém, pus-me a reparar nela com redobrada atenção e minha ternura aumentou.” (TOLSTÓI, 1950, p.81).⁵⁸ Logo, é possível perceber uma espécie de progresso no comportamento de Tolstói que assume ser tímido, mas se encoraja diante do sorriso da menina, que é interpretado por ele como uma forma de aprovação ao seu interesse: “Já não sentia a menor timidez. Os tímidos sofrem por ignorar a opinião que se tem deles; assim que essa opinião se expressa de maneira clara, seja qual for, seus sofrimentos cessam.” (TOLSTÓI, 1950, p.81).⁵⁹ Katiénka não corresponde realmente aos sentimentos de Tolstói que se diz apaixonado por ela. Entretanto, em uma festa da nobreza, no ambiente da corte, o menino se interessa por outra dama, com quem dança a Mazurca⁶⁰:

Como estava bonita Sônietchka Valákina enquanto dançava à minha frente uma quadrilha francesa com o jovem e desajeitado príncipe! Com que graça sorria ao dar-me a mão para fazer a *chaîne*!⁶¹ Como eram bonitos seus cachos loiros balançando ao compasso da música! Com que ingenuidade faziam o *jeté-as-semblé*⁶² seus minúsculos pezinhos! Na quinta figura, quando minha dama, sem marcar o compasso, lançou-se à frente sem mim, e quando eu me dispunha a dançar sozinho, Sônietchka apertou os lábios com um ar grave e olhou para outro lado. (TOLSTÓI, 1950, p.81)⁶³

⁵⁷ “Тень моя была длиннее, чем прежде, и, судя по ней, я предполагал, что имею вид довольно красивого всадника; но чувство самодовольства, которое я испытывал, было скоро разрушено следующим обстоятельством.” (ТОЛСТОЙ, стр. 37, 1978)

⁵⁸ “Я не спускал глаз с Катеньки. Я давно уже привык к ее свеженькому белокуренькому личику и всегда любил его; но теперь я внимательнее стал всматриваться в него и полюбил еще больше.” (ТОЛСТОЙ, стр. 37, 1978)

⁵⁹ “я не чувствовал уже ни малейшей застенчивости в зале. Страдание людей застенчивых происходит от неизвестности о мнении, которое о них составили; как только мнение это ясно выражено — какое бы оно ни было, — страдание прекращается.” (ТОЛСТОЙ, стр. 79, 1978)

⁶⁰ A mazurca é uma forma musical polonesa baseada em danças folclóricas estilizadas em métrica tripla, geralmente em um andamento animado.

⁶¹ Os *Tours Chaînes ou Déboulés*, como são conhecidos na técnica francesa, são giros feitos em sequência sobre os dois pés. A tradução da palavra nos dá uma imagem visual do passo: *Chaîne* em frances significa cadeia ou elos e *Déboulés* seria algo como rolar como uma bola. O passo se caracteriza por uma sequência de pequenos giros feitos em alta velocidade e com as pernas bem unidas, em sua execução é realizada a transferência do peso, meio giro em cada pé, mantendo joelhos bem esticados e os pés em primeira posição.

⁶² *Jeté-as-semblé* é o nome de um passo de dança do ballet em que o dançarino realiza um salto de um perna para outra e, logo, as pernas se juntam no ar antes de passarem para outra posição.

⁶³ “[...] как мила была Сонечка Валахина, когда она против меня танцевала французскую кадрили с неуклюжим молодым князем! Как мило она улыбалась, когда в *chaîne* подавала мне ручку! как мило, в такт прыгали на головке ее русые кудри, и как наивно делала она *jeté-assemblé* своими крошечными ножками! В пятой фигуре, когда моя дама перебежала от меня на другую сторону и когда я, выжидая

Tolstói, logo, desinteressa-se por Katiénka e enamora-se de Sônietchka “Regozijava-me substituir esse sentimento de fidelidade habitual gasto por um amor novo, cheio de mistério e incerteza. Por outro lado, deixar de amar e apaixonar-se ao mesmo tempo, significa sentir um amor duplamente intenso.” (TOLSTÓI, 1950, p.89).⁶⁴ O menino termina a obra consolidando seu sentimento e seu interesse por Sônietchka, mas não finaliza o seu relato e o leitor acaba por não conhecer o desfecho da segunda paixão de Tolstói.

De olhos parados e fitos no forro de minha colcha, via Sônietchka com a mesma nitidez com que a tinha visto uma hora antes; falei-lhe mentalmente e, embora minhas palavras não tivessem nenhum sentido, proporcionaram-me um prazer indizível porque repetia sem cessar: tu, para ti, contigo e teus. Esses devaneios eram tão reais que não pude dormir, perturbado que estava por uma doce agitação. Senti desejo de compartilhar com alguém dessa imensa felicidade. -Querida! - pronunciei quase em voz alta, virando-me bruscamente. -Volódia, estás dormindo? -Não. Que queres? - respondeu este com voz sonolenta. -Volódia, estou apaixonado! Decididamente estou apaixonado por Sônietchka. -Bem, e daí? - replicou, espreguiçando-se. -Oh! Não podes imaginar o que estou sentindo...Ainda há pouquinho estava deitado, enrolado nas cobertas, e a via com tanta nitidez que até lhe falei. (TOLSTÓI, 1950, p.89)⁶⁵

De forma um pouco distinta, o contato de Graciliano Ramos com as questões amorosas se dá por via do contato físico e da percepção das relações físicas e sexuais a sua volta. Primeiramente, ele conta sobre a menina que lhe examinava e fazia carinhos, nas redondezas da venda de seu pai: - “E quando não havia testemunhas, uma rapariguinha silenciosa me examinava pacientemente o corpo. Levantava-me a camisa de chita, a roupa que eu usava no campo, utilizava os dedos e os olhos, num estudo profundo.” (RAMOS, 1945, p.137). Após isso, o menino parece se enamorar da prima com quem tem contato na escola,

такт, приготавлился делать соло, Сонечка серьезно сложила губки и стала смотреть в сторону.” (ТОЛСТОЙ, стр. 79, 1978)

⁶⁴ “Мне было отрадно переменить изношенное чувство привычной преданности на свежее чувство любви, исполненной таинственности и неизвестности. Сверх того, в одно и то же время разлюбить и полюбить — значит полюбить вдвое сильнее, чем прежде.” (ТОЛСТОЙ, стр. 86, 1978)

⁶⁵ “Устремив неподвижные взоры в подкладку стеганого одеяла, я видел ее так же ясно, как час тому назад; я мысленно разговаривал с нею, и разговор этот, хотя и не имел ровно никакого смысла, доставлял мне неописанное наслаждение, потому что ты, тебе, с тобой, твои встречались в нем беспрестанно. Мечты эти были так ясны, что я не мог заснуть от сладостного волнения, и мне хотелось поделиться с кем-нибудь избытком своего счастья. — Милочка! — сказал я почти вслух, круто поворачиваясь на другой бок. — Володя! ты спишь? — Нет, — ответил он мне сонным голосом, — а что? — Я влюблен, Володя! решительно влюблен в Сонечку. — Ну так что ж? — отвечал он мне, потягиваясь. — Ах, Володя! ты не можешь себе представить, что со мной делается... вот я сейчас лежал, увернувшись под одеялом, и так ясно, так ясно видел ее, разговаривал с ней, что это просто удивительно.” (ТОЛСТОЙ, стр. 86 - 87, 1978)

porém o sentimento não é recíproco, pois ele conta sobre o envolvimento físico de Adelaide, sua prima, com outro rapaz, que provoca revolta na família:

Era uma sombra de engenho, e a sinhá-moça arrastaria anos de vexame, até o fim da vida. Tinha-me chegado vagas notícias da escravidão, sem relho e sem tronco, aceitável, quase desejável. Maria Moleca e Vitória, livres, viviam sossegadas em casa de meu avô. Não me vinha a ideia de que se conservassem ali por hábito ou por não terem para onde ir. Estavam bem, sempre tinham estado bem. As tias da professora haviam sido mucamas de luxo, sem dúvida, antes da maluqueira de uma princesa odiosa. Ingratas. Não me ocorria que alguém manejara a enxada, suara no cultivo do algodão e da cana: as plantas nasciam espontaneamente. E não pensava no sacrifício necessário às três mulheres para levantar a sobrinha fusca, desbastá-la, vesti-la, escová-la, impingi-la na sociedade. Essa metamorfose era casual. E arrepiava-me. Coitada de minha prima, tão boa, tão débil, suportando as enxaquecas das miseráveis. Lugar de negro era a cozinha. Por que haviam saído de lá, vindo para a sala, puxar as orelhas de Adelaide? Não me conformava. Que mal lhes tinha feito Adelaide? Por que procediam daquele modo? Por quê? (RAMOS, 1945, p.179)

Em outra ocasião, o menino narra a movimentação da família para promover o casamento de Adelaide com o indivíduo com quem ela possivelmente havia se envolvido: “Somavam as conveniências, as inconveniências, e isto às vezes favorecia o pretendente, outras vezes o desfavorecia. Enquanto buscavam decisão, iam preparando o enxoval.” (RAMOS, 1945, p.197). Posteriormente, um novo contato com o sexo feminino produz frustração em Graciliano Ramos. A criança que era inferiorizada pela mãe e recebia apelidos pejorativos se vê sendo objeto da zombaria de algumas moças, que parecem ser irônicas em relação a sua aparência por causa de um paletó que o menino vestia:

Mediam tudo, pesavam tudo, para não surgirem decepções. Essas moças tinham o vezo de afirmar o contrário do que desejavam. Notei a singularidade quando principiaram a elogiar o meu paletó cor de macaco. Examinavam-no sérias, achavam o pano e os aviamentos de qualidade superior, o feitio admirável. Envaideci-me: nunca havia reparado em tais vantagens. Mas os gabos se prolongaram, trouxeram-me desconfiança. Percebi afinal que elas zombavam, e não me suscetibilizei. Longe disso: julguei curiosa aquela maneira de falar pelo avesso, diferente das grosserias a que me habituara. Em geral me diziam com franqueza que a roupa não me assentava no corpo, sobrava nos sovacos. Os defeitos eram evidentes, e eu considerava estupidez virem indicá-los. Dissimulavam-se agora num jogo de palavras que encerrava malícia e bondade. Essa mistura de sentimentos incompatíveis assombrava. (RAMOS, 1945, p.197)

Nesse episódio, parece que outro fator contribui para a baixa autoestima do menino tímido, que aparenta ter dificuldades em estabelecer relações afetivas, por motivos semelhantes a Tolstói, em sua juventude. Certa vez, o pai principia com Graciliano Ramos a leitura de uma obra literária e parece incentivar o menino ao contato com a narrativa,

entretanto, no segundo dia de leitura, a figura paterna se mostra distante e fria, produzindo na criança uma grande decepção: “E no dia seguinte, quando me preparei para moer a narrativa, afastou-me com um gesto, carrancudo. Nunca experimentei decepção tão grande. Era como se tivesse descoberto uma coisa muito preciosa e de repente a maravilha se quebrasse.” (RAMOS, 1945, p.202). O fato de o pai tentar incentivar a leitura lendo com o filho demonstra sim uma situação de exceção, em que o pai de Graciliano Ramos demonstrar carinho e ternura pelo filho, aspecto que, inclusive, não observamos no pai de Tolstói. Entretanto, novamente as relações com o pai se tornam temerosas e hostis, quando o progenitor, após apresentar o maravilhoso mundo da literatura infantil ao filho, despreza o menino: “o homem que a reduziu a cacos, depois de me haver ajudado a encontrá-la, não imaginou a minha desgraça. A princípio foi desespero, sensação de perda e ruína, em seguida uma longa covardia, a certeza de que as horas de encanto eram boas demais para mim [...]” (RAMOS, 1945, p.202). Após o episódio, Graciliano, tentando se consolar, procura a prima Emília a quem narra a história:

Findas, porém, as manifestações secretas de mágoa, refleti, achei que o mal tinha remédio e expliquei o negócio a Emília, minha excelente prima. O rosto sereno, largos olhos pretos, um ar de seriedade-linda moça. A irmã, brincalhona e rabugenta, ora pelos pés, ora pela cabeça, ria como doida e logo explodia em acessos de cólera. Mas Emília não era deste mundo. Só se zangou comigo uma vez, no dia em que, tuberculosa, me viu beber água no copo dela. Um anjo. Confessei, pois, a Emília, o meu desgosto e propus-lhe que me dirigisse a leitura. (RAMOS, 1945, p.202)

Acredita-se que a admiração pela menina parece demonstrar certas doses de sentimento amoroso, entretanto, o menino, ao se aproximar da prima, sente que ela não compreende seu sentimento de fracasso ao não ter o apoio do pai na leitura. Emília lhe pergunta por que ele não tenta ler sozinho e o menino incompreendido se vê frente a mais uma decepção afetiva.

Dessa forma, a curiosidade, a insegurança e a decepção parecem marcar as narrativas autobiográficas do autor russo e do brasileiro, aproximando-os pela dificuldade em lidar com as relações sentimentais. Essa inaptidão para as relações sentimentais parecem ser a culminância de vivências, durante a vida na infância e na juventude, marcadas pela frieza, pela distância e pela hostilidade de seus pais e familiares, fatores que, talvez, possam ter influenciado a visão pessimista e crítica do mundo que caracteriza as obras desses dois grandes escritores. Contudo, apesar da trajetória marcada pela frieza, pela aspereza e pela solidão, Liev Tolstói e Graciliano Ramos ainda conseguiram demonstrar sensibilidade o

bastante para apresentar os dramas e as dores humanas por meio de seus personagens, fator que destaca as obras de ambos os escritores na literatura universal.

Capítulo III - Retirantes, mujiques, burgueses e aristocratas: o poder, o controle, a dominação e a opressão.

Capítulo III - Retirantes, mujiques, burgueses e aristocratas: o poder, o controle, a dominação e a opressão.

E sobre as chamadas escolas literárias, disse Graciliano: - Sou realista. Faço exatamente o contrário dessa nova moda, o chamado abstracionismo? Evidentemente, se gostasse disso - de abstracionismo - só faria esse tipo de literatura. Podia até pintar o Céu e o Inferno... Mais, ainda, sobre o Modernismo: - Nunca me preocupei com o Modernismo. Nem com o de 22 nem com este de agora. (SALLA & LEBENSZTAYN, 2022, p. 180)

III.1 Os movimentos literários do Realismo e do Modernismo: a possível relação dos mestres com os movimentos, a expressão da opressão e da divisão de classes.

Na entrevista concedida a José Guilherme Mendes, publicada no jornal *Manchete*, Graciliano Ramos ressalta que, em sua opinião, caso fosse associado a uma escola literária seria ao Realismo. Esse aspecto será relacionado por alguns críticos à obra do escritor, devido a sua temática voltada para a realidade e para os problemas sociais, além de sua forma objetiva e, às vezes, pessimista observada na construção de suas narrativas. O viés realista ressaltado pelo romancista em sua obra será outro ponto de intersecção entre a produção do alagoano e do escritor russo, uma vez que ambos são associados aos movimentos literários do período em que realizaram suas produções literárias. Graciliano Ramos é associado ao Romance de 1930 ou à Segunda Geração do Modernismo de 1930, por alguns críticos, e Liev Tolstói é relacionado ao movimento Realista. Apesar da tentativa de classificação da produção literária de um período como escola ou movimento ser vista como arcaica e escolar por grande parte da crítica, é preciso observar alguns aspectos dessa discussão para analisar os pontos de semelhança e de diferença que aproximam as produções literárias dessas décadas distintas e que podem contribuir para o melhor entendimento da obra dos dois autores e dos possíveis diálogos entre suas produções.

No renomado ensaio *Ficção e confissão* (1945), Antonio Candido destaca a relação de Graciliano Ramos com o Realismo por meio de uma comparação entre Luís da Silva e o narrador de *Memórias do subsolo* (1864), de Dostoiévski, caracterizando ambos como homens acuados, tímidos, vaidosos, hiper-críticos fascinados pela vida e incapazes de vivê-la. O sentimento de Luís da Silva de condenação, frustração e desespero após assassinar Julião Tavares também o aproxima de Goliakidin no romance *O duplo* (1846), de Dostoiévski. Tal aspecto será interpretado por Candido ainda como uma “passagem de Realismo” (CANDIDO,

1945, p. 118), presente na obra do autor alagoano, em que o Realismo trágico sobrepõe os problemas do “eu” à própria integridade do mundo.

A obra do autor alagoano também será associada ao Realismo por Antonio Fonseca Pimentel, no artigo “Graciliano Ramos e Machado de Assis” (1958), que ressalta o estilo impecável e a análise psicológica profunda como aspectos comuns às obras dos dois escritores. Ao contrário da maioria dos críticos, Pimentel propõe que Graciliano Ramos não seria um pessimista, mas sim um revoltado contra a ordem estabelecida que lhe parecia inumana, destacando que o apreço pelo Marxismo do alagoano é na verdade uma forma de humanismo, o que demonstra a crença do autor no homem e em uma sociedade em que a humanidade poderia ser mais feliz. Para o crítico, ambos os escritores acreditam que a vida seja má; por um lado, Machado de Assis culpa os homens, por outro, Graciliano indica a causa nas instituições. Outra distinção entre o autor de *Quincas Borba* (1891) e o de *Infância* (1945) é que no primeiro predomina o uso da terceira pessoa, o que o distancia de seus personagens. No alagoano, prevalece a primeira pessoa, com exceção de *Vidas Secas*, em que, apesar de construir uma personagem autônoma e impessoal, o autor “é também personagem, emergindo, muitas vezes, no meio da narrativa.” (PIMENTEL, 1958, p. 241).

Já para o crítico Carlos Nelson Coutinho, Graciliano, assim como os realistas russos, percebe a falência da burguesia, dos valores burgueses e do capitalismo e, por isso, incorpora aspectos do Realismo crítico em suas obras. No texto “Graciliano Ramos” (1965), Coutinho estabelece uma relação entre o ensaio “Narrar ou descrever?” (1936), de Georg Lukács, e o método descritivo utilizado em *Caetés* (1947). Para Coutinho, no primeiro romance de Graciliano Ramos, predominaria o recurso realista de união de narração e de descrição – que agrega momentos exteriores e interiores de personagens e de objetos. Tal relação intertextual auxiliará a presente pesquisa na investigação sobre o elo entre Graciliano Ramos e Liev Tolstói, uma vez que, no referido ensaio, Lukács estabelece aproximações entre a técnica que alterna narração e descrição nos romances *Naná* (1879), de Émile Zola, e *Anna Kariênina* (1877), de Tolstói. O crítico ressalta, ainda, outro elemento que contribuirá para aproximar os mujiques de Tolstói aos retirantes de Graciliano, ao afirmar que *Vidas Secas* apresenta o quadro evidente de decadência de nossa estrutura agrária, em que as formas semifeudais de remuneração dos camponeses e o caráter de não-proprietários destes condenam o homem a uma impotência trágica diante dos fatores que a vida lhe coloca “como obstáculo que se opõe a sua realização humana.” (COUTINHO, 1965). No mesmo artigo, Coutinho dialoga com as visões de Antonio Candido e, respectivamente, de Antonio Fonseca Pimentel, ao propor que

Graciliano, assim como os realistas russos, percebe a falência da burguesia e do capitalismo e, por isso, faz uso de aspectos do Realismo crítico em suas obras. A luta pela ascensão social do fazendeiro, que não consegue sua realização humana, na figura de Paulo Honório, e o caráter problemático e degradado de Luís da Silva demonstram a presença de tal Realismo.

Outro texto que associa a produção de Graciliano Ramos ao Realismo é o artigo “Graciliano Ramos e o sentido humano” (1969), no qual Otávio Faria resgata a perspectiva de Antonio Candido sobre a relação entre o homem e o meio, destacando a questão sociológica de *Vidas Secas* em que Fabiano “é esmagado pelos homens e pela natureza” (CANDIDO, 1945). Faria, assim como Candido e Carpeaux, irá comparar a obra de Graciliano as de Dostoiévski em relação ao psicologismo do protagonista de *Angústia* e a “força quase dostoienskiana com que as recordações de Infância” (FARIA, 1969, p. 184) que invadem a história e a subjetividade de Luís da Silva. Faria propõe ainda que a utilização da terceira pessoa na narrativa sobre Fabiano e sua família mostra a busca de um depoimento humano sobre os sentimentos do homem, suas misérias e suas fraquezas.

Observa-se que a relação entre a produção de Graciliano Ramos e os aspectos que constituem as obras do Realismo, sobretudo do Realismo Russo, são inúmeras. Entretanto, é necessário compreender melhor a relação de Graciliano Ramos com o Modernismo de 1930, ao qual é associado por parte da crítica, para entender as possíveis semelhanças entre os autores russo e brasileiro e os movimentos contemporâneos a sua produção. Luís Bueno, em sua obra *A história do romance de 1930*, associa algumas produções realistas, como *Crime e Castigo* (1866), de Dostoiévski e *O crime do Padre Amaro* (1875), de Eça de Queiroz às produções modernistas, devido às visões pessimistas e pós-utópicas observadas nessas produções e nos textos modernistas. Além disso, o estudioso realiza uma análise crítica sobre a composição do movimento chamado Romance de 1930, que auxiliará no melhor entendimento da relação deste movimento com a produção de Graciliano Ramos e com a visão do romancista em relação ao que é intitulado como Primeira e Segunda Gerações do Modernismo.

O espírito Pós-utópico é uma avaliação negativa do presente, uma impossibilidade de ver no presente um terreno onde se possa fundar qualquer projeto de solução para um problema. Para Bueno, é esse espírito pós-utópico que fez com que os escritores de 1930 ficcionalizassem as misérias do país, expondo com clareza os problemas sociais. A preferência por esse impasse seria uma particularidade do Realismo que é também praticada pelo Romance de 1930. O crítico exemplifica que, na obra *Crime e Castigo* (1866), a ação

positiva teorizada e praticada pelo personagem Raskolnikoff termina em um fracasso. Mas a narrativa não termina no conflito entre esse ser afirmativo que chega ao assassinato e às forças morais que o levaram à confissão e à prisão. “É preciso que ele, através do amor de Sônia, abrace a religião. E essa força positiva não fica guardada para um futuro remoto, mas já está em curso numa história palpável que poderia ser contada imediatamente.” (BUENO, 2006, p. 77). Em *O crime do Padre Amaro* (1875), a história do jovem Padre que se apaixona por Amélia apresenta uma crítica a vários aspectos sociais, como a crítica à corrupção da igreja católica e também ao atraso de Portugal em relação a nações europeias como a França. A obra que apresenta uma crítica profunda ao fracasso da nação lusitana indica um possível caminho em que Portugal deveria recuperar seu espírito ativo e abraçar o futuro. A mesma crítica social seria trabalhada em alguns dos romances de 1930 em que a formação de uma consciência de que o país estava atrasado canalizou todas as suas forças nas narrativas. “[...] Produziram-se romances que se esgotavam ou na reprodução documental de um aspecto injusto da realidade brasileira ou no aprofundamento de uma mentalidade equivocada que contribuiria para a figuração desse atraso.” (BUENO, 2006, p. 78). Nessas obras, o herói pode ser visto como a incorporação de vários aspectos do atraso: nos romances *O amanuense Belmiro* (1949) e em *Angústia*, é a figura do intelectual que faz esse papel, e em *Vidas secas* é o camponês. O Romance de 1930 priorizou a narrativa de primeira pessoa com duplo efeito: conferir maior veracidade e construir um depoimento de quem viveu aquele fracasso, além de sublinhar o caráter definitivo das derrotas narradas. Dessa forma, o caráter crítico e a consciência do fracasso marcam tanto a produção de 1930, como as obras realistas.

Pode-se observar que é inegável a relação entre a produção artística de Graciliano Ramos e os aspectos que caracterizam as obras do movimento Realista. Entretanto, é preciso discutir a relação de Graciliano Ramos com a produção da década de 1930, sobretudo a produção dos romancistas nordestinos, visto que esse grupo é chamado por muitos estudiosos de Segunda Geração do Modernismo. O estudo crítico de Luís Bueno contribuirá para construir uma visão refinada do Romance de 1930, pois, como é apontado por Thiago Mío Salla e Ieda Lebensztayn, Bueno destaca a tensão existente entre a literatura produzida em 1922 e aquela produzida em 1930, contrariando o princípio de continuidade pacífica entre os dois períodos. Assim, ele propõe que havia dois movimentos literários distintos: o Modernismo e o Pós-Modernismo, em que este último englobaria os artistas imediatamente situados após o Modernismo de 1922. Para Bueno, “pouco se tem falado do forte embate que houve entre a geração surgida na década de 30 e os modernistas, e a tendência dominante ver

o Romance de 1930 como um desdobramento do Modernismo de 22, uma segunda fase da literatura surgida na Semana de Arte Moderna.” (BUENO, 2006, p. 44). Retomando a colocação que principia esse capítulo, em que Graciliano Ramos diz não se preocupar com o Modernismo, Thiago Mio Salla e Ieda Lebensztayn destacam a proposição do autor de *Angústia* de que, para ele, o Modernismo nascido na semana de arte moderna, em 1922, morreu em 1930. Graciliano explica que “[d]e 1922 a 1930, verificou-se um movimento de destruição dos cânones que precisavam desaparecer. O movimento não nasceu em 1922. Concretizou-se no aludido ano. Era um sentimento que tomou expressão e foi ao combate.” (RAMOS *apud* SALLA & LEBENSZTAYN, 2022, p. 138). Para o autor de *Vidas secas*, como reação, o Modernismo de 1922 foi excelente, mas ele não vê outra contribuição que o Modernismo possa ter oferecido à inteligência nacional, além da libertação das “cadeias do espírito”. O romancista acredita que a prosa do Modernismo de 1922 não conseguiu realizar nenhuma produção de qualidade, pois a poesia adquiriu uma grande expressão, mas o romance modernista não tinha conteúdo. Entretanto, para Graciliano, a independência do Modernismo auxiliou na aceitação da obra realizada por José Lins do Rego, ou seja, para o romancista, o Modernismo de 1930 permitiu uma maior liberdade às produções realizadas em 1930.

Em sua revisão acerca do entendimento do movimento modernista, Luís Bueno destaca que a visão dos modernistas é tida como a de destruidores por vários críticos na década de 1930. Esse aspecto será discutido no número quatro do boletim da Sociedade Felipe d’Oliveira, a revista *Lanterna Verde*, organizado em 1936 por Tristão de Athayde, no qual participam intelectuais de várias direções artísticas e ideológicas. Para Athayde, o Modernismo viveu e morreu, a herança literária foi maior em espíritos do que em obras, para ele o Modernismo exibiu um renascimento literário Pós-modernista. Para Luís Bueno, a revista corrobora, de certa forma, a opinião de Graciliano Ramos sobre o Modernismo de que o movimento seria um fato passado e que, embora ele não tenha deixado obras importantes, de certa forma, ele preparou o terreno para os autores que surgiram na década de 1930. Na visão dos autores de 30, o Modernismo de 1922 foi muito incompleto, “sem chegar à universalidade das coisas espirituais, básica para uns, nem à consciência dos nossos graves problemas sociais, fundamental para outros.” (BUENO, 2006, p. 49). O crítico propõe que a ideia em vigor na época era de que a ideologia liberal não conduziu a humanidade a lugar nenhum e que, portanto, era necessário reconstruir tudo, com bases distintas das anteriores. Nesse momento, a intelectualidade no Brasil não se enxergava desconectada da realidade

política. Bueno acredita que é preciso entender melhor e dar maior destaque à ideia de que havia uma produção romanesca dividida em duas correntes tão permeáveis entre si e que tem sua origem em uma realidade anterior ao exame das obras. Partindo desse princípio, “a literatura de Jorge Amado tem que ser muito diferente da de Octávio de Faria, por exemplo, visto que um é membro do Partido Comunista enquanto o outro é um intelectual que, antes de publicar qualquer romance, já havia escrito dois livros de doutrina fascista.” (BUENO, 2006, p.36). O que é preciso questionar é o quanto a divisão em dois grupos ajudou ou atrapalhou a compreensão do impacto do Romance de 1930 sobre a história da literatura brasileira. Bueno destaca uma colocação de Alfredo Bosi, em *História concisa da Literatura Brasileira* (1982), sobre essa divisão:

A costumeira triagem por tendências em torno dos tipos romance social-regional/ romance psicológico, ajuda só até certo ponto o historiador literário; passado esse limite didático vê-se que, além de ser precária em si mesma (pois regionais e psicológicas são obras-primas como São Bernardo e Fogo Morto), acaba não dando conta das diferenças internas que separam os principais romancistas situados em uma mesma faixa. (BOSI, 1982, p. 440)

Bueno destaca que a divisão mostra certo engessamento da visão do movimento, assim como Gilberto Mendonça Telles acredita que, ao classificar a Geração de 1930, houve um endossamento da crítica dos conceitos divulgados sem se preocupar com o enriquecimento de novas análises e novos conceitos para a matéria estudada. Candido também reiterou o ponto de vista de Alfredo Bosi ao propor que houve uma grande preocupação em analisar o conteúdo das obras enfocando os problemas tratados: da mente, da alma e da sociedade. Em contraposição, houve uma análise da elaboração estética final das obras que colaborou de forma negativa para a visão e a classificação dentro das produções do grupo de 30. Exemplificando a constatação de Antonio Candido, Bueno menciona que romances fundamentais do movimento, como *Os Ratos* (1935) e *Amanuense Belmiro* ficam deslocados. É compreensível que a crítica da época tenha focado mais a visão das obras voltadas para o problema social, uma vez que essa geração de escritores se encontrava extremamente envolvida com as questões sociais e políticas. No entanto, a divisão em regionalistas e intimistas insiste na ideia de que o problema era o principal aspecto a ser avaliado nas produções de 1930, rebaixando a análise sobre a elaboração artística e a construção estética.

As proposições de Antonio Candido, na *Formação da Literatura Brasileira: Momentos decisivos* (2006), auxiliam na compreensão desse problema quando o crítico propõe ao estudo da obra de José de Alencar destacando a tentativa de dividir as obras do romancista em dois grupos de romances “nacionais”, como *Iracema* (1865), e de romances

“universais” como *Senhora* (1875), ou ainda seria possível dividir as obras de Alencar em quatro grupos: urbano, regionalista, indianista ou histórico. Nas duas divisões, Candido destaca que os roteiros não partem de dentro para fora e não contemplam a profundidade das obras. Levando em conta outros aspectos, Antonio Candido analisa o “Alencar’ do heroísmo e o da galanteria para chegar ao terceiro, o dos adultos.” (BUENO, 2006, p. 40). Bueno destaca que o estudo de Candido evidencia um método de trabalho que discute verdades estabelecidas e verifica a construção das obras, indo além de uma simples repetição de conceitos. Bueno retoma a discussão de Candido acerca das concepções propostas por Mario Viera de Mello de país novo e desenvolvido para entender melhor a produção de 1930.

Na coletânea *Educação pela noite* (1987), Antonio Candido se baseia em algumas proposições de Mario Vieira de Mello sobre seu estudo das relações entre subdesenvolvimento e cultura, válidas para o Brasil e para a América Latina. Mello acredita que houve uma alteração marcada de perspectivas, em que até 1930 predominava uma visão de país novo, de uma nação que ainda não pudera realizar-se, mas que atribuía a si grandes possibilidades de progresso futuro, em que se destacava a pujança virtual e a grandeza ainda não realizada. O que predominaria após 1930 seria a visão de um país subdesenvolvido, em que se ressalta a pobreza atual, a atrofia, o que falta e não o que sobra.

Para Candido, em seu texto “Literatura e Subdesenvolvimento” (1970), a proposição de Mario Vieira de Mello auxilia o entendimento da produção dos escritores de 1922 e de 1930, em que o país novo produz uma literatura derivada da surpresa, do interesse pelo exótico, destacando os aspectos grandiosos e a esperança quanto às possibilidades. A noção de país novo demonstra um estado de euforia utilizado como instrumento de afirmação nacional e justificativa ideológica por alguns autores literários, sobretudo os românticos que transformam o exotismo em estado da alma. Nela os elementos da natureza compensavam o atraso material e a debilidade das instituições, fazendo do exotismo razão do otimismo social. Para Candido, dada essa ligação de causa entre ‘terra bela — pátria grande’: “não é difícil ver a repercussão que traria a consciência do subdesenvolvimento como mudança de perspectiva, que evidenciou a realidade dos solos pobres, das técnicas arcaicas, da miséria pasmosa das populações.” (CANDIDO, 2006, p. 171-172). Um aspecto que marca a produção da década de 1930 é a visão pessimista quanto ao presente e problemática quanto ao futuro, marcada por um traumatismo causado na consciência pela verificação quanto ao atraso catastrófico, social e político.

Essa visão atribui uma disposição de combate, em que a ideia de subdesenvolvimento pode ser vista como propulsora, levando ao empenho político e social de nossos intelectuais. Para o estudioso, a consciência do subdesenvolvimento é posterior à Segunda Guerra Mundial, mas desde 1930 já havia ocorrido uma mudança de orientação, sobretudo na produção regionalista. Essa literatura abandona a amenidade e a curiosidade deixando de lado o encanto pitoresco com o qual antes era visto o homem rústico. Nessa fase de pré-consciência do desenvolvimento, observa-se o regionalismo problemático que foi chamado de “Romance social”, ou “Romance do nordeste”. Essa produção era pautada por um senso realista das condições de vida e dos problemas humanos relativos a grupos desprotegidos. “Entre os que naquele momento propuseram com vigor analítico e, algumas vezes, forma artística de boa qualidade a desmistificação da realidade americana, estão Miguel Ángel Asturias, Jorge Icaza, Ciro Alegria, José Lins do Rego e outros.” (CANDIDO, 2006, p. 193-194). Essas obras são marcadas pela linguagem espontânea e irregular, em que o peso da consciência social atua como um fator positivo por meio de diferentes expressões da representação da desigualdade e da injustiça.

Em outro texto da mesma coletânea, intitulado “A revolução de 1930 e a cultura”, Antonio Candido chama à atenção para o contexto de engajamento político, social e religioso no campo da cultura. Nesse contexto, surge uma nova correlação entre, de um lado, o intelectual e o artista, e, do outro, a sociedade e o Estado — devido às novas condições econômico-sociais. No decênio de 30, ocorre um declínio da literatura acadêmica e um alargamento das literaturas regionais. As inovações do Modernismo de 1922 ocorrem em dois níveis: na alteração da fisionomia da obra e, respectivamente, no estímulo à rejeição dos velhos padrões. O resultado disso, no decênio de 1930, foi o inconformismo e o anticonvencionalismo que se tornaram um direito, não podendo ser mais vistos como uma transgressão.

Na verdade, quase todos os escritores de qualidade acabaram escrevendo como beneficiários da libertação operada pelos modernistas, que acarretava a depuração antioratória da linguagem, com a busca de uma simplificação crescente e dos torneios coloquiais que rompem o tipo anterior de artificialismo. Assim, a escrita de um Graciliano Ramos ou de um Dionélio Machado (“clássicas” de algum modo), embora não sofrendo a influência modernista, pôde ser aceita como “normal” porque a sua despojada *secura* tinha sido também assegurada pela libertação que o Modernismo efetuou. (CANDIDO, 2006, p. 225)

Além da abertura referente à fisionomia da obra e ao uso da linguagem na literatura, surge também uma nova visão sobre o chamado “Romance do nordeste” considerado nessa

época como romance por excelência, radicando a linha da ficção regional produzida agora com uma liberdade de narração e de linguagem antes desconhecida. O destaque desse grupo também se deve ao fato de todo o país ter tomado consciência de uma parte vital, o Nordeste, representado em sua realidade por meio da literatura. A consciência social e a crítica ao fracasso também serão percebidas na visão social e engajada desse grupo de romancistas:

Daí a voga de noções como "luta de classes", "espoliação", "mais-valia", "moral burguesa", "proletariado", ligados à insatisfação difusa em relação ao sistema social dominante. Foram muitos os escritores declaradamente de esquerda, como Graciliano Ramos, Jorge Amado, Raquel de Queirós, Abguar Bastos, Dionélio Machado, Oswald de Andrade. (CANDIDO, 2006, p. 229)

Antonio Candido destaca que alguns escritores, como Abguar Bastos na obra *Safra* (1937), demonstram uma consciência dos requisitos da produção literária. O romancista se propõe, em seu prefácio, a produzir uma obra em que a intenção social e a sua aparência artística se misturem sem que um perceba ou outro, em que haja uma mescla como luz e cor, demonstrando uma consciência clara do problema essencial na elaboração literária. Para o crítico, Abguar Bastos não consegue concretizar seu projeto na escrita, mas há outros escritores que de fato conseguem amalgamar a elaboração literária à consciência social e política em suas obras, como Graciliano Ramos e Dionélio Machado, além de Mario de Andrade. Candido destaca que na poesia houve um movimento paralelo em que Drummond e Murilo Mendes pareciam reduzir o verso a uma forma de expressão, incorporando as qualidades da prosa e funcionando como um instrumento ideal para exprimir o dilaceramento da consciência estética. “Sob este aspecto eles prolongaram a experiência modernista de apagamento das fronteiras entre os gêneros, que fora empreendida nos anos de 1920 sobretudo por Oswald de Andrade (cujo *Serafim Ponte Grande*, aliás, foi publicado em 1933)” (CANDIDO, 2006, p. 238-239). O crítico destaca que talvez grandes escritores como Graciliano Ramos tenham sido mais valorizados pelo temário, inconformista e contundente, do que pela qualidade da obra, que permitiu ao autor de *Vidas Secas* produzir obras realmente válidas.

A íntima relação entre a questão estética literária e a temática social e política nas produções de 1930 também foi discutida por Joao Luiz Lafetá, em *1930: A crítica e o Modernismo* (2022), que auxiliou no entendimento da relação que Graciliano Ramos estabelecia com o grupo de autores desse decênio. Luís Bueno ressalta que, para Lafetá, a produção literária de 1930 estaria atrelada ao Modernismo de 1922. O crítico parte do pressuposto de que todo movimento tem um projeto estético e um ideológico, no movimento

de 1922 predominaria a ênfase ao projeto estético, e nas produções de 1930 predominaria o projeto ideológico. Dessa maneira, as duas fases não sofreriam uma solução de continuidade, entretanto: “se o projeto estético, a ‘revolução na literatura’, é a predominante da fase heroica, a ‘literatura na revolução’ (para utilizar o eficiente jogo de palavras de Cortázar), o projeto ideológico, é empurrado, por certas condições políticas especiais, para o primeiro plano nos anos 30.” (BUENO, 2006, p. 44). Luís Bueno acredita que o crítico comete o equívoco ao propor que há uma espécie de continuação entre o movimento de 1922 e a produção de 1930, pois ele está julgando a literatura a partir do plano ideológico. Bueno destaca uma manifestação de Graciliano Ramos acerca da visão sobre o movimento de 1922:

Os modernistas não construíram: usaram a picareta e espalharam o terror entre os conselheiros. Em 1930 o terreno se achava mais ou menos desobstruído. Foi aí que de vários pontos surgiram desconhecidos que se afastavam dos preceitos rudimentares da nobre arte da escrita e, embrenhando-se pela sociologia e pela economia, lançavam no mercado, em horrorosas edições provincianas, romances causadores de enxaqueca ao mais tolerante dos gramáticos. (RAMOS *apud* BUENO, 2006, p. 47)

Luís Bueno ressalta que o princípio de continuidade proposto por Lafetá não é plausível porque para considerar essa colocação é preciso ver a produção de 1930 como uma continuação dos princípios estéticos da geração de 1922, que é, inclusive, destacada na fala de Graciliano como pontos totalmente diferentes quanto à liberdade na forma de construção linguística observada nas produções dos dois períodos. O crítico destaca que é inegável a abertura conquistada pelo movimento de 1922 para uma nova forma de se produzir literatura, o que de fato a auxiliou na recepção dos romances de 1930, mas apenas esse aspecto não pode ser tomado como determinante para estabelecer uma continuidade entre as duas produções. Bueno ressalta que uma possível forma de entender a relação entre os movimentos seria pensar que o Modernismo é uma arte utópica e o Romance de 1930 é uma arte pós-utópica. Para o crítico, a visão dominante do país é o elemento central nas diferentes formas de ação valorizadas pelos modernistas e pelos romancistas de 1930. Retomando o pensamento de Antonio Candido, o estudioso propõe que a ideia de país novo seria compatível com o projeto de vanguarda artístico utópico da geração de 22, ambos pensam o presente de onde se produz um projeto para o futuro. A consciência de subdesenvolvimento adia a utopia e mergulha no presente, sendo compatível com o espírito que orientou os autores da década de 1930. Compreende-se, então, que para o crítico existem a geração Modernista de 1922 e o grupo que produziu Romances em 1930, o que demonstra concordância com a visão de Graciliano Ramos que não se considera parte do Modernismo e que não vê nenhuma continuidade do movimento ocorrido na década de 30 em relação ao movimento de 1922.

A inexistência da relação entre a obra de Graciliano Ramos e o Modernismo é evidenciada por Thiago Mio Salla e Ieda Lebensztayn na coletânea *O antimodernista: Graciliano Ramos e 1922*, que é formada por crônicas e textos de jornais em que o escritor alagoano refuta sua relação com o movimento. Para os críticos, Graciliano Ramos deixa claro nessas produções que o Modernismo teve um caráter marcadamente destruidor e que o único mérito do grupo modernista seria preparar o terreno para os romances que seriam produzidos em 1930. O escritor alagoano também esclarece que a busca por uma nova literatura que reduzia as produções anteriores à velharia e ao passadismo, privilegiava as inovações linguísticas contrapondo os preceitos da gramática tradicional e promovendo vários equívocos. No texto de Osório Nunes, intitulado “O Modernismo morreu”, o autor deixa clara sua aversão ao movimento:

- Na minha opinião, o Modernismo terminou em 1930. Estendeu-se de 1922, ano da Semana de Arte Moderna, até fins de 1930, quando apareceu a geração pós-modernista. Entretanto, não concordo com a estreiteza dos conceitos de geração nova ou velha, não posso admitir tais limitações. Estou organizando uma antologia de contos brasileiros e tenho encontrado mesmo muitos “novos” do século passado, e “velhos” do movimento modernista. Encontrei mesmo muitos “novos” dentro da própria Academia Brasileira de Letras. Encontrei “velhos” escrevendo sem vírgula e iniciando os períodos com letra minúscula... Estou encantado com as mulheres da geração pós-modernista. Pela primeira vez as mulheres começam a pensar, em nosso país. É excelente essa geração feminina. Em 1936 o romance brasileiro estava em decadência. A geração pós-modernista o reergueu e o valorizou. (RAMOS *apud* SALLA & LEBENSZTAYN, 2022, p. 143)

Os estudiosos destacam que para Graciliano houve uma reinterpretação do passado pelos modernistas em que eles se valeram da má fé e da desonestidade ao definirem de forma arbitrária e interessada as obras e os escritores nacionais que deveriam ser esquecidos. Para o escritor alagoano, as inovações linguísticas propostas pelos modernistas enxertavam a língua, assim como a colocação pronominal às avessas, além de estarem em desarmonia com a linguagem popular. Para o autor de *Angústia*, os modernistas erravam pela falta de clareza, com produções marcadas por barbarismos em que os leitores precisavam adivinhar o sentido das construções. Ainda na entrevista a Osório Duque, quando questionado sobre seu conhecimento dos acontecimentos e produções modernistas, Graciliano refuta novamente sua participação no movimento:

- Eu vendia fazendas no interior quando soube do movimento. Naquela época, lia tudo e acompanhava o barulho de longe. Apenas aplaudi - E não se sente, portanto, ligado à rebelião? - perguntamos. -De modo nenhum. Não fui modernista, nem sou “pós-modernista”. Sou apenas um romancista de quinta ordem. Estava fora e estou [...] (RAMOS *apud* SALLA & LEBENSZTAYN, 2022, p. 150)

Desse modo, como Graciliano Ramos havia dito que os modernistas haviam destruído a literatura arcaica e a gramática com uma picareta, Thiago Mio Salla propõe que a picareta do autor alagoano estaria empunhada preferencialmente contra a ordem social que era corrupta e injusta, manifestando também seu posicionamento político de esquerda. Para o crítico, o autor de *Vidas Secas* era áspero e pessimista e, em sua obra, defendia as mazelas de um Brasil que não poderiam ser escondidas. Entretanto, o autor de *São Bernardo* acreditava que não valia à pena deformar períodos ou forçar a fala do personagem de forma artificial para se aproximar da fala do povo e da classe trabalhadora.

No texto “Os sapateiros da literatura” (1983), Graciliano critica a linguagem deformada e o academicismo dos modernistas que pertenciam à burguesia, como Oswald Andrade e Mario de Andrade. Ademais, faz uma analogia dos escritores do Romance de 1930, comparando os grupos de escritores do nordeste a sapateiros, o que os aproximava das classes baixas e operárias, que eram sua principal temática. Assim, fica clara não apenas a oposição de Graciliano ao Movimento Modernista, como também fica nítida que a temática social, que trata das classes baixas, da espoliação e da opressão dos menos abastados, seria o componente essencial das produções do autor de *Vidas Secas*. Será essa temática que aproximará a elaboração ficcional do escritor dos aspectos também presentes no movimento realista.

Uma das obras primas do autor alagoano que contém aspectos muito próximos do Realismo seria o romance *São Bernardo*, a escolha de um personagem sofrido, de origem simples, que sofre os mais variados tipos de violência e privação em sua vida aproximam o fazendeiro Paulo Honório de alguns personagens de romances realistas, como a personagem Maslova, da obra *Ressurreição*, de Liev Tolstói. Uma camponesa, abandonada pela mãe sem condições de criá-la, engravida do sobrinho das donas da fazenda e acaba sendo expulsa da propriedade, após ser violentada em uma casa em que trabalha como empregada, fica sem opções de trabalho e se torna prostituta, logo é presa e acusada injustamente de um assassinato.

O início da vida de Paulo Honório será marcado não apenas pela miséria, mas também pela carência, já que ele se torna órfão e é adotado pela velha Margarida, que posteriormente ele levará para morar na fazenda São Bernardo:

Se tentasse contar-lhes a minha meninice, precisava mentir. Julgo que rolei por aí à toa. Lembro-me de um cego que me puxava as orelhas e da velha Margarida, que vendia doces. O cego desapareceu. A velha Margarida mora aqui em São Bernardo, numa casinha limpa, e ninguém a incomoda. Custa-me dez mil-réis por semana, quantia suficiente para compensar o bocado que

me deu. Tem um século, e qualquer dia destes compro-lhe mortalha e mando enterrá-la perto do altar-mor da capela. Até os dezoito anos gastei muita enxada ganhando cinco tostões por doze horas de serviço. (RAMOS, 2008, p. 3)

A figura do fazendeiro representa também o camponês e o vaqueiro que será explorado e integra um sistema de relações de violência e de força no sertão, sendo o assassinato do rival amoroso de sua namorada Germana, visto como apenas um de vários outros acontecimentos em sua vida. “O resultado foi eu arrumar uns cocorotes na Germana e esfaquear João Fagundes. Então o delegado de polícia me prendeu, levei uma surra de cipó de boi, tomei cabacinho e estive de molho, pubo, três anos, nove meses e quinze dias na cadeia [...]” (RAMOS, 2008, p.3). A miséria, a fome e o uso da violência são aspectos que marcam a história de Paulo Honório: “A princípio o capital se desviava de mim, e persegui-o sem descanso, viajando pelo sertão, negociando com redes, gado, [...] Sofri sede e fome, dormi na areia dos rios secos, briguei com gente que fala aos berros e efetuei transações comerciais de armas engatilhadas.” (RAMOS, 2008, p. 3-4).

Assim como Paulo Honório, Maslova fazia parte da classe baixa de camponeses e, ao nascer, foi salva da morte pelas duas proprietárias da fazenda em que a mãe trabalhava e morrera deixando a recém-nascida: “Era filha natural de uma camponesa, cuja mãe, tratava de gado numa quinta [...] A camponesa todos os anos tinha uma criança, que, logo depois de batizada, era abandonada e deixada até morrer de fome, visto vir a este mundo sem ser desejada.” (TOLSTÓI, 2010, p. 11).⁶⁶ Desse modo, como Paulo, Maslova é salva pelo destino e adotada:

o acaso fez com que uma das duas velhas senhoras proprietárias da quinta, entrassem subitamente no estábulo das vacas com o fim de ralhar às criadas sobre o mau cheiro que ultimamente o leite exalava, e encontrasse a mulher ainda prostrada, com a criança ao lado, cheia de vida e saúde. Comovida ao ver a recém-nascida, mas não deixando de ralhar às criadas, quer por permitirem que para ali entrasse aquela mulher, quer pelo fim que ali a havia levado, a velha senhora ofereceu-se para madrinha e ordenou que cuidassem da mãe e da filha dando-lhes alimento e algum dinheiro; assim foi poupada à morte aquela a quem as velhas senhoras ficaram chamando a enjeitada. E, como a vaqueira sua avó, não sabia que destino lhe dar, as duas senhoras resolveram tomar conta dela. (TOLSTÓI, 2010, p. 11)⁶⁷

⁶⁶ Маслова была дочь незамужней дворовой женщины, жившей при своей матери-скотнице в деревне у двух сестер-барышень помещиц. Незамужняя женщина эта рожала каждый год, и, как это обыкновенно делается по деревням, ребенка крестили, и потом мать не кормила нежеланно появившегося ненужного и мешавшего работе ребенка, и он скоро умирал от голода. (Л.Н. Толстой, 1983, стр 10-11)

⁶⁷ случилось так, что одна из двух старых барышень зашла в скотную, чтобы сделать выговор скотницам за сливки, пахнувшие коровой. В скотной лежала родильница с прекрасным здоровым младенцем. Старая барышня сделала выговор и за сливки и за то, что пустили родившую женщину в скотную, и

Maslova será batizada como Katiucha pelas senhoras que adotam a menina. Da mesma forma que o fazendeiro Paulo, Maslova se torna uma trabalhadora explorada, sobretudo porque nessa época a Rússia vivia o regime de servidão, em que os trabalhadores eram servos e não recebiam pelo seu trabalho, tendo direito apenas à casa e à alimentação: “Sofia vestia-a, ensinava-lhe a ler e queria fazer dela uma governanta. Maria, ao contrário, dizia que seria mais proveitoso fazer dela uma criada, mostrando-se lhe muito exigente, dando-lhe ordens, chegando às punições corporais, em momentos de má disposição.” (TOLSTÓI, 2010, p. 11).⁶⁸ A jovem foi trabalhar dentro da casa das tutoras, mas nem por isso será considerada próxima à família ou digna de consideração: “Cosia, arrumava os quartos, limpava os metais dos santuários, tratava das barreiras pequenas e doutros ligeiros trabalhos, fazendo companhia e leitura às duas senhoras.” (TOLSTÓI, 2010, p. 11).⁶⁹ A criada também estará sujeita a um sistema de poder que delimitava o limite e o lugar de cada um em sua classe social, e da mesma forma como Paulo, como serva, o destino de Maslova é trágico uma vez que ela é abusada pelo sobrinho de suas tutoras:

Ia nos seus dezenove anos quando chegou à propriedade o sobrinho das duas senhoras, um estudante universitário, que uns anos antes passara um verão inteiro na companhia de suas tias, e por quem Maslova, sem saber como, se tinha loucamente apaixonado; o estudante era agora um brilhante oficial que partia para a guerra contra os turcos. Ao terceiro dia na véspera de partir, seduziu-a, deixando-lhe como recompensa uma nota de 100 rublos. Alguns meses depois, ela reconheceu, sem engano possível, que estava grávida. (TOLSTÓI, 2010, p.11)⁷⁰

Após o nascimento do filho, Maslova acaba sendo expulsa da fazenda, onde deixa seu filho por não ter condições de criá-lo. Vítima de um regime perverso de servidão, Maslova vai

хотела уже уходить, как, увидав ребеночка, умилилась над ним и вызвалась быть его крестной матерью. Она и окрестила девочку, а потом, жалея свою крестницу, давала молока и денег матери, и девочка осталась жива. Старые барышни так и называли ее «спасенной». Ребенку было три года, когда мать ее заболела и умерла. Бабка-скотница тяготилась внучкой, и тогда старые барышни взяли девочку к себе. (Л.Н. Толстой, 1983, стр. 11)

⁶⁸Софья Ивановна наряжала, учила девочку читать и хотела сделать из нее воспитанницу. Марья Ивановна говорила, что из девочки надо сделать работницу, хорошую горничную, и потому была требовательна, наказывала и даже бивала девочку, когда бывала не в духе. (Л.Н. Толстой, 1983, стр. 11)

⁶⁹Она шила, убирала комнаты, чистила мелом образа, жарила, молола, подавала кофе, делала мелкие постирушечки и иногда сидела с барышнями и читала им. (Л.Н. Толстой, 1983, стр. 11)

⁷⁰ Так жила она до шестнадцати лет. Когда же ей минуло шестнадцать лет, к ее барышням приехал их племянник-студент, богатый князь, и Катюша, не смея ни ему, ни даже себе признаться в этом, влюбилась в него. Потом через два года этот самый племянник заехал по дороге на войну к тетушкам, пробыл у них четыре дня и накануне своего отъезда соблазнил Катюшу и, сунув ей в последний день сторублевую бумажку, уехал. Через пять месяцев после его отъезда она узнала наверное, что она беременна. (Л.Н. Толстой, 1983, стр. 11-12)

trabalhar em uma casa de família como serva, porém acaba sendo estuprada pelo patrão. A criada consegue outros pequenos empregos, mas, vítima do preconceito e da violência, termina por se tornar prostituta. Em um meio social violento e inóspito, assim como Paulo, a criada terá seu primeiro contato com o crime por causa da morte de um cliente com o qual estava em um hotel, tendo a feliz coincidência de que o sujeito fora morto na mesma noite, depois que Maslova deixou-o no hotel.

Porém, a instigadora principal do crime era a Maslova, que representava o tipo da decadência social contemporânea no que havia de mais baixo. - Esta criaturacontinuou o delegado sem olhar para ela [...] ela exerceu no ingênuo e honesto russo para o roubar e em seguida assassinar descaradamente. - Está hoje divagando muito! - disse o presidente, sorrindo e inclinando-se para o juiz de aspeto severo. - Um refinado imbecil ... respondeu este. - Senhores jurados, continuava o delegado inclinando a cabeça com deferência tendes em vosso poder o destino daqueles criminosos e até certo ponto o da sociedade, porque o vosso veredictum tem uma grande importância social. Peço-vos que penetreis na completa significação deste crime, de modo que possais adquirir a convicção do perigo a que está sujeita a sociedade com o contato de elementos degenerados, fenómenos patológicos direi mesmo, tais como a Maslova, e poder assim impedir que os elementos sãos e robustos sejam contaminados! E como que esmagado pela importância social do esperado veredictum, o delegado deixou-se cair na cadeira, encantado com o discurso. A significação deste, quando desadornado de todas as flores da teórica, era que a Maslova hipnotizara o negociante e, ganhando-lhe a confiança, aproveitara-a para o roubar; descoberta, porém, por Simão e Eufémia, vira-se obrigada a partilhar com eles o roubo. Para destruir suspeitas, voltara então ao hotel com o negociante e envenenara-o. levantou-se na bancada dos advogados um homenzinho de meia-idade, vestindo casaca que deixava ver o peitilho da camisa muito engomada, e que começou a falar em defesa de Kartimkine e da Bochkov: estes haviam-no contratado por trezentos rublos e ele não se poupava em desculpá-los, atribuindo toda a responsabilidade à Maslova. Insistiu principalmente em refutar a afirmação da Maslova, que Simão e Eufémia estavam no quarto quando aquela retirara o dinheiro. - Esta afirmação carece de valor provindo de quem confessa um crime de envenenamento, dizia o advogado, e sobre os três mil rublos depositados no Banco, não restava a menor dúvida que haviam sido facilmente ganhos por dois criados laboriosos e honrados, que recebiam diariamente três a cinco rublos de gorjetas. Quanto ao dinheiro do negociante, roubado incontestavelmente pela Maslova (TOLSTÓI, 2010, p. 11)⁷¹

⁷¹ Главной же двигательной пружиной преступления была Маслова, представляющая в самых низких его представителях явление декадентства. — Женщина эта, — говорил товарищ прокурора, не глядя на нее, [...] Этим самым свойством она завладевает русским богатырем, добродушным, доверчивым Садко — богатым гостем и употребляет это доверие на то, чтоб сначала обокрасть, а потом безжалостно лишить его жизни. — Ну, уж это он, кажется, зарпортовался, — сказал, улыбаясь, председатель, склоняясь к строгому члену. — Ужасный болван, — сказал строгий член. — Господа присяжные заседатели, — продолжал между тем, грациозно извиваясь тонкой талией, товарищ прокурора, — в вашей власти судьба этих лиц, но в вашей же власти отчасти и судьба общества, на которое вы влияете своим приговором. Вы вникните в значение этого преступления, в опасность, представляемую обществу от таких патологических, так сказать, индивидуумов, какова Маслова, и оградите его от заражения, оградите невинные, крепкие элементы этого общества от заражения и часто погибели. И как бы сам

A criada acaba sendo julgada e condenada pelo crime, sendo transportada para uma prisão na Sibéria. A obra trata de uma profunda crítica à justiça russa, formada por um sistema sórdido e injusto do qual Maslova havia se tornado uma vítima, uma vez que não participara do crime, e sequer foi encontrado o dinheiro que ela supostamente havia roubado, além de só se prostituir e somente fazia isso por não ter outra opção.

Paulo e Maslova se encontram subjugados a um sistema social marcado pela violência e pela opressão, visto que a criada é julgada de forma injusta, e Paulo Honório se utiliza da violência e até do assassinato para se proteger. Primeiro ele conta o caso de um fazendeiro que tentara lhe enganar e ele se vê obrigado a utilizar a violência para receber seu pagamento:

Está um exemplo. O Dr. Sampaio comprou-me uma boiada, e na hora da onça beber água deu-me com o cotovelo, ficou palitando os dentes. Andei, virei, mexi, procurei empenhos e ele duro como beira de sino. Chorei as minhas desgraças: tinha obrigações em penca, aquilo não era trato, e tal, enfim, etc. O safado do velhaco, turuna, homem de facão grande no município dele, passou-me um esbregue. Não desanimei: escolhi uns rapazes em Cascalancó e quando o doutor ia para a fazenda, caí-lhe em cima, de supetão. Amarrei-o, meti-me ele na capoeira, estraguei-lhe os couros nos espinhos dos mandacarus, quipás, alastrados e rabos de raposa. (RAMOS, 2008, p. 3-4)

Já tendo participado de um assassinato na juventude ao matar João Fagundes, Paulo se verá agora como mandante do assassinato de Mendonça, seu vizinho, que tenta roubar pedaços de terra alternando o limite da cerca com a fazenda São Bernardo: “Domingo à tarde, de volta da eleição, Mendonça recebeu um tiro na costela mindinha e bateu as botas ali mesmo na estrada, [...] Na hora do crime eu estava na cidade, conversando com o vigário a respeito da igreja que pretendia levantar em São Bernardo” (RAMOS, 2008, p. 11). Observa-se que tanto a vida de Paulo Honório, quanto à de Maslova são marcadas por acontecimentos ordinários, visto que são dois personagens do povo que se veem inseridos e subjugados a um sistema de exploração, opressão, violência e pobreza. Em revisão aos estudos críticos acerca

подавленный важностью предстоящего решения, товарищ прокурора, очевидно до последней степени восхищенный своею речью, опустил на свой стул. Смысл его речи, за исключением цветов красноречия, был тот, что Маслова загипнотизировала купца, вкравшись в его доверие, и, приехав в номер с ключом за деньгами, хотела сама все взять себе, но, будучи поймана Симоном и Евфимьей, должна была поделиться с ними. После же этого, чтобы скрыть следы своего преступления, приехала опять с купцом в гостиницу и там отравила его. [...] со скамьи адвоката встал средних лет человек во фраке, с широким полукругом белой крахмальной груди, и бойко сказал речь в защиту Картинкина и Бочковой. Это был нанятый ими за триста рублей присяжный поверенный. Он оправдывал их обоих и сваливал всю вину на Маслову. Он отвергал показание Масловой о том, что Бочкова и Картинкин были с ней вместе, когда она брала деньги, настаивая на том, что показание ее, как уличенной отравительницы, не могло иметь веса. Деньги, две тысячи пятьсот рублей, говорил адвокат, могли быть заработаны двумя трудолюбивыми и честными людьми, получавшими иногда в день по три и пять рублей от посетителей. Деньги же купца были похищены Масловой (Л.Н. Толстой, 1983, стр. 78-79)

do movimento Realista, observa-se que a escolha de dois personagens comuns, o relato de seu sofrimento, das dificuldades de sua vida, da miséria e do crime e da crítica a uma organização social que submete as classes baixas às piores condições de vida possíveis são elementos semelhantes nestas duas obras que também guardam relação com as principais características do Realismo.

Nos estudos históricos sobre as origens do Realismo e suas várias formas através do tempo, Erick Auerbach, em *Mímesis* (1946), propõe que as obras realistas serão sempre marcadas por tratar de temas reais e cotidianos:

Isto, porém, fixa estreitos limites para o Realismo; e se considerarmos a palavra Realismo mais rigorosamente, devemos dizer: não poderá ser literariamente levado a sério qualquer ofício, qualquer posição social quotidiana – comerciantes, artesãos, camponeses, escravos – qualquer cenário quotidiano – casa, oficina, lida, campo – qualquer costume quotidiano – casamento, filhos, trabalho, alimentação – numa palavra, o povo e a sua vida. Relaciona-se com isso também o fato de não serem mostradas nitidamente, no Realismo antigo, as forças sociais que constituíam a base das circunstâncias apresentadas a cada caso [...] (AUERBACH, 2011, p. 27-28)

Além disso, a literatura desse movimento se caracterizaria por focar um problema moral, em que o Realismo se refere mais aos indivíduos do que à sociedade. Essa literatura se caracterizaria por criticar os vícios e os excessos e focar problemas de ordem individual. Aqui se percebe uma relação de semelhança na escolha de personagens particulares, como Paulo Honório e Maslova, e a história de suas vidas que perpassa a questão moral devido a seu envolvimento com o crime, no caso de Paulo Honório, como assassino e mandante, e, no caso de Maslova, como acusada de cometer um crime e de ser prostituta.

Outro estudo essencial para o entendimento do Realismo e suas origens é a *Ascensão do romance* (1957), de Ian Watt. Assim como Auerbach, o teórico propõe que um dos aspectos centrais do Realismo é focar uma história individual destacando sua vivência pessoal, seus sofrimentos, suas questões morais e sociais. Além disso: “O paralelo entre a tradição do pensamento realista e as inovações formais dos primeiros romancistas é evidente: filósofos e romancistas dedicaram ao indivíduo particular maior atenção do que este recebera até então.” (WATT, 1990, p. 19). Watt propõe uma analogia com o Realismo filosófico para auxiliar no entendimento do estilo narrativo e das técnicas literárias as quais o romance imita a vida seguindo procedimentos adotados pelo Realismo filosófico em sua tentativa de investigar e de relatar a verdade. O teórico explica que o método narrativo no qual o romance incorpora essa visão da vida pode ser chamado de Realismo formal, em que o termo Realismo

não se refere a nenhuma doutrina ou propósito literário específico, e sim a um conjunto de procedimentos narrativos que se encontram comumente no romance.

O Realismo formal é a expressão narrativa de uma premissa de Defoe e Richardson que está implícita no gênero romance de forma geral, constituindo a premissa ou a convenção de que o romance compõe um relato completo e autêntico da experiência humana, tendo a obrigação de fornecer aos leitores detalhes da vida individual dos agentes envolvidos. Entretanto, Watt explica que a transcrição fiel da realidade não leva necessariamente à criação de uma obra fiel à verdade ou dotada de permanente valor literário, “não devemos deixar que nossa percepção de certas falhas nos objetivos da escola realista diminua a considerável extensão em que o romance em geral - tanto de Joyce como de Zola - emprega os meios literários aqui denominados Realismo formal.” (WATT, 1990, p. 32). Para o teórico, o Realismo como convenção literária permite uma imitação mais imediata da experiência individual situada em um contexto temporal ou espacial do que outras formas literárias. As convenções do romance exigem do público menos que a maioria das convenções literárias e isso explicaria porque nos dois últimos séculos os leitores têm encontrado no romance a forma literária que melhor os satisfazem em seus anseios de uma estreita correspondência entre a vida e a arte. “Tampouco as vantagens da correspondência estrita e detalhada com a vida real oferecidas pelo Realismo formal se limitam a contribuir para a popularidade do romance; como veremos, elas também se relacionam com suas qualidades literárias mais características.” (WATT, 1990, p. 32).

Os aspectos ressaltados por Watt não apenas intensificam a relação entre a obra de Liev Tolstói e Graciliano Ramos em relação aos aspectos do Realismo, como ainda retomam a questão da honestidade e da sinceridade literárias tratadas no primeiro capítulo deste trabalho. O teórico propõe que o tratamento de aspectos da vida real, cotidiano, é uma das principais características do momento realista. Watt sugere ainda a relação do romance com o relato fidedigno da realidade, em que ambos se inter-relacionam na história das produções literárias. Sendo assim, o tratamento da temática da exploração e pobreza dos servos, por Tolstói, e a denúncia da vida miserável e as péssimas condições de subsistências de vaqueiros e retirantes, trabalhadas por Graciliano Ramos, são aspectos ficcionais que deixam nítida a relação de ambos os escritores com o chamado romance realista e ao mesmo tempo fazem parte de sua concepção de arte e de produção ficcional que busca na ficcionalização de temas reais a expressão da sinceridade e honestidade em suas obras.

Outro teórico que auxilia na compreensão dos aspectos que constroem o movimento realista e sua interpelação com os escritores russo e alagoano é o filósofo e historiador húngaro Georg Lukács. Na obra *O Realismo crítico hoje* (1969), o crítico propõe que um dos aspectos da literatura realista é narrar a situação de solidão de um homem que diz respeito a uma situação provisória. A solidão do homem é determinada pelo seu caráter, pelas circunstâncias de sua vida ou pela ação recíproca destes dois fatores. “Pode acontecer que tal solidão seja puramente exterior (é este, por exemplo, o caso de Filocteto de Sófocles, transportado para a ilha deserta de Lemos; pode ser também do Frédéric Moreau de *A Educação Sentimental* ou do Ivan Ilitch de Tolstói) [...]” (LÚKACS, 1969, p. 38). Entretanto, essa solidão está relacionada a um elemento parcial e momentâneo levado ao extremo do conjunto dos homens que vivem em comum.

Essa solidão está relacionada a circunstâncias históricas e sociais a que tais homens foram condicionados. Em volta desse tipo de personagem realista está sua relação recíproca com a solidão, sem alteração em sua vida comum repleta de ações e reações mútuas, a solidão seria então um certo destino social e inerente à condição humana de forma universal. Assim, a literatura realista parece refletir a própria realidade fiel e objetiva, representando possibilidades abstratas e concretas do homem nas relações humanas que ele estabelece. Para Lukács, a concepção das coisas e o verdadeiro Realismo, aquela de Homero a Thomas Mann, nunca deixou de considerar o movimento e sua evolução como temáticas maiores a serem trabalhadas na obra literária. Dessa forma, é preciso estudar o Realismo e suas relações de forma detalhada com a finalidade de descobrir a ordem das concepções de mundo, as bases de oposição. Um bom exemplo de obra a ser estudada seria *Recordações da casa dos mortos*, em que Dostoiévski “descreve de forma muito instrutiva o trabalho dos forçados. Apesar da disciplina brutal a que são submetidos, vemo-los se manter efetivamente inativos, fingir que trabalham e sabotar a obra, até que aparece um novo guarda que lhes indica certa ‘tarefa’” (LÚKACS, 1969, p. 160).

O crítico considera que o problema literário da perspectiva é o princípio da seleção destinada a separar o que é primordial na narrativa do que não é, no entanto, uma questão a ser considerada é que a criação artística e a forma literária não são um reflexo generalizado da realidade. Para Lukács, o homem, nesse contexto literário, só age realmente se imaginar um significado para a sua atividade, pois, quando há a ausência desse significado, a falta de sentido da concepção de mundo reduz toda a mobilidade e a aparência. Isso porque, no plano literário, a representação literária do tempo se desliga dos objetos e do seu movimento, ela se

refugia no sujeito e se torna autônoma em um mundo criado pelo escritor. A relação com o mundo por meio da obra literária encontra diversas formas de acordo com a criação do escritor, em que “[o] mundo do homem- quer dizer, o único objeto de criação literária dissocia-se imediatamente tão logo se separa qualquer dos seus elementos estruturais do conjunto das correlações que sustentam o todo” (LÚKACS, 1969, p. 79). Para o crítico, não existe criação literária que não conceda lugar a certo grau de Realismo. O Realismo não seria, então, um estilo dentre muitos outros, ele é, de fato, o alicerce de toda a literatura em que diversos estilos nascem do Realismo ou de alguma relação que constituiria o domínio próprio de fatores da realidade.

Enquanto a antiga literatura realista, mesmo quando submetida à mais dura crítica do mundo que se oferecia à sua representação, figurava-o espontaneamente como uma realidade unificada e necessariamente ligada ao homem (ou seja, como a unidade viva e indissociável dos seus elementos constitutivos), enquanto os realistas que contam na literatura de hoje reservaram algum lugar à decomposição dos elementos (por exemplo, à “subjetivação” e à “autonomização” do tempo) tão somente como aspectos que permitissem caracterizar melhor o presente, e de tal maneira. (LÚKACS, 1969, p. 65)

Para Lukács, Franz Kafka seria um exemplo dessa relação entre a construção ficcional realista e a realidade, visto que a força sugestiva do pormenor verdadeiro em suas obras é tão grande que mesmo as descrições inverossímeis, mas irreais, parecem reais na obra do escritor. Assim, é preciso que o leitor se convença de que a evocação contínua do elemento fantasmagórico surge de toda nossa existência presente que indica um evidente Realismo espalhado através de tantos pormenores acessórios. Para o estudioso, os escritores realistas expressam as experiências vividas de forma crítica e ultrapassando os dados imediatos, situando o fenômeno necessário de nosso tempo em seu verdadeiro lugar, em um conjunto total e coerente. O princípio que domina a criação artística seria a interação viva entre a perspectiva e o tipo, pois o escritor realista, quando tem de fato talento, é capaz de analisar a evolução social e histórica, apreendendo-a e representando-a de acordo com a realidade efetiva, tendência de direções efetivamente reais. O escritor atinge a verdade não pelo domínio dos acontecimentos políticos e sociais, mas sim pela fixação e alteração dos modos humanos de comportamento, a sua apreciação e a criação de novos tipos humanos. Desse modo, só os grandes escritores realistas conseguem apreender objetivamente a essência da realidade e do humano para traduzi-las em suas obras de forma eficiente. Como um exemplo é possível observar: “Dickens e um Tolstói, que descobriremos, a este respeito, os juízos mais errôneos. E, no entanto, não foi de modo nenhum por simples acaso, nem à luz de intuições

irracionais, que eles, como escritores, criaram tipos duradouros.” (LÚKACS, 1969, p. 92). O crítico destaca que, na construção de suas narrativas, é necessário o escritor refletir se esse personagem é central ou periférico, trágico ou cômico, trabalhando assim o caráter humano desse personagem, de modo que a imagem dele nos venha a ser confirmada pelo próprio curso da história. Lukács exemplifica como vários escritores realistas trabalham a construção de seus personagens:

Camus compara engenhosamente as jovens de *Os Demônios* à Natacha de *Guerra e Paz*, vendo entre elas: a mesma diferença que existe entre um personagem cinematográfico e um herói de teatro: mais animação e menos carne. Não podemos insistir aqui nas outras reflexões, com frequência muito penetrantes, que as obras de Dostoiévski e de Kafka inspiram a Camus. Observemos somente que, frisando a oposição existente entre duas maneiras de configurar os personagens, o autor se esforçou por não ser injusto; faz notar que a contribuição de Dostoiévski é mais original e mais rica do que a dos epígonos que, imitando-o, “apenas conservaram” dele “uma herança de sombras”. (LÚKACS, 1969, p. 95)

A reflexão do crítico a respeito da forma como os escritores realistas constroem suas personagens ressalta a importância da constituição dos traços humanos destes. Dessa maneira, é possível estabelecer um elo entre a construção humana e a sua transformação em personagens de Graciliano Ramos e Liev Tolstói, como na figura de Paulo Honório, que sendo vítima da violência e da opressão em vários níveis, mostra-se frio e racional ao início da narrativa de *São Bernardo*, traçando seu projeto e realizando ações para conquistar a sonhada fazenda, em que de vaqueiro oprimido se tornara um dono de terras opressor. No entanto, há uma transformação humana e moral em Paulo Honório que se sensibiliza com a figura de Madalena que, segundo este, “[e]ra boa em demasia” e cheia de boas intenções, mas acaba se debatendo com a dureza de Paulo Honório, adquirida pelos sofrimento do fazendeiro na busca pela sobrevivência. O proprietário de São Bernardo sofre uma crise emocional após o suicídio da esposa e acaba sofrendo, aos olhos do leitor, uma transformação que mostra seu lado mais humano e mais sensível ao finalizar sua história. Outro personagem que notadamente passa por transformações morais e emocionais seria Pierre, de *Guerra Paz*, que inicia a narrativa como um fanfarrão, um filho de nobres que gasta toda a sua fortuna com jogos, álcool e prostitutas, colecionando conquistas e ferindo as figuras femininas que passam por seu caminho. Entretanto, após ir à batalha de Sebastopol e lidar com o sofrimento do outro e com cenas horríveis de violência, morte e carnificina, o personagem passa por uma transformação moral que o leva a ver a vida por meio da bondade, tornando-se um admirável administrador de terras, marido e pai ao se casar com a heroína Natasha, esta que, por sua vez,

no início da narrativa é uma jovem volúvel, superficial e imatura e termina como uma esposa e mãe dedicada, madura, carinhosa e íntegra.

O crítico destaca que as obras de Tolstói e Stendhal demonstram um progresso nas técnicas narrativas, destacando um avanço no problema da perspectiva em relação à qualidade e à estrutura, no pensamento e também na experiência vivida pelos escritores burgueses. Disso resulta uma surpreendente ambiguidade em sua tomada de posição em relação à sociedade burguesa, em que alguns escritores realistas sentem muito profundamente a necessidade de basear a afirmação da sua própria existência social em elementos que faltavam à sociedade do seu tempo e que são forçados a atribuir a uma sociedade futura: “Por um lado, eles ligam-se firmemente a uma perspectiva burguesa de progresso (com predomínio camponês e plebeu, em Tolstói), o que significa que, mesmo sobre as questões fundamentais, não se elevam acima da sociedade burguesa.” (LÚKACS, 1969, p. 98). Para o teórico, esses autores realistas trabalham em suas obras imagens da vida social que podem ser classificadas como globais e não são destituídas de movimento. Como é possível observar, por exemplo, nas obras de Tolstói e Dostoiévski que trabalham os sofrimentos particulares, contudo, pela forma com que são construídos seus personagens e narrativas, são considerados universais. Lukács propõe ainda que, “[c]om Balzac ou Tolstói, o Realismo toma forma da maneira mais ampla e profunda, mas descobre-se então a que ponto a consciência desses autores” (LÚKACS, 1969, p. 140). Esses autores permitem uma ideia grandiosa do homem como ser social e como um fenômeno histórico, naquilo que ele tem de mais pessoal.

É devido a essa forma de tratar dramas particulares de forma universal que histórias como as de Pierre ou de Maslova, marcadas pela transformação moral e pelo sofrimento, podem ser associadas a personagens como Paulo Honório ou Fabiano, também marcados por dramas particulares e grandes transformações em relação aos aspectos morais e humanos. Há outras obras de Liev Tolstói e Graciliano Ramos que possuem uma grande semelhança: o conto “Polikuchka” (1863) e o romance *Vidas Secas*, uma vez que são narrativas que tratam sobre as adversidades, a pobreza e o sofrimento da vida de dois camponeses. Polikuchka é um camponês curador de cavalos que tem de realizar uma transação perigosa para sua patroa, defrontando-se com sua extrema pobreza e com as adversidades de um meio geográfico hostil em que o frio e a neve pioram suas condições de sobrevivência. Fabiano é um retirante que tem de viajar em busca de sobrevivência para sua família, lidando com sua extrema miséria, a morte de um dos filhos e o meio geográfico adverso, marcado pela seca e pela dificuldade de sobrevivência. Para entender melhor como essas obras de tempos distintos, mas com

temáticas tão semelhantes, se inter-relacionam, é necessário entender melhor a relação entre os aspectos realistas e a obra de Graciliano Ramos.

Um estudo contemporâneo que auxiliará nessa compreensão é o artigo “Realismo: postura e método”, de Tânia Pellegrini, que propõe o fato de o pacto realista continuar vivo e cada vez mais atuante na ficção brasileira. A partir do século XVIII, na Inglaterra, e do século XIX, na França, o Realismo foi compreendido como uma forma de representar precisão e nitidez em relação aos detalhes da vida burguesa. Ademais, as obras desse momento também tratam de classes que convivem com a burguesia, como os camponeses, classes baixas e proletariado. Para Pellegrini, apesar das crises da representação, várias narrativas contemporâneas do Brasil apresentam aspectos que constituem o Realismo. Na atualidade, seria possível falar de “Realismo refratado” que é resultado de heranças modernistas, da discussão acerca da crise da representação que discutia o fato de a literatura não poder ser uma cópia da realidade, compondo assim uma nova totalidade literária que trata de temas atuais na nossa sociedade, como a desigualdade social e o empobrecimento das classes. Não se trata somente de um estilo de época, mas de uma técnica da escrita e um artifício ficcional.

No século XIX, na França, a partir de 1830, e na Inglaterra, a partir de 1856, o Realismo passa a ser revisto como um termo que descreve um método e uma postura de arte e de literatura que tem como principal aspecto um compromisso para descrever eventos reais como existem de fato, incluindo em muitos casos uma intenção política e social. A crítica acrescenta uma perspectiva histórica do movimento em que Platão e Aristóteles propõem que a representação desempenha um papel central no entendimento da literatura, em que Platão aceita a literatura como “representação da vida”. Já Aristóteles define todas as artes como formas de representação, entendendo a imitação como uma atividade essencialmente humana. Consciente da natureza particular da representação artística, Aristóteles substitui o princípio de verdade em arte pela ideia de “verossimilhança”. Essa acentua o fato de que existe um princípio organizador e regras de composição para a arte e que o ato de representar depende delas, do seu caráter de construção, o que vai alimentar todas as reflexões subsequentes e muitas vezes antagônicas, no interior da crítica e das teorias estéticas, ao longo da história.

Para a crítica, ao longo do século XX, o conceito do que seria um texto realista foi se construindo ao decorrer da história a medida que foi incorporando elementos expressivos cada vez mais eficazes para tentar imitar a realidade. Essa que foi vista como um enfrentamento de forças sociais em que a representação da vida de pessoas comuns é um elemento essencial para a construção do texto. Ao visitar a teoria de Auerbach, a crítica propõe que o Realismo

moderno seria um tratamento sério da realidade cotidiana, expressando a ascensão das camadas mais largas e socialmente inferiores à posição de objetos trabalhados por meio de uma representação problemática e existencial. O Realismo estaria associado à Revolução Industrial e à Revolução Francesa, em que o surgimento de movimentos operários e do pensamento socialista provocou um maior acento às questões ligadas à identidade social e à transformação do público leitor, em que tais assuntos se refletiram na produção das obras realistas.

Por fim, Pelegrini retoma a proposição de Georg Lukács de que “os novos estilos, os novos modos de representar a realidade, não surgem apenas de uma dialética imanente das formas artísticas; todo novo estilo surge como uma necessidade histórico social da vida e é um produto necessário da evolução social” (LUKÁCS, 1968, p. 57). Para a crítica, o processo mimético efetivado pelo Realismo trata-se de uma imitação que contém profundidade, em que a dimensão conotativa estaria inextricavelmente relacionada à história e à sociedade. Após a crise da representação, o romance torna-se um gênero literário predominante por exprimir, de forma compreensível e profunda, o problema e a cultura daquele período, que gerariam antíteses entre indivíduo e sociedade, em que não seria mais possível caracterizar um personagem sem atender à sociedade. Assim, a definição social dos personagens será pautada pelo critério da realidade, da verossimilhança e dos problemas sociais da sua vida. Para a estudiosa, ainda é possível usar com proveito o conceito de Realismo para significar uma postura diante de novas realidades expressas por meio da observação próxima.

Sob o ponto de vista de Pelegrini, aspectos realistas como a verossimilhança, a busca em fazer referência a uma realidade e à temática voltada para questões sociais e históricas são elementos que estabelecem uma semelhança entre várias obras de Liev Tolstói e Graciliano Ramos. O conto “Polikuchka” aborda a história de um camponês que vive uma condição miserável e tem de fazer uma longa viagem com a finalidade de realizar um negócio para sua patroa, mesmo tendo muitos filhos e não possuindo sequer as roupas adequadas para viajar, o camponês é obrigado a realizar a longa travessia. Na narrativa, é destacada a pobreza em que viviam os camponeses em contraposição com seus senhores, que, na verdade, eram praticamente donos dos camponeses, que eram chamados de mujiques e viviam em um regime de servidão durante a Rússia imperial. Outro camponês que é levado a percorrer uma longa travessia é Fabiano, que perambula com sinhá Vitória e seus dois filhos pelo Nordeste em busca de alimento e de emprego. Apesar de se tratarem de contextos muito diferentes, posto que a narrativa sobre Fabiano é ambientada na década de 30, em que o Brasil já havia

aderido ao sistema político da República, a figura do retirante e do camponês russo e as agruras por eles vividas são muito semelhantes. Há também outro fato distinto, pois por mais que Fabiano dependesse de seu patrão não havia uma relação trabalhista permanente, ou mesmo de posse, como ocorre com Polikuchka, por ser um servo pertence ao seu patrão. Na Rússia, além dessa relação de posse, os servos sofriam com castigos físicos de seus patrões e senhores. Muitas vezes, as mulheres que eram servas eram impedidas de se casar. No romance *Ressureição*, a protagonista Maslova, que é uma serva, sofre violência sexual de um de seus senhores. Apesar das diferenças, as duas narrativas destacam o sofrimento e a miséria em que essa classe rebaixada de empregados vive.

Tanto em *Vidas Secas*, como no conto de Tolstói, a busca da verossimilhança e a expressão dos sofrimentos das classes baixas, de camponeses e retirantes será o fator marcante das narrativas. Os retirantes particularizados na figura de Fabiano e os mujiques, singularizados na figura de Polikuchka, demonstram o sofrimento pessoal e familiar de uma forma próxima a essas classes na realidade, que torna os dois protagonistas, grandes representantes das mazelas e das precariedades sofridas pelo seu povo. O camponês Polikuchka é o líder de uma família de sete pessoas que vivem em uma pequena habitação nas terras do seu senhor. A isbá é muito pequena para a família, que tem de guardar diversos objetos no mesmo local em que habitam, criando um ambiente insalubre para a sobrevivência: “colocavam todos os objetos de casa e onde o próprio Polikuchka trabalhava (ele era curandeiro de cavalos) –, ferramentas, roupas, galinhas, um bezerro e as sete pessoas da família ocupavam o canto inteiro, e não seria possível nem se mexer” (TOLSTÓI, 2015, p.690).⁷² O local onde vivem expõe a família a uma pobreza extrema em que, no inverno, mal tinham como se aquecer: “em outubro fazia frio demais e os agasalhos se reduziam a um único casaco de pele de carneiro para todos os sete; em compensação, as crianças podiam se esquentar correndo, os adultos, trabalhando.” (TOLSTÓI, 2015, p. 690).⁷³ Polikuchka é um vaqueiro que cuida do gado e dos cavalos do senhor, ajuda nas plantações e, também, era conhecido como um curador de cavalos. O camponês também comprava e vendia objetos para os outros camponeses, como forma de auxiliar no sustento da família. A esposa de Polikuchka

⁷² клалось все домашнее и работал сам Поликей (он был коновал), кадушки, платья, куры, теленок и сами семеро наполняли весь угол и не могли бы пошевелиться, ежели бы общая печь не представляла своей четвертой части, на которой ложились и вещи и люди (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 306)

⁷³ в октябре холодно, а теплого платья был один тулуп на всех семерых; но зато можно было греться детям бегая, а большим работая, и тем и другим — взлезая на печку, где было до сорока градусов тепла. (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 306)

lavava, passava, limpava a casa, fiava, costurava para a sua família e ajudava nas tarefas da casa dos senhores. “Parece terrível viver em tais condições, mas para eles não tinha importância: dava para viver.” (TOLSTÓI, 2015, p.690).⁷⁴ A vida do casal é pobre e difícil, mas era a única forma de sobrevivência que havia como opção para os camponeses naquela época e naquele contexto imperial da Rússia agrária.

A vida de Polikuchka era ainda mais difícil quando ele chegou à atual fazenda dos senhores em que vivia e tinha de exercer várias outras funções para sustentar sua família: “[...] além de limpar o estrume das baias e às vezes limpar os cavalos e trazer água. Lá, não podia ter aprendido. Depois foi tecelão; depois trabalhou num jardim, limpava as veredas; depois, por castigo, foi fazer tijolos; depois foi trabalhar como zelador para um comerciante” (TOLSTÓI, 2015, p. 690).⁷⁵ A narrativa sobre a vida dos camponeses e sua família é centrada em uma viagem que Polikuchka tem de fazer para levar um alto valor em dinheiro e realizar uma transação na cidade para sua patroa. A viagem destaca como Polikuchka e sua família levavam uma vida miserável e o fato de que o mujique mal tinha roupas para poder cumprir a travessia perigosa imposta pela dona de terras.

No canto, havia uma agitação. Ainda estava escuro; a luz matinal de um dia chuvoso mal rompia através da janela, coberta aqui e ali por pedaços de papel. Akulina, que naquela hora deixou de lado a comida no fogão e os filhos, dos quais os menores ainda não tinham levantado e tremiam de frio, porque seu cobertor tinha sido retirado para servir de roupa e, em seu lugar, puseram o lenço de cabeça da mãe – Akulina estava ocupada com os preparativos do marido para a viagem. A camisa estava limpa. As botas, que, como dizem, estavam pedindo mingau, exigiram dela um cuidado especial. Em primeiro lugar, Akulina tirou dos próprios pés suas únicas meias grossas, de lã, e deu para o marido; depois, aproveitando uma manta de sela de cavalo que estava mal guardada na cavalaria e que Ilitch trouxera para a isbá dois dias antes, ela arranhou um jeito de fazer umas palmilhas, para que vedassem os buracos e protegessem os pés de Ilitch da umidade. (TOLSTÓI, 2015, p. 691)⁷⁶

⁷⁴ Оно, кажется, страшно жить в таких условиях, а им было ничего: жить можно было. (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 306)

⁷⁵ кроме чистки навоза из денников, иногда чистки лошадей и возки воды. Там он не мог выучиться. Потом он был ткачом; потом работал в саду, чистил дорожки; потом за наказание бил кирпич; потом, ходя по оброку, нанимался в дворники к купцу. (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 308)

⁷⁶ В угле происходила возня. Было еще темно; чуть-чуть пробивался утренний свет дождливого дня сквозь окно, залепленное кое-где бумагой. Акулина, оставив на время истряпню в печи и детей, из которых малые еще не вставали и зябли, так как одеяло их было взято для одежды и на место его был дан им головной платок матери,— Акулина была занята собиранием мужа в дорогу. Рубаха была чистая. Сапоги, которые, как говорится, просили каши, причиняли ей особенную заботу. Во-первых, она сняла с себя толстые шерстяные единственные чулки и дала их мужу; а во-вторых, из потника, который лежал

Assim como no contexto de Fabiano, em *Vidas Secas*, o meio geográfico intensifica o sofrimento e as mazelas do vaqueiro, Sinhá Vitória e seus dois filhos, também a família de Polikuchka sofre as dificuldades do tempo frio e da neve no interior da Rússia rural, como mostra a descrição de Aniotka, a filha mais velha de Polikuchka que “[...] apesar da chuva, do granizo e do vento frio, estava descalça, parada na frente do cavalo, visivelmente assustada, segurando-o de longe pela blusa e, com a outra mão, cobrindo a cabeça com um paletozinho verde e amarelo que na família fazia às vezes de cobertor [...]” (TOLSTÓI, 2015, p. 690).⁷⁷ Ao ser obrigado a usar vestimentas de frio para sua viagem, o camponês agrava ainda mais a situação de subsistência e de sofrimento da família que tem de se sacrificar para que o camponês obedeça à ordem da senhora de terras: “no final, Ilitch tinha se vestido com quase toda a roupa que a família possuía, só deixou para trás o paletozinho e as pantufas e, se ajeitando, sentou na charrete, enrolou-se nos agasalhos.” (TOLSTÓI, 2015, p.690).⁷⁸ Apesar de usar todos os agasalhos da família, a miséria dos camponeses era tão grande que Polikuchka ainda sofre com o inverno rigoroso. “Fazia um tempo muito feio, o vento cortava o rosto e ora a neve, ora a chuva, ora o granizo de vez em quando vinham fustigar o rosto de Polikei e suas mãos nuas, que ele protegia das rédeas geladas com a ponta da manga do casaco” (TOLSTÓI, 2015, p. 691).⁷⁹ A aldeia do camponês é afastada do meio urbano e sua ida a um lugar central faz com ele tenha várias encomendas de objetos que os outros camponeses precisam comprar:

Os servos domésticos aumentaram ainda mais a agitação, quando chegaram para pedir a Ilitch que fizesse compras na cidade – um queria uma agulha, outro queria chá, um queria azeite para lamparina, outro queria tabaco, e pediram até açúcar para a esposa do carpinteiro, que se apressou em preparar

плохо в конюшне и который Ильич третьего дня принес в избу, она ухитрилась сделать стельки таким образом, чтобы заткнуть дыры и предохранить от сырости Ильичовы ноги. (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 321)

⁷⁷ Анютка, Поликеева старшая дочь, несмотря на дождь с крупой и холодный ветер, босиком стояла перед головой мерина, издалека, с видимым страхом, держа его одною рукой за повод, другою придерживая на своей голове желто-зеленую кацавейку, исполнявшую в семействе должность одеяла (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 321)

⁷⁸ кончилось тем, что Ильич надел-таки на себя почти все одеяние своего семейства, оставив только кацавейку и тухли, и, убравшись, сел в телегу, запахнулся (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 322)

⁷⁹ Погода была скверная, ветер резал лицо, и не то снег, не то дождь, не то крупа изредка принимались стегать Ильича по лицу и голым рукам, которые он прятал с холодными вожжами под рукава армяка (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 322)

o samovar e, a fim de lisonjear Ilitch, serviu-lhe uma caneca da bebida que ela chamava de chá. (TOLSTÓI, 2015, p. 715).⁸⁰

No capítulo em que Fabiano vai até a cidade comprar os objetos que Sinhá Vitória lhe pediu, ele acaba indo ao bar, gastando seu dinheiro em bebida e inclusive perdendo alguns dos itens comprados para Sinhá Vitoria, culminando, inclusive, em seu desentendimento com o soldado amarelo, que o coloca na prisão. Distintamente de Fabiano, Polikuchka promete à mulher que não irá beber em sua viagem e cumpre a promessa: “Akulina suspendeu as crianças para ele e, inclinando-se para perto do marido, num sussurro, pediu que não esquecesse o juramento de não beber nada na viagem.... Nem as tavernas nem as cantinas, nada conseguia seduzi-lo.” (TOLSTÓI, 2015, p. 715).⁸¹

Ao levar o envelope cheio de dinheiro, com mais de mil rublos, Polikuchka experimenta uma sensação de bonança e conforto que nunca experimentara antes, já que vivia uma vida miserável de servo. Refletindo sobre a situação em que estava, chega à conclusão que aquele sentimento era algo temporário, assim como Fabiano, ele pertencia a uma classe vista como inferior pela sociedade em que vivia: “ao achar o envelope em seu lugar, experimentou o agradável sentimento da consciência de que lá estava ele. Polikuchka, o desacreditado, o humilhado, levava consigo todo aquele dinheiro e ia entregá-lo com uma honestidade de que nem o administrador seria capaz.” (TOLSTÓI, 2015, p. 717).⁸² A aparência do camponês torna nítida a vida difícil e sofrida que ele levava como mujique:

Vai viajando um homem barbado, de casaco preto ou azul, com um cavalo bem alimentado, sentado sozinho na boleia: basta olhar uma vez para saber se o cavalo e o próprio homem estão bem alimentados, e pelo jeito como está sentado, pelos arreios do cavalo, pelos aros das rodas da charrete, pelo cinturão do viajante, logo se percebe se o mujique faz negócios com centenas ou com milhares de rublos. Qualquer pessoa experiente, só de olhar mais de perto para Polikuchka, para suas mãos, para seu rosto, para sua barba pouco crescida, para seu cinturão, para o feno espalhado de qualquer jeito na boleia, para o magro Tambor, para os aros gastos das rodas, logo

⁸⁰ Возню увеличивали дворовые, приходившие просить Ильича купить в городе — той иголок, той чайку, той деревянного маслица, тому табачку, и сахарцу столяровой жене, успевшей уже поставить самовар и, чтобы задобрить Ильича, принесшей ему в кружке напиток, который она называла чаем. (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 322)

⁸¹ Акулина подсадила ему детей и, нагнувшись к нему, шепотом проговорила, чтоб он помнил клятву и ничего не пил дорогой. Ни полпивная, ни питейные дома, ничего не соблазнило его. (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 322, 324)

⁸² И всякий раз, находя конверт на месте, он испытывал приятное чувство сознания, что вот он, Поликей, оскрамленный, забиженный, везет такие деньги и доставит их верно, — так верно, как не доставил бы и сам приказчик. (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 324)

saberia que ali viajava um servo inferior e não um comerciante, um criador de gado, um estalajadeiro, e que não tinha nem milhares nem centenas nem dezenas de rublos. (TOLSTÓI, 2015, p. 717)⁸³

Outro aspecto em comum entre o romance de Graciliano Ramos e o conto de Tolstói é que os camponeses russos viviam em uma situação tão semelhante aos retirantes, até mesmo o vestuário e o vocabulário utilizados nas narrativas são próximos. Esse aspecto pode ser observado nas alpercatas, o calçado utilizado por Fabiano e também por Polikuchka, feito em couro ou palha, que se ajusta ao pé do personagem para tornar mais suportável a longa caminhada: “tirou as alpercatas de palha, deixou-as cair e estirou-se de barriga para cima, olhando para a rede suspensa no teto, que mal se distinguia acima de sua cabeça, e pôs-se a escutar o barulho das baratas que farfalhavam na parede, o barulho da respiração, do ronco, dos pés esfregando um no outro e do gado lá fora.” (TOLSTÓI, 2015, p.717).⁸⁴ Desse modo, torna-se nítido um dos principais aspectos do Realismo destacado pela revisão crítica que foi apresentada, que seria o destaque para as classes baixas, vistas como inferiores, e para a particularização de seu sofrimento por meio de um personagem central, em que o protagonista se torna universal por expressar as dificuldades e as moléstias vividas por todo um povo, sejam os mujiques, sejam os retirantes.

No romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, o meio geográfico e as severas condições climáticas também caracterizarão a vida inóspita vivida por Fabiano e sua família formada por Sinhá Vitória, seus dois filhos e a cachorrinha Baleia: “Pelo espírito atribulado do sertanejo passou a ideia de abandonar o filho naquele descampado. Pensou nos urubus, nas ossadas, coçou a barba ruiva e suja, irresoluto, examinou os arredores.” (RAMOS, 2016, p. 10). No capítulo “Mudança”, que inicia a obra, devido ao calor excessivo e à secura do sertão, um dos filhos do retirante, faminto e sem forças, não resiste à agrura do meio contra o qual é obrigado a lutar: “Fabiano meteu a faca na bainha, guardou-a no cinturão, acocorou-se, pegou no pulso do menino, que se encolhia, os joelhos encostados ao estômago, frio como um

⁸³ Едет человек, с бородой, в синем ли, черном ли кафтане, на сытой лошади, один сидит в ящике: только взглянешь, сыта ли лошадь, сам сыт ли, как сидит, как запряжена лошадь, как ошинена тележка, как сам подпоясан, сейчас видно, на тысячи ли, на сотни ли мужик торгует. Всякий опытный человек, как только бы поглядел вблизи на Поликаея, на его руки, на его лицо, на его недавно отпущенную бороду, на кушак, на сено, брошенное кое-как в ящик, на худого Барабана, на стертые шины, сейчас узнал бы, что это едет холопишка, а не купец, не гуртовщик, не дворник, ни от тысячи, ни от ста, ни от десяти. (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 323)

⁸⁴ В темноте он покидал сверху лапти и лег на спину, глядя на перемет над печкой, чуть видневшийся над его головой, и прислушиваясь к тараканам, шуршавшим по стене, ко вздохам, храпению, чесанью нога об ногу и к звукам скотины на дворе. Ему долго не спалось (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 347)

defunto. Aí a cólera desapareceu e Fabiano teve pena. Impossível abandonar o anjinho aos bichos do mato.” (RAMOS, 2016, p. 10). O ambiente ensolarado e seco, sem vida, não impacta somente no menino, filho de Fabiano, mas também leva à morte de outro vivente, considerado parte da família: “Ainda na véspera eram seis viventes, contando com o papagaio. Coitado, morrera na areia do rio, onde haviam descansado, à beira de uma poça: a fome apertara demais os retirantes e por ali não existia sinal de comida. [...] E depois daquele desastre viviam todos calados, raramente soltavam palavras curtas.” (RAMOS, 2016, p. 11). O meio ambiente árido influencia diretamente a vida do retirante e sua família, tudo traduz a pobreza e a escassez em que vivem. É uma situação tão difícil em que um mínimo detalhe é capaz de encher de esperança Fabiano, que sofre em sua travessia com a família:

As manchas dos juazeiros tornaram a aparecer, Fabiano aligeirou o passo, esqueceu a fome, a canseira e os ferimentos. As alpercatas dele estavam gastas nos saltos, e a embira tinha-lhe aberto entre os dedos rachaduras muito dolorosas. Os calcanhares, duros como cascos, gretavam-se e sangravam. Num cotovelo do caminho avistou um canto de cerca, encheu-o a esperança de achar comida, sentiu desejo de cantar. A voz saiu-lhe rouca, medonha. Calou-se para não estragar força. Deixaram a margem do rio, acompanharam a cerca, subiram uma ladeira, chegaram aos juazeiros. Fazia tempo que não viam sombra. Sinhá Vitória acomodou os filhos, que arriaram como trouxas, cobriu-os com molambos. [...] O curral deserto, o chiqueiro das cabras arruinado e também deserto, a casa do vaqueiro fechada, tudo anunciava abandono. Certamente o gado se finara e os moradores tinham fugido. (RAMOS, 2016, p.12)

Na passagem, observa-se novamente a presença do calçado que caracteriza o vestuário dos pobres viventes, as alpercatas, utilizadas por Fabiano para proteger os pés do calor, são também os mesmos calçados usados por Polikuchka para proteger os pés do frio e da neve. A descrição do protagonista de *Vidas Secas* demonstra que ele tem os olhos azuis, assim como Polikuchka, e características físicas marcadas pelas agruras que sofrera na vida: “Vermelho, queimado, tinha os olhos azuis, a barba e os cabelos ruivos; mas como vivia em terra alheia, cuidava de animais alheios, descobria-se, encolhia-se na presença dos brancos e julgava-se cabra.” (RAMOS, 2016, p. 17).

No segundo capítulo, que leva o nome do protagonista, o retirante se vê em meio a uma reflexão sobre a sua existência, seu lugar social: “- Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta. Conteve-se, notou que os meninos estavam perto, com certeza iam admirar-se ouvindo-o falar só. E, pensando bem, ele não era homem: era apenas um cabra ocupado em guardar coisas dos outros.” (RAMOS, 2016, p. 17). Entretanto, oprimido por um sistema patriarcal de opressão, de violência e da seca que levava à miséria e às péssimas

condições de vida, Fabiano se vê como um bicho: “Corrigiu-a, murmurando: - Você é um bicho, Fabiano. Isto para ele era motivo de orgulho. Sim senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldades. Chegara naquela situação medonha - e ali estava, forte, até gordo, fumando o seu cigarro de palha. - Um bicho, Fabiano.” (RAMOS, 2016, p. 17). Em relação a esse aspecto, há duas possíveis interpretações para a visão do retirante de si mesmo como um bicho: ele era um ser que fora tão subjugado e submetido às péssimas condições de vida que se tornara, de certa forma, “animalizado”, um bicho. Contudo, há outra possibilidade de leitura, de que Fabiano se vê como um bicho por ser forte e sobreviver as adversidades do sertão, da seca e da dominação do patrão, o que pode ser melhor observado na narrativa sobre a travessia realizada pela família e sobre o novo lugar em que se fixaram:

Apossara-se da casa porque não tinha onde cair morto, passara uns dias mastigando raiz de imbu e sementes de mucunã. Viera a trovoadada. E, com ela, o fazendeiro, que o expulsara. Fabiano fizera-se desentendido e oferecera os seus préstimos, resmungando, coçando os cotovelos, sorrindo aflito. O jeito que tinha era ficar. E o patrão aceitara-o, entregara-lhe as marcas de ferro. Agora Fabiano era vaqueiro, e ninguém o tiraria dali. Aparecera como um bicho, entocara-se como um bicho, mas criara raízes, estava plantado. Olhou as quipás, os mandacarus e os xiquexiques. Era mais forte que tudo isso, era como as catingueiras e as baraúnas. Ele, Sinhá Vitória, os dois filhos e a cachorra Baleia estavam agarrados à terra. Chape-chape. As alpercatas batiam no chão rachado. [...] Um vagabundo empurrado pela seca. Achava-se ali de passagem, era hóspede. Sim senhor, hóspede que demorava demais, tomava amizade à casa, ao curral, ao chiqueiro das cabras, ao juazeiro (RAMOS, 2016, p. 18)

Assim como Polikuchka, Fabiano era vaqueiro e, quase da mesma forma, será obrigado a aguentar a situação de submissão ao seu patrão, uma vez que ele precisava garantir a sobrevivência de sua família. No Nordeste, o retirante se vê pressionado a respeitar e a se submeter ao fazendeiro devido a sua dependência econômica. Na Rússia, o camponês não só dependia economicamente do senhor, como também era uma espécie de objeto ao qual o fazendeiro tinha posse. Da mesma forma que o camponês do conto de Tolstói, a descrição de Fabiano o caracteriza igualmente como alguém miserável, vítima das condições de sobrevivência do sertão, vendo-se, inclusive, semelhante a um macaco. Outro aspecto que caracteriza a vida miserável e rebaixada em que vivia o retirante, Sinhá Vitória e os dois filhos é que a linguagem era precária, como se os personagens fossem tão rebaixados que se tornassem seres semelhantes à condição de bichos, visto que eles quase não se comunicavam, não utilizavam a língua de forma clara: “E falava uma linguagem cantada, monossilábica e gutural, que o companheiro entendia. A pé, não se aguentava bem. Pendia para um lado, para o outro lado, cambaio, torto e feio.” (RAMOS, 2016, p.18). Essa condição rebaixada é vista

na fala que é realizada por meio de sons guturais, sendo no romance poucos os diálogos entre Fabiano e Sinhá Vitória. Mesmo nos diálogos com outros personagens as falas do retirante são confusas, descontextualizadas, pois Fabiano:

Às vezes utilizava nas relações com as pessoas a mesma língua com que se dirigia aos brutos - exclamações, onomatopeias. Na verdade falava pouco. Admirava as palavras compridas e difíceis da gente da cidade, tentava reproduzir algumas, em vão, mas sabia que elas eram inúteis e talvez perigosas. (RAMOS, 2016, p.18).

No capítulo “Inverno”, confirma-se a percepção de que a linguagem da família, como um todo, era escassa e precária, seja pela falta de estudo, pela ausência de convivência com as pessoas da cidade ou ainda pela condição subjugada em que vivem, de certa forma, à margem da sociedade:

Quando iam pegando no sono, arrepavam-se, tinham precisão de virar-se, chegavam-se à trempe e ouviam a conversa dos pais. Não era propriamente conversa, eram frases soltas, espaçadas, com repetições e incongruências. Às vezes uma interjeição gutural dava energia ao discurso ambíguo. Na verdade nenhum deles prestava atenção às palavras do outro: iam exibindo as imagens que lhes vinham ao espírito, e as imagens sucediam-se, deformavam-se, não havia meio de dominá-las. Como os recursos de expressão eram minguados, tentavam remediar a deficiência falando alto. Fabiano tornou a esfregar as mãos e iniciou uma história bastante confusa, mas como só estavam iluminadas as alpercatas dele, o gesto passou despercebido. (RAMOS, 2016, p. 63)

No capítulo “Cadeia”, a história do mujique Polikuchka e de Fabiano se assemelham ainda mais. O retirante vive em uma fazenda afastada da cidade e, quando precisa ir à zona urbana, leva o pedido de várias encomendas da esposa: “Sinhá Vitória pedira além disso uma garrafa de querosene e um corte de chita vermelha. Mas o querosene de seu Inácio estava misturado com água, e a chita da amostra era cara demais. Fabiano percorreu as lojas [...]” (RAMOS, 2016, p. 27-28). Todavia, o retirante, ao contrário do mujique que cumpre a promessa feita à mulher e não consome bebidas no bar durante a viagem, Fabiano acaba indo à Bodega de Inácio e bebendo demais: “amarrou as notas na ponta do lenço, meteu-as na algibeira, dirigiu-se à bodega de seu Inácio, onde guardara os picuás. Aí certificou-se novamente de que o querosene estava batizado e decidiu beber uma pinga, pois sentia calor.” (RAMOS, 2016, p. 27). O protagonista bebe mais do que devia, gasta quase todo o dinheiro em aguardente e perde algumas das encomendas de Sinhá Vitória: “Seu Inácio trouxe a garrafa de aguardente. Fabiano virou o copo de um trago, cuspiu, limpou os beiços à manga, contraiu o rosto. [...] Fabiano encalacrrou-se também. Sinhá Vitória ia danar-se, e com razão. - Bem feito. Ergueu-se furioso, saiu da sala, trombudo.” (RAMOS, 2016, p. 27). O retirante

participa de um jogo de cartas, perde ainda mais dinheiro e envolve-se em uma briga com o soldado amarelo, que o leva preso.

No último capítulo do livro, intitulado “Fuga”, a família se vê realizando novamente a travessia que começa no início da narrativa, a saída da fazenda em busca de um lugar em que obtivesse moradia e alimento. “Pouco a pouco os bichos se finavam, devorados pelo carrapato. E Fabiano resistia, pedindo a Deus um milagre. Mas quando a fazenda se despovoou, viu que tudo estava perdido, combinou a viagem com a mulher.” (RAMOS, 2016, p. 117-118). Outro fator de submissão presente na realidade de Fabiano é que o pagamento que recebia do patrão não conseguia suprir todas as necessidades básicas da família. Com isso, o retirante fora obrigado a assumir uma dívida com o fazendeiro e, com a chegada da seca e a impossibilidade de pagar a dívida, saíra em fuga com Sinhá Vitória e os dois filhos: “largou-se com a família, sem se despedir do amo. Não poderia nunca liquidar aquela dívida exagerada. Só lhe restava jogar-se ao mundo, como negro fugido. Saíram de madrugada. [...] Atravessaram o pátio, deixaram na escuridão o chiqueiro e o curral.” (RAMOS, 2016, p. 117). A verdade é que Fabiano estava preso às necessidades da família, à busca de sustento e moradia, e assim como Polikuchka que fora obrigado a fazer a travessia por precisar do alimento e do abrigo fornecidos por sua patroa, como faziam os outros mujiques, Fabiano se vê obrigado a voltar à condição de miséria e pobreza dos retirantes, partindo novamente em busca de sua sobrevivência. “A verdade é que não queria afastar-se da fazenda. A viagem parecia-lhe sem jeito, nem acreditava nela. Preparara-a lentamente, adiará-a, tornara a prepará-la, e só se resolvera a partir quando estava definitivamente perdido.” (RAMOS, 2016, p.118). A travessia é a constatação da pobreza e da necessidade de busca de alimento e moradia, mas é também a esperança de uma vida melhor e, quem sabe, mais feliz.

De forma análoga à análise do conto “Polikuchka” e do romance *Vidas Secas*, que estabelece relações entre a obra de Liev Tolstói e Graciliano Ramos, a tese de Bruno Barreto Gomide também aponta diversas semelhanças entre a Literatura Russa e a Literatura Brasileira, não apenas em relação às condições literárias, mas também acerca das condições políticas e sociais comuns entre o Brasil e a Rússia. O estudioso retoma um artigo de Licínio Cardoso e propõe um paralelo entre a escravidão russa e a brasileira que terminaram em um fim abrupto parecido: “distingua-se no haver sido aqui de caráter econômico, em que uma raça subjuguou outra completamente diversa, e na Rússia, de caráter político, com indivíduos de mesma raça e religião dominando-se mutuamente.” (GOMIDE, 2011, p. 380).

De acordo com Bruno Barreto Gomide, no Brasil, o escravo que era libertado passava por uma reconciliação, pois o processo fora conduzido de forma impessoal para como outro que fora assimilado. Já na Rússia, os ressentimentos, o ódio e os sadomasoquistas deixaram marcas indeléveis entre aqueles que eram irmãos de solo e de sangue. Além disso, a transição do trabalho escravo no Brasil foi influenciada pela imigração, que não aconteceu na Rússia. Deve-se destacar que obviamente a proposição de Gomide não nega que a adaptação dos escravos libertos no Brasil foi difícil e dolorosa, uma vez que sem salários ou bens acumulados muitos não tinham para onde ir e por isso continuavam na casa dos seus antigos senhores sofrendo maus tratos. Gomide também aborda que, entre 1830 e 1870, os russos demonstraram uma forma diferenciada de Realismo contraposta ao que seria o Realismo francês, já que: “[...] os russos faziam aquele Realismo mais primário porque não tinham ainda adquirido o sóbrio aparato de observação requerido para a construção de pontos de vista narrativos impessoais, ou não podiam tê-lo jamais por impossibilidade constitutiva.” (GOMIDE, 2011, p. 30). Para Gomide, no período anterior ao Realismo, o romance russo não tinha um lugar tão relevante, sobretudo em relação ao interesse dos leitores de todo o mundo nas produções russas.

O estudioso retoma o texto “O paralelo à esquerda” (1927), de Fábio Luz, sobre a proposição de Fernando de Azevedo de que o poeta Affonso Schmidt, autor de uma poesia herdeira das produções de Castro Alves e de Victor Hugo, superava o naturalismo, o pessimismo e era marcada por um: “‘sentimento de piedade pelos oprimidos’ e pelo ‘nacionalismo medular’, produz-se em virtude das similitudes entre Brasil e Rússia e da influência de Dostoiévski [...]” (GOMIDE, 2011, p. 370). Ainda retomando a colocação de Licínio Cardoso, Gomide menciona que haveria outros pontos de contato que aproximavam o Brasil à Rússia, em que ambos são países de contrastes e insuficiências, com uma confusão de elementos étnicos e por males sociais, como o regime feudal dos latifúndios e o analfabetismo. Outra semelhança em relação ao movimento do Realismo, tanto na Rússia, quanto no Brasil, apontadas também por Ribeiro Valle, seria a semelhança entre as descobertas dostoiévskiana da consciência e as de Machado de Assis, sobretudo em relação à figura do homem do subterrâneo e às obras do escritor carioca.

A primeira comparação é feita através do protagonista de Quincas Borba, acometido de “paralisia geral progressiva”, A perícia com que Machado de Assis tratou desse caso torna Rubião digno de figurar ao lado de Quixote, Hamlet e Raskólnikov. Considerando a imaginação de Brás Cubas “um verdadeiro caos”, Ribeiro do Valle afasta Machado da psicologia galante e divertida que lhe era atribuída. Aproxima-o das zonas de sombra do

universo dostoiévskiano, ao qual se une pelo “tédio voluptuoso”, niilista, que a epilepsia provoca: Há uma confissão de Dostoiévski, outro epilético genial, que mais ou menos se assemelha ao prazer impressionante e paradoxal de Machado de Assis. (GOMIDE, 2011, p. 289)

Na analogia, o estudioso conclui ao definir que Machado de Assis seria um analista da alma humana, que apresenta grande similaridade com a descrição da obra de Dostoiévski. Gomide também destaca que Graça Aranha, Monteiro Lobato e Mário de Andrade não eram apenas leitores, mas também comentadores da Literatura Russa, com destaque para as produções de Liev Tolstói e Dostoiévski. Monteiro Lobato contrapunha o excessivo trabalho de estilo de Flaubert com precisão expressiva de Tolstói “[...] que só usa o adjetivo quando incisivamente qualifica ou determina o substantivo. No ano da revolução russa, repete o mesmo ponto: O presente da Loveling e o urso de Tolstói são demonstrativos de que para bem dizer é mister escrever pouco e concentrado” (GOMIDE, 2011, p. 344). Lobato destacava também a linguagem inovadora e a ruptura formal observada nas obras de Dostoiévski e Tolstói. O autor do *Sítio do pica-pau amarelo* acredita que Tolstói se tornou mais profético, porque realizou um trabalho mais radical com a linguagem. Dessa forma, observa-se que a relação entre o romance russo Realista e a produção de obras de Literatura Brasileira ocorre não apenas no caso do diálogo entre as obras de Graciliano e Liev Tolstói, mas também há de fato uma larga influência das produções russas na criação dos escritores brasileiros que se mostraram como grandes leitores de Tolstói, Dostoiévski e tantos outros autores.

III.2 Uma leitura do poder, da dominação e da violência a partir de Giorgio Agamben e Walter Benjamin.

Enquanto se escrever na história de pessoas individuais – sejam elas Césares, Alexandres ou Luteros ou Voltaires, e não a história de todos, de todas as pessoas, sem exceção, que tomaram parte do acontecimento -, não existe nenhuma possibilidade de se descrever o movimento da humanidade sem a noção da força que obriga as pessoas a dirigir sua atividade para um objetivo. E a única noção desse tipo conhecida pelos historiadores é a do poder. Essa noção é a única ferramenta por meio da qual é possível dominar o material da história em sua disposição atual, e quem quis quebrar essa ferramenta, como fez Buckle, sem reconhecer outro modo de tratar o material histórico, apenas se privou da última possibilidade de lidar com ele. A inevitabilidade da noção de poder para a explicação dos fenômenos históricos é comprovada acima de tudo pelos próprios historiadores gerais e pelos historiadores da cultura, que supostamente renunciaram à noção de

poder, mas inevitavelmente a empregam passo a passo. (TOLSTÓI, 2017, p. 2426)⁸⁵

A obra *Guerra e paz*, de Liev Tolstói, conta uma história ficcionalmente ambientada no momento da invasão da Rússia por Napoleão Bonaparte. Na narrativa, o poder e suas ramificações podem ser observados de várias formas, comumente associados à violência, à opressão e à dominação. No trecho acima, o escritor associa o poder ao discurso histórico, destacando que é preciso contar bem mais que a história dos vencedores, daqueles que obtêm o poder, é necessário contar também a história dos vencidos, das classes oprimidas. Essa busca pelo poder também será observada na figura de Napoleão que quer dominar a Rússia e outras nações europeias; no poder que divide os grupos sociais dentro do exército; no poder do Império Russo estabelecido por meio do exército na guerra; na busca dos membros da nobreza para obter o poder dentro do seu grupo social; no poder visto como uma forma de reafirmação da nobreza; no poder de Pierre que se torna herdeiro da fortuna de seu pai e passa a administrar as propriedades e servos da família, caracterizando o poder patriarcal e, ainda, no poder exercido pelos líderes das famílias, como o poder de Andrei sobre o pai, a irmã Maria e a esposa que acaba por falecer durante a narrativa.

O crítico Rubens Figueiredo, no posfácio da obra, comenta que uma passagem marcante desse romance se encontra no tomo III, na segunda parte, no capítulo VII, quando um servo russo é capturado pelos franceses e trava uma conversa com Napoleão. Para o estudioso, o escritor russo “extraíu o episódio da obra do historiador francês Thiers, que enaltece o poder e a suposta genialidade de Napoleão. Tolstói, em troca, mostra a cena e seus desdobramentos do ponto de vista do servo russo, perspectiva em que tudo adquire um sentido bem diverso.” (FIGUEIREDO, 2017, p. 17). A relação entre a nobreza, os fazendeiros e os servos russos é sempre entremeada pela violência e pela opressão, em que as classes mais rebaixadas se tornam vítimas desse sistema em que “[g]anham relevo a debilidade do poder, os preconceitos e a estreiteza do suposto gênio e também a complexidade e a força das razões de uma sociedade que o dominador quer ver como inferior.” (FIGUEIREDO, 2017, p. 17). A

⁸⁵ До тех пор, пока пишутся истории отдельных лиц,— будь они Кесари, Александры или Лютеры и Вольтеры, а не история всех, без одного исключения всех людей, принимающих участие в событии,— нет никакой возможности описывать движение человечества без понятия о силе, заставляющей людей направлять свою деятельность к одной цели. И единственное известное историкам такое понятие есть власть. Понятие это есть единственная ручка, посредством которой можно владеть материалом истории при теперешнем ее изложении, и тот, кто отломил бы эту ручку, как то сделал Бокль, не узнав другого приема обращения с историческим материалом, только лишил бы себя последней возможности обращаться с ним. Неизбежность понятия о власти для объяснения исторических явлений лучше всего доказывают сами общие историки и историки культуры, мнимо отрезающиеся от понятия о власти и неизбежно на каждом шагу употребляющие его. (Л.Н. Толстой, 1981, стр. 318-319)

conversa do personagem Pierre com o Visconde, no salão de Anna Pávlovna, ilustra essa busca que marca a narrativa:

— Napoleão é grande porque se colocou acima da Revolução, reprimiu seus abusos, preservou tudo o que havia de bom, a igualdade dos cidadãos, a liberdade de expressão e de imprensa, e só por isso chegou ao poder. — Sim, se ele, depois de tomar o poder, não o usasse para cometer assassinatos e o devolvesse para o rei legítimo — disse o visconde —, então eu o chamaria de grande homem. — Ele não poderia fazer isso. O povo lhe deu o poder exatamente para livrar-se dos Bourbon e por isso o povo viu nele um grande homem. A Revolução foi um acontecimento grandioso — prosseguiu M. Pierre, mostrando com essa afirmação atrevida e provocativa a sua extrema juventude e o desejo de dizer tudo de uma só vez. — A Revolução e o regicídio são acontecimentos grandiosos? (TOLSTÓI, 2017, p. 60)⁸⁶

A fala de Pierre demonstra a íntima relação entre o poder e a violência presentes na narrativa. A figura de Napoleão é a representação do antagonista que faz o uso da violência, da opressão e do poder sobre a morte para conseguir chegar ao poder. Essa figura histórica será, no entanto, apenas um símbolo para as figuras dos nobres e dos burgueses que, utilizando-se do lugar privilegiado de suas classes, oprimem e dominam as classes baixas, os servos, os camponeses, os mujiques e os operários exercendo seu poder socialmente herdado.

A temática do poder permeia outras obras de Tolstói, em especial em uma coletânea de ensaios críticos, nomeada como *Aos trabalhadores e outros escritos políticos* (2014), em que o escritor russo discute sobre o poder das classes altas exercido sobre as classes baixas; o poder de fazendeiros exercido sobre os camponeses; o poder dos donos de fábricas exercidos sobre os operários e, ainda, o poder do Império Russo utilizado por meio do exército, além de outras formas de controle e de opressão da população.

Essa relação íntima entre poder, controle e opressão também poderá ser observada em várias obras de Graciliano Ramos, no qual se destacaria o romance *Angústia* que narra a vida de Luís da Silva, escritor e funcionário público o qual vive em Maceió e se apaixona pela vizinha Marina. Nessa narrativa, publicada em 1936, será possível observar várias formas de exercício do poder e de suas ramificações, como o poder patriarcal que o avô de Luís da Silva e seu pai exercem sobre o filho em *Angústia* e o poder do chefe da repartição e dos burgueses

⁸⁶ — Наполеон велик, потому что он стал выше революции, подавил ее злоупотребления, удержав все хорошее,— и равенство граждан, и свободу слова и печати,— и только потому приобрел власть. — Да, ежели бы он, взяв власть, не пользуясь ею для убийства, отдал бы ее законному королю,— сказал виконт,— тогда бы я назвал его великим человеком. — Он бы не мог этого сделать. Народ отдал ему власть только затем, чтоб он избавил его от Бурбонов, и потому, что народ видел в нем великого человека. Революция была великое дело,— продолжал мсье Пьер, выказывая этим отчаянным и вызывающим вводным предложением свою великую молодость и желание все поскорее высказать. — Революция и царубийство великое дело?.. (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 28)

sobre o funcionário público. Há ainda o poder que o funcionário público deseja exercer sobre Marina ao se casar com ela e o lugar de prestígio, também associado ao poder, que o funcionário público ocuparia sendo agora um homem casado com uma mulher bonita como a vizinha. Para Luís Bueno: “Um casamento nessas condições era mais interessante ainda em sua trajetória rumo a uma posição mais fixa e respeitável na nova ordem que substituía o velho Trajano. Estando por cima, um casamento com Marina lhe daria a oportunidade de exercer sobre ela algum tipo de dominação.” (BUENO, 2006, p. 631).

Nas lembranças da infância, o poder patriarcal marca as figuras do pai e do avô de Luís. Essas são figuras simbólicas da antiga ordem, em que vigora o poder visível associado à violência e à dominação, observado na relação do avô com os antigos empregados, que foram escravas e escravos. Além da figura de Amaro Vaqueiro, trabalhador da fazenda sobre quem o pai e o avô também exerciam a dominação:

Volto a ser criança, revejo a figura de meu Avô, Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva, que alcancei velhíssimo. Os negócios na fazenda andavam mal. E meu pai, reduzido a Camilo Pereira da Silva, ficava dias inteiros manzanzando numa rede armada nos esteios do copiar, cortando palha de milho para cigarros, lendo o Carlos Magno sonhando com a vitória do partido que Padre Inácio chefiava. [...] Eu andava no pátio, arrastando um chocalho, brincando de boi. Minha avó, Sinhá Germana, passava os dias falando só, xingando as escravas que não existiam. Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva tomava pileques tremendos. Às vezes, subia a vila descomposto, um camisão vermelho por cima da crioula de algodão encaroçado, chapéu de Ouricuri, alpercatas e varapau. Nos dias santos, de volta da igreja, mestre Domingos, que havia sido escravo dele e agora possuía venda sortida, encontrava o antigo senhor escorado no balcão de Teotoninho Sabiá, bebendo cachaça e jogando três sete com os soldados. Mestre Domingos quando via meu avô naquela desordem, dava-lhe o braço, lavava-o para casa, curava-lhe a bebedeira com amoníaco. Trajano Pereira de Aquino Cavalcante e Silva vomitava na sobre casaca do mestre Domingos e gritava: Negro tu não respeitas teu senhor não negro! (RAMOS, 2011, p. 26)

Na antiga ordem, além do poder associado à divisão de classes, entre proprietários e trabalhadores, ou mesmo escravos, há também o poder e a opressão sofridos por Luís da Silva na infância ao brincar sozinho e ser abandonado no quintal e ao sofrer por causa dos maus tratos de seu pai: “Quando eu ainda não sabia nadar, meu pai me levava para ali, segurava-me o braço e atirava-me num lugar fundo. Puxava-me para cima e deixava-me respirar um instante. Em seguida repetia a tortura.” (RAMOS, 2011, p. 29). Na cidade, já adulto, Luís da Silva sofrerá com o poder invisível praticado pelo chefe e pelas classes privilegiadas, burgueses, como Julião Tavares, que se aproveitam de seu lugar social para oprimir figuras como a do funcionário público.

Em outras narrativas do escritor alagoano, como *São Bernardo*, o poder patriarcal estará associado à violência, na forma com que o protagonista Paulo Honório é tratado em sua juventude, quando é apenas um vaqueiro e também na forma como o fazendeiro trata seus funcionários quando se torna proprietário de terras. Em *Vidas Secas*, de forma semelhante, Fabiano é oprimido pelo dono da fazenda e pelo soldado amarelo, pelo poder exercido por meio da violência e da opressão de figuras sociais que são vistas como superiores ao vaqueiro dentro do sistema social.

Assim, o poder, a violência, a dominação e a opressão são temas constantes nas obras de Liev Tolstói e de Graciliano Ramos. A busca dos dois escritores em mostrar os abusos vividos pelas classes baixas e a tentativa de dar voz e notabilidade aos oprimidos aproximam as temáticas e as formas de narrar das obras ficcionais de ambos os autores.

A narrativa sobre a história da Rússia e sobre as guerras napoleônicas, publicadas entre 1865 e 1869, mostra as várias formas de exercício e de existência do poder na sociedade russa: o poder invisível realizado por meio de influências na corte, o poder visível exercido pelo exército como forma de coerção ao povo, o poder utilizado pelos nobres e pela aristocracia sobre as classes de soldados do exército e também em relação aos camponeses, por meio da violência e da opressão, e ainda a opressão dos trabalhadores por meio do poder que a classe burguesa começaria a exercer com a industrialização da Rússia e a ruína do Império Russo.

Um dos núcleos narrativos de *Guerra e paz* é formado pelas relações na corte sempre marcadas por interesse, poder, desejo, amor e, muitas vezes, ódio. O poder invisível da influência social na corte, por meio das relações entre pessoas dessa classe, pode ser observado no pedido que a princesa Drubetskaia faz ao príncipe Vassíli: “— Escute, príncipe — disse ela. — Nunca pedi ao senhor, e nunca pedirei ao senhor outra vez, nunca invoquei a amizade que o meu pai tinha pelo senhor. Mas agora, em nome de Deus, suplico, faça isso pelo meu filho, e terei o senhor como meu benfeitor”. (TOLSTÓI, 2017, p. 53).⁸⁷ Esse poder será exercido por meio da influência como uma forma de capital na alta sociedade russa:

A influência na sociedade é um capital que é preciso poupar, para que ele não acabe. O príncipe Vassíli sabia disso e, assim que se deu conta de que se começasse a pedir por todos os que lhe pediam em pouco tempo não poderia

⁸⁷ — Послушайте, князь, — сказала она, — я никогда не просила вас, никогда не буду просить, никогда не напоминала вам о дружбе моего отца к вам. Но теперь, я богом заклинаю вас, сделайте это для моего сына, и я буду считать вас благодетелем, — торопливо прибавила она. (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 23)

mais pedir por si mesmo, raramente fazia uso da sua influência. (TOLSTÓI, 2017, p. 53).⁸⁸

Pode-se observar que essa relação é tão comum que o próprio príncipe Vassíli já havia se utilizado dessas relações de poder ao começar sua carreira no serviço público: “No caso da princesa Drubetskaia, porém, ele sentiu, após o seu novo apelo, uma espécie de dor na consciência. Ela lembrou-lhe uma verdade: seus primeiros passos no serviço público, ele devia ao pai da princesa.” (TOLSTÓI, 2017, p. 53).⁸⁹ O mesmo príncipe Vassíli tentaria utilizar de seu poder de influência para fazer com que Pierre, protagonista da obra e recém-herdeiro de uma fortuna, se casasse com sua filha: “Pierre estava bem à mão, em Moscou, e o príncipe Vassíli conseguiu que ele fosse nomeado pajem da corte [...] Como que distraidamente, e ao mesmo tempo com a convicção inabalável de que isso teria de acontecer, o príncipe fez tudo o que era necessário para casar Pierre com a sua filha.” (TOLSTÓI, 2017, p. 421).⁹⁰ Ao longo da obra, é possível perceber que Vassíli será o símbolo maior das relações de exercício de poder na corte, uma forma de capital invisível a ser negociado: “Algo o atraía o tempo todo para as pessoas mais fortes ou mais ricas do que ele, e o príncipe Vassíli era dotado da rara arte de saber agarrar o minuto exato em que era oportuno e possível tirar proveito das pessoas.” (TOLSTÓI, 2017, p. 421).⁹¹

Em outro ponto da narrativa, no salão da casa de Anna Pávlovna, a aristocrata é vista como uma líder que exerce seu poder sobre aqueles que frequentam seu salão: “Conversaremos depois — disse Anna Pávlovna, sorrindo. E, após separar-se do jovem que não sabia como se conduzir, voltou-se para as suas ocupações de anfitriã e continuou a escutar e a observar, pronta a prestar socorro onde quer que a conversa esmorecesse.” (TOLSTÓI,

⁸⁸ Но влияние в свете есть капитал, который надо беречь, чтоб он не исчез. Князь Василий знал это, и, раз сообразив, что ежели бы он стал просить за всех, кто его просит, то вскоре ему нельзя было бы просить за себя, он редко употреблял свое влияние. (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 24)

⁸⁹ В деле княгини Друбецкой он почувствовал, однако, после ее нового призыва, что-то вроде укора совести. Она напомнила ему правду: первыми шагами своими в службе он был обязан ее отцу. (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 24)

⁹⁰ Пьер был у него под рукою в Москве, и князь Василий устроил для него назначение в камер-юнкеры [...] Как будто рассеянно и вместе с тем с несомненною уверенностью, что так должно быть, князь Василий делал все, что было нужно для того, чтобы женить Пьера на своей дочери. (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 253-254)

⁹¹ Что-то влекло его постоянно к людям сильнее или богаче его, и он одарен был редким искусством ловить именно ту минуту, когда надо и можно было пользоваться людьми. (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 254)

2017, p. 40).⁹² O poder da anfitriã é comparado ao que pode ser chamado de poder invisível, exercido pelos chefes sobre os funcionários e operários nas fábricas:

A exemplo do patrão de uma oficina de tecelagem que, depois de instalar os operários em seus lugares, anda de um lado para o outro pela fábrica e, ao notar alguma trava ou anormalidade num fuso, que range com um som alto demais, vai até lá rapidamente, prende ou solta o mecanismo para girar na velocidade devida, assim também caminhava Anna Pávlovna em seu salão de visitas, aproximava-se de um círculo que emudecera ou que falava em excesso e, com uma palavra ou com uma troca de posições, restabelecia mais uma vez a regular e decorosa máquina de conversação. Mas, em meio a tais cuidados, via-se nela o tempo todo um medo especial em relação a Pierre. Observou-o com cuidado no momento em que ele se aproximou para ouvir o que diziam em redor de Mortmart e afastou-se rumo a um outro grupo, onde quem falava era o abade. (TOLSTÓI, 2017, p. 40)⁹³

Nota-se que o poder é exercido por meio do sistema de valores e de prestígio cultural associados ao salão de Anna pela nobreza e pela aristocracia russa: “Para Pierre, educado no exterior, aquela noite em casa de Anna Pávlovna era a primeira reunião social de que participava na Rússia. Sabia que ali se achava reunida toda a intelligentsia de Petersburgo e, como uma criança numa loja de brinquedos, não sabia o que escolher.” (TOLSTÓI, 2017, p. 40).⁹⁴ A comparação entre o poder exercido pela anfitriã e o poder do patrão remetem ao sistema capitalista em que o operário que vende sua força de trabalho é controlado para obter o máximo de produção, e assim o maior lucro possível.

O poder exercido por meio de relações entre as classes também será observado por meio das relações e da hierarquia estabelecidas no exército russo. Após ser obrigado a ir lutar no exército russo, Rostov, que era da nobreza, desentende-se com um comandante do exército e, por não pertencer à hierarquia do exército, sendo apenas um soldado, ele é incentivado a se desculpar com o comandante porque esse ocuparia um posto superior na cadeia de comando:

⁹² — Мы после поговорим,— сказала Анна Павловна, улыбаясь. И, отделавшись от молодого человека, не умеющего жить, она возвратилась к своим занятиям хозяйки дома и продолжала прислушиваться и приглядываться, готовая подать помощь на тот пункт, где ослабевал разговор. (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 16)

⁹³ Как хозяин прядильной мастерской, посадив работников по местам, прохаживается по заведению, замечая неподвижность или непривычный, скрипящий, слишком громкий звук веретена, торопливо идет, сдерживает или пускает его в надлежащий ход,— так и Анна Павловна, прохаживаясь по своей гостиной, подходила к замолкнувшему или слишком много говорившему кружку и одним словом или перемещением опять заводила равномерную, приличную разговорную машину. Но среди этих забот все виден был в ней особенный страх за Пьера. Она заботливо поглядывала на него в то время, как он подошел послушать то, что говорилось около Мортемара, и отошел к другому кружку, где говорил аббат. (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 16)

⁹⁴ Для Пьера, воспитанного за границей, этот вечер Анны Павловны был первый, который он видел в России. Он знал, что тут собрана вся интеллигенция Петербурга, и у него, как у ребенка в игрушечной лавке, разбежались глаза. (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 16)

No anoitecer desse mesmo dia, no alojamento de Deníssov, houve uma conversa entre os oficiais do esquadrão. — Estou lhe dizendo, Rostóv, o senhor tem de se desculpar perante o comando do regimento — disse um capitão de cavalaria [...] O capitão Kírsten tinha sido rebaixado duas vezes ao posto de soldado por questões de honra, e por duas vezes fora promovido. — Eu não vou admitir que ninguém diga que eu minto! — gritou Rostóv. — Ele me disse que eu minto, e eu lhe disse que ele é que mente. Foi assim e assim vai ficar. Pode me pôr de serviço todos os dias e pode até me deixar preso, mas ninguém vai me obrigar a pedir desculpas, por isso, se ele, como o comandante do regimento, achar que é indigno para ele me dar satisfações, então... — Espere aí, espere um pouco, meu caro; o senhor me escute — interrompeu o capitão, com sua voz de baixo, enquanto desembaraçava, tranquilamente, os bigodes compridos. — O senhor, diante de outros oficiais, disse para o comandante do regimento que um oficial roubou... — Não tenho culpa se a conversa se deu na presença de outros oficiais. Talvez não fosse preciso falar diante deles, mas eu não sou um diplomata. Por isso vim para os hussardos, achei que aqui não precisava dessas finezas, e ele me disse que eu estou mentindo... então ele é que deve me apresentar satisfações... — Isso tudo está certo, ninguém acha que o senhor é um covarde, a questão não é essa. Pergunte aqui ao Deníssov se não é o maior absurdo do mundo um junker exigir satisfações do comandante do regimento. (TOLSTÓI, 2017, p. 286-287)⁹⁵

É possível perceber que o poder associado à hierarquia de poder no exército é um fator marcante desse sistema de organização social. Sobretudo porque esse poder assegura um lugar de respeito àqueles que pertencem oficialmente ao exército, e não àqueles que estão na luta somente durante a guerra. “— Para o senhor, o seu orgulho é que tem valor, não quer pedir desculpas — prosseguiu o capitão —, mas para nós, os antigos, os que fomos criados no regimento e aqui, se Deus quiser, vamos morrer, para nós a honra do regimento é que tem valor, e Bogdánitch sabe disso.” (TOLSTÓI, 2017, p. 286).⁹⁶ Ao se negar a se desculpar, Rostov recebe conselhos de um soldado que deixa claro o abuso de poder dentro das tropas do

⁹⁵ Вечером того же дня на квартире Денисова шел оживленный разговор офицеров эскадрона. — А я говорю вам, Ростов, что вам надо извиниться перед полковым командиром,— говорил, обращаясь к пунцово-красному, взволнованному Ростову, высокий штаб-ротмистр, с седеющими волосами, огромными усами и крупными чертами морщинистого лица. Штаб-ротмистр Кирстен был два раза разжалован в солдаты за дела чести и два раза выслуживался. — Я никому не позволю себе говорить, что я лгу! — вскрикнул Ростов. — Он сказал мне, что я лгу, а я сказал ему, что он лжет. Так с тем и останется. На дежурство может меня назначать хоть каждый день и под арест сажать, а извиняться меня никто не заставит, потому что ежели он как полковой командир считает недостойным себя дать мне удовлетворение, так... — Да вы постойте, батюшка; вы послушайте меня,— перебил штаб-ротмистр своим басистым голосом, спокойно разглаживая свои длинные усы.— Вы при других офицерах говорите полковому командиру, что офицер украл... — Я не виноват, что разговор зашел при других офицерах. Может быть, не надо было говорить при них, да я не дипломат. Я затем в гусары и пошел, думал, что здесь не нужно тонкостей, а он мне говорит, что я лгу... так пусть даст мне удовлетворение... — Это все хорошо, никто не думает, что вы трус, да не в том дело. Спросите у Денисова, похоже это на что-нибудь, чтобы юнкер требовал удовлетворения у полкового командира? (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 170-171)

⁹⁶ — Вам своя фанаберия дорогá, извиниться не хочется,— продолжал штаб-ротмистр,— а нам, старикам, как мы выросли, да и умереть, бог даст, приведется в полку, так нам честь полка дорога, и Богданыч это знает. (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 172)

exército, já que, se Rostov não pedisse desculpas, o comandante poderia puní-lo de outras formas. “Deníssov desatou a rir. — Pior para você. O Bogdánitch é rancoroso, vai fazer você pagar caro a sua teimosia — disse Kírsen.” (TOLSTÓI, 2017, p. 286).⁹⁷ Nota-se, então, que pertencer a certo comando de hierarquia no exército fornecia poder ao dono da patente e também a possibilidade de exercer uma dominação sobre outros soldados, visto que ele poderia se vangloriar de Rostov por outros meios por pertencer a uma posição privilegiada.

Em outro trecho da narrativa, Rostov recebe uma carta de indicação para uma função do exército, o que demonstra o poder de influência e de dominação sobre a ocupação de alguns cargos: “— Veja que bobagem! E eu lá preciso disso? — exclamou Rostov, jogando a carta debaixo da mesa. — Por que jogou fora? — perguntou Boris. — É uma espécie de carta de recomendação, sei lá. Para que diabo eu quero uma carta dessas?” (TOLSTÓI, 2017, p. 498).⁹⁸ Na fala de Rostov, é possível perceber também essa escala de poder e importância nas funções exercidas dentro do exército, quando ele classifica um cargo como sendo uma função de Lacaios:

— Como assim, para que diabo? — disse Boris, pegando-a do chão e lendo o nome do destinatário. — esta carta é muito útil para você. — não preciso de nada e não vou ser ajudante de ordens de ninguém. — mas por quê? — perguntou Boris. — é uma função de lacaios. — você continua o mesmo sonhador, pelo que vejo — disse Boris, balançando a cabeça. — e você continua o mesmo diplomata. Bem, a questão não é essa... e você, como vai? — perguntou Rostov. — assim, como você vê. Até agora, tudo correu bem; mas reconheço que eu gostaria muito de obter o cargo de ajudante de ordens, em vez de ficar no front. — por quê? — porque, uma vez que a pessoa entra na carreira do serviço militar, é preciso esforçar-se para fazer a carreira mais brilhante possível. (TOLSTÓI, 2017, p. 498)⁹⁹

Nota-se que, por Rostov pertencer a uma classe vista como socialmente superior que a de Boris, ele não consegue valorizar a hierarquia e a divisão de cargos no exército, por não entender ou querer se encaixar nesse sistema de poder. No campo de batalha, observa-se que o poder está intimamente associado à violência, em que o ataque pelo exército russo ao exército

⁹⁷ Денисов засмеялся. — Вам же хуже. Богданыч злопамятен, поплатитесь за упрямство,— сказал Кирстен. (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 172)

⁹⁸ — Вот глупости! Очень мне нужно,— сказал Ростов, бросая письмо под стол. — Зачем ты это бросил? — спросил Борис. — Письмо какое-то рекомендательное, черта ли мне в письме! (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 303)

⁹⁹ — Как, черта ли в письме? — поднимая и читая надпись, сказал Борис. — Письмо это очень нужное для тебя. — Мне ничего не нужно, и я в адъютанты ни к кому не пойду. — Отчего же? — спросил Борис. — Лакейская должность! — Ты все такой же мечтатель, я вижу,— покачивая головой, сказал Борис. — А ты все такой же дипломат. Ну, да не в том дело... Ну, ты что? — спросил Ростов. — Да вот, как видишь. До сих пор все хорошо; но признаюсь, желал бы, и очень, попасть в адъютанты, а не оставаться во фронте. — Зачем? — Затем, что, уже раз пойдя по карьере военной службы, надо стараться сделать, коль возможно, блестящую карьеру. (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 303)

francês é uma demonstração de poder exercido por meio da violência. Por mais que, nesse caso, o ataque seja liderado pela figura de Andrei, o exército aqui se torna símbolo do poder e de dominação do governo russo sobre o governo francês, exercido por meio da violência, do ataque físico por meio de armas: “De repente, entre os franceses, rompeu um tiro, um outro, um terceiro... e por todas as desordenadas fileiras inimigas propagou-se uma fumaça e começou a crepitar o tiroteio. Alguns de nossos homens caíram.” (TOLSTÓI, 2017, p. 388).¹⁰⁰ Os soldados e oficiais arriscam suas vidas, expondo-se à possível morte, para defender o poder e o controle do governo russo sobre o seu território:

Mas no mesmo instante em que rompeu o primeiro tiro, Bagration olhou para trás e gritou: — Hurra-a-a-a! — Hurra-a-a-a! [...] ultrapassando o príncipe Bagration e também uns aos outros, em um bando fora de formação, mas alegre e animado, os nossos soldados correram morro abaixo atrás dos franceses, em desordem. (TOLSTÓI, 2017, p. 388).¹⁰¹

O exército é uma forma de controle e de exercer poder não somente frente às forças internacionais, mas também como uma forma de abafar insurreições contra o governo russo, sendo assim uma forma de exercer dominação sobre a população.

As disputas por um lugar de poder e de dominação, associadas a certo prestígio social, ocorrem durante toda a narrativa e parecem se irradiar por todos os núcleos narrativos, associando os personagens a esse sistema de poder e suas disputas, como na ocasião em que Rostov se desentende com o príncipe Andrei e se nega a pedir desculpas: “Rostóv mandou trazer imediatamente o seu cavalo, despediu-se de Boris de modo seco e foi para o seu posto. Deveria ir no dia seguinte ao comando geral e desafiar aquele ajudante de ordens metido a besta ou deixar, de fato, o assunto de lado?” (TOLSTÓI, 2017, p. 504).¹⁰² O pensamento de Boris demonstra que essa disputa está presente em todos os núcleos narrativos e também sociais, entre pessoas de classes altas e baixas. Esse poder será exercido pela violência

¹⁰⁰ Вдруг между французами треснул один выстрел, другой, третий... и по всем расстроившимся неприятельским рядам разнесся дым и затрещала пальба. Несколько человек наших упало (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 234)

¹⁰¹ Но в то же мгновение, как раздался первый выстрел, Багратион оглянулся и закричал: «Ура!» «Ура-а-а!» [...] обгоняя князя Багратиона и друг друга, нестройною, но веселою и оживленною толпой побежали наши под гору за расстроеными французами. (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 234)

¹⁰² Ростов сейчас же велел подать свою лошадь и, сухо простившись с Борисом, поехал к себе. Ехать ли ему завтра в главную квартиру и вызвать этого ломающегося адъютанта или в самом деле оставить это дело так? (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 307)

propriamente dita, por exemplo, pelo uso de uma pistola como forma de rebaixar e de oprimir os outros soldados ao realizar os desejos do superior: “Ora pensava com raiva no prazer que sentiria ao ver o medo daquele homem pequeno, fraco e orgulhoso sob a mira da sua pistola, ora sentia com surpresa que, entre todas as pessoas que conhecia, nenhuma ele desejava tanto ter como amigo como aquele odiado ajudante de ordens.” (TOLSTÓI, 2017, p. 504).¹⁰³

Novamente, a organização do exército explicitará as relações de poder e de controle quando o movimento do quartel é comparado à engrenagem de um relógio: “A movimentação concentrada, que começou pela manhã no quartel general dos imperadores e impulsionou toda a movimentação posterior, era semelhante ao primeiro movimento da roda central de um grande relógio de torre.” (TOLSTÓI, 2017, p. 532).¹⁰⁴ Os soldados são comparados a rodas e roldanas: “Lentamente, moveu-se uma roda, uma outra girou, e uma terceira, e cada vez mais rápido as rodas, as roldanas, as engrenagens começaram a girar, os carrilhões começaram a tocar, os bonecos começaram a pular, e os ponteiros começaram a mover-se de modo ritmado.” (TOLSTÓI, 2017, p. 532).¹⁰⁵ Posteriormente, fica explícita a alusão do relógio em relação ao funcionamento do exército que pode ser visto como um mecanismo de controle do Estado para manter o poder de seus governantes:

Como no mecanismo de um relógio, também no mecanismo da atividade militar, uma vez começado um movimento, ele segue de modo irresistível até o resultado final, e também permanecem imóveis e indiferentes, até o momento da transmissão do movimento, as partes do mecanismo ainda não alcançadas por aquele impulso. (TOLSTÓI, 2017, p. 533).¹⁰⁶

Desse modo, o exército é não apenas uma máquina operada pelo governo, explicitando um poder invisível, em que os soldados obedecem aos governantes, como também é uma ferramenta estatal para exercer o poder do Estado sobre os cidadãos por meio da violência, da

¹⁰³ То он с злобой думал о том, с каким бы удовольствием он увидал испуг этого маленького, слабого и гордого человечка под его пистолетом, то он с удивлением чувствовал, что из всех людей, которых он знал, никого бы он столько не желал иметь своим другом, как этого ненавидимого им адъютантика. (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 307)

¹⁰⁴ Сосредоточенное движение, начавшееся поутру в главной квартире императоров и давшее толчок всему дальнейшему движению, было похоже на первое движение серединного колеса больших башенных часов. (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 325).

¹⁰⁵ Медленно двинулось одно колесо, повернулось другое, третье, и все быстрее и быстрее пошли вертеться колеса, блоки, шестерни, начали играть куранты, выскакивать фигуры, и мерно стали подвигаться стрелки (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 325)

¹⁰⁶ Как в механизме часов, так и в механизме военного дела, так же неудержимо до последнего результата раз данное движение, и так же безучастно неподвижны, за момент до передачи движения, части механизма, до которых еще не дошло дело. (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 325)

força bélica: “As rodas rangem nos eixos, os dentes agarram, as roldanas chiam por causa da velocidade em que giram, e no entanto uma roda contígua permanece quieta e imóvel, como se estivesse disposta a ficar centenas de anos nessa imobilidade; mas chega a hora [...]” (TOLSTÓI, 2017, p. 533).¹⁰⁷ Nesse trecho, fica clara a crítica de Tolstói ao exército que obedece às ordens dos líderes políticos, mas não entendem para que essas ordens servem e qual será o resultado de sua obediência a tais líderes: “— uma alavanca engata e, obedecendo ao movimento, a roda estala ao mexer-se e se une também à mesma ação, cujo resultado e propósito ela não entende.” (TOLSTÓI, 2017, p. 533).¹⁰⁸ O exército russo é uma forma de manter o controle sobre o exército francês: “Tal como num relógio, o resultado do movimento complexo de inúmeras rodas e roldanas diferentes é apenas o movimento vagaroso e regular dos ponteiros que marcam o tempo, assim também o resultado de todos os complexos movimentos humanos daqueles cento e sessenta mil russos e franceses.” (TOLSTÓI, 2017, p. 533).¹⁰⁹ Por fim, o escritor russo traça uma perspectiva humana sobre o fim da batalha: “humilhações, sofrimentos, acessos de orgulho, de medo, de entusiasmo daquela gente — foi apenas a derrota na batalha de Austerlitz, chamada de batalha dos três imperadores, ou seja, o vagaroso deslocamento do ponteiro da história mundial no mostrador da história da humanidade.” (TOLSTÓI, 2017, p.533).¹¹⁰

As engrenagens são partes de máquinas que são utilizadas para a produção em grandes indústrias. As engrenagens também podem ser vistas como uma alusão ao sistema social que necessita que cada um ocupe um cargo e uma função para que a sociedade funcione. Ademais, podem ser observadas como metáforas para o sistema de poder em que a sociedade se organiza. O parafuso seria uma parte pertencente a essa máquina que simboliza a sociedade. O parafuso, visto como uma metáfora, será observado em um trecho em que Pierre percebe que o encarregado e sua esposa estão tentando lucrar, oferecendo seu trabalho no vagão do

¹⁰⁷ Свистят на осях колеса, цепляясь зубьями, шипят от быстроты вертящиеся блоки, а соседнее колесо так же спокойно и неподвижно, как будто оно сотни лет готово простоять этою неподвижностью; но пришел момент [...] (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 325)

¹⁰⁸ — зацепил рычаг, и, покоряясь движению, трещит, поворачиваясь, колесо и сливается в одно действие, результат и цель которого ему не понятны. (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 325)

¹⁰⁹ Как в часах результат сложного движения бесчисленных различных колес и блоков есть только медленное и равномерное движение стрелки, указывающей время, так и результатом всех сложных человеческих движений этих ста шестидесяти тысяч русских и французов [...] (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 325)

¹¹⁰ унижений, страданий, порывов гордости, страха, восторга этих людей — был только проигрыш Аустерлицкого сражения, так называемого сражения трех императоров, то есть медленное передвижение всемирно-исторической стрелки на циферблате истории человечества. (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 325)

trem: “Pierre, sem mudar de posição, com as pernas levantadas, olhava para eles através dos óculos e não entendia o que podiam querer e de que forma todos eles conseguiam viver sem solucionar aquela questão que o ocupava.” (TOLSTÓI, 2017, p. 714-715).¹¹¹ A forma como Pierre se incomoda com a situação e a questiona é associada a uma máquina em que seu pensamento gira em torno de um parafuso: “O que quer que ele começasse a pensar, acabava sempre voltando às mesmas questões, que não conseguia resolver e que não conseguia parar de apresentar a si mesmo. Parecia que, dentro da sua cabeça, o parafuso principal em que toda a sua vida se apoiava tinha perdido a pressão.” (TOLSTÓI, 2017, p. 714).¹¹² O parafuso é o centro dos questionamentos que Pierre faz mentalmente sobre essas pessoas, como o encarregado e sua esposa, que pertencem à classe baixa e precisam fazer de tudo para sobreviver:

O parafuso não apertava nem afrouxava, mas girava sem nada prender, sempre na mesma ranhura, e mesmo assim era impossível impedir que continuasse a girar. O encarregado entrou e começou a pedir humildemente à sua excelência que esperasse só mais duas horinhas, depois do que, ele (aconteça o que acontecer) forneceria a sua excelência os cavalos de posta. Era óbvio que o encarregado estava mentindo e queria apenas receber do viajante um dinheiro extra. “Será que isso é bom ou ruim?”, perguntava-se Pierre. “Para mim, é bom, para o próximo viajante, é ruim, e para ele mesmo é inevitável, porque não tem o que comer: o encarregado contou que um oficial lhe deu uma surra por não ter cavalos. E o oficial lhe dera uma surra porque precisava viajar mais depressa. Já eu dei um tiro em Dolokhov porque me considerei ofendido. Mas Luís XVI foi executado porque o consideravam um criminoso, e um ano depois executaram aqueles que o haviam executado, também pela mesma razão. O que é ruim? O que é bom? O que se deve amar, e o que se deve odiar? Para que se deve viver e o que eu sou? O que é a vida, o que é a morte? Que força governa tudo?”, ele se perguntava. (TOLSTÓI, 2017, p. 714)¹¹³

¹¹¹ Пьер, не перемня своего положения задранных ног, смотрел на них через очки и не понимал, что им может быть нужно и каким образом все они могли жить, не разрешив тех вопросов, которые занимали его. (Л.Н. Толстой, 1980, стр. 69)

¹¹² О чем бы он ни начинал думать, он возвращался к одним и тем же вопросам, которых он не мог разрешить и не мог перестать задавать себе. Как будто в голове его свернулся тот главный винт, на котором держалась вся его жизнь. (Л.Н. Толстой, 1980, стр. 69)

¹¹³ Винт не входил дальше, не выходил вон, а вертелся, ничего не захватывая, все на том же нарезе, и нельзя было перестать вертеть его. Вошел смотритель и униженно стал просить его сиятельство подождать только два часика, после которых он для его сиятельства (что будет, то будет) даст курьерских. Смотритель, очевидно, врал и хотел только получить с проезжего лишние деньги. «Дурно ли это было или хорошо?— спрашивал себя Пьер.—Для меня хорошо, для другого проезжающего дурно, а для него самого неизбежно, потому что ему есть нечего: он говорил, что его прибил за это офицер. А офицер прибил за то, что ему ехать надо было скорее. А я стрелял в Долохова за то, что я счел себя оскорбленным. А Людовика XVI казнили за то, что его считали преступником, а через год убили тех, кто его казнил, тоже за что-то. Что дурно? Что хорошо? Что надо любить, что ненавидеть? Для чего жить, и что такое я? Что такое жизнь, что смерть? Какая сила управляет всем?»—спрашивал он себя. (Л.Н. Толстой, 1980, стр. 70)

O questionamento mental de Pierre se volta para a questão financeira que justifica as atitudes dessa classe rebaixada socialmente: “E para que ela precisa desse dinheiro? Por acaso esse dinheiro pode lhe trazer um pingo de felicidade, de serenidade de espírito? Por acaso alguma coisa neste mundo pode deixar a ela e a mim menos sujeitos ao mal e à morte?” (TOLSTÓI, 2017, p. 715).¹¹⁴ O questionamento do personagem progride para uma reflexão moral sobre a humanidade, sempre associando o pensamento ao parafuso, como parte de uma engrenagem social: “‘A morte, que põe um fim a tudo e que pode vir hoje ou amanhã... isso não faz diferença, é só um instante em comparação com a eternidade.’ E de novo ele apertou o parafuso que não encontrava resistência em nada e, tal como antes, o parafuso girou sem sair do lugar.” (TOLSTÓI, 2017, p. 715).¹¹⁵

De modo semelhante à forma como o parafuso é citado como uma metáfora em *Guerra e paz*, ele também será citado por Luís da Silva, em *Angústia*, quando o personagem relembra as pessoas do seu passado: “Alguns, raros, teriam conseguido, como eu, um emprego público, seriam parafusos insignificantes na máquina do Estado e estariam visitando outras favelas, desajeitados, ignorando tudo, olhando com assombro as pessoas e as coisas. Teriam as suas pequeninas almas de parafusos fazendo voltas num lugar só.” (RAMOS, 2011, p. 123). O funcionário público relembra as pessoas que conheceu quando chegou a Maceió e teve de dormir na rua por não ter dinheiro:

Onde andariam os outros vagabundos daquele tempo? Naturalmente a fome antiga me enfraqueceu a memória. Lembro-me de vultos bisonhos que se arrastavam como bichos, remoendo pragas. Que fim teriam levado? Mortos nos hospitais, nas cadeias, debaixo dos bondes, nos rolos sangrentos das favelas. (RAMOS, 2011, p. 123).

Essas pessoas que são lembradas pertencem a grupos sociais e classes inferiores a de Luís da Silva: “A literatura nos afastou: o que sei deles foi visto nos livros. Comovo-me lendo os sofrimentos alheios, penso nas minhas misérias passadas, nas viagens pelas fazendas, no sono curto à beira das estradas ou nos bancos dos jardins.” (RAMOS, 2011, p. 123). Esses indivíduos são parafusos na máquina do Estado; nesse caso, a referência ao sistema de

¹¹⁴ — И зачем нужны ей эти деньги? Точно на один волос могут прибавить ей счастья, спокойствия души эти деньги? Разве может что-нибудь в мире сделать ее и меня менее подверженными злу и смерти? (Л.Н. Толстой, 1980, стр. 70)

¹¹⁵ Смерть, которая все кончит и которая должна прийти нынче или завтра,— все равно через мгновение, в сравнении с вечностью». И он опять нажимал на ничего не захватывающий винт, и винт все так же вертелся на одном и том же месте. (Л.Н. Толстой, 1980, стр. 70)

controle governamental é direta. O governo exerce poder sobre os cidadãos controlando-os como se fossem parafusos.

Eu é que não podia entendê-las. – Sim senhor. Não senhor.’ Entre elas não havia esse senhor que nos separava. Eu era um sujeito de fala arrevesada e modos de parafuso. [...] Procurava fixar a atenção nas crianças que dançavam e corriam, como dançavam, na areia do Cavalo-Morto, os meus companheiros, alunos de mestre Antônio Justino. (RAMOS, 2011, p. 124).

Desde criança, Luís vive isolado, porque seu pai não o deixava conviver com crianças que ele considerava serem de classes inferiores, mesmo quando a família de Luís vivia a derrocada da velha ordem e o fracasso dos negócios da família: “Mas meu pai estava na esquina, conversando com Teotoninho Sabiá, e não consentia que me aproximasse das crianças, certamente receando que me corrompesse. Sempre brinquei só. Por isso cresci assim besta e mofino.” (RAMOS, 2011, p. 124). Dessa forma, Luís da Silva parece fazer alusão à sociedade vista como um sistema de poder controlado pelo governo, em que os cidadãos, as classes sociais, vivem controlados pelo Estado. Em outro momento, a narrativa do escritor se aproxima novamente dos temas tratados na obra *Guerra e paz*, pois Luís da Silva fala que parece viver sob as ordens de alguém, como se fosse um soldado:

Nessas marchas compridas a que me habituei - um, dois, um, dois - a fadiga adormece e quase não penso. Exatamente como se uma vontade estranha me dirigisse, um sargento invisível que se descuidasse do exercício e fosse pelo campo, embrutecido pela cadência - um, dois, um, dois - esquecido da voz de comando, pensando nos versos de um Julião Tavares ou nos bilhetes de outra Marina. [...] Por que à direita? Por que à esquerda? Poderia ser meia-volta. Mas ninguém fala, e vou para a frente, sem perceber que posso voltar, libertar-me da autoridade de um sargento invisível e caminhar naturalmente, parando, observando as casas e as pessoas. (RAMOS, 2011, p. 189)

Neste trecho de *Angústia*, o “Soldado invisível”, a que Luís da Silva faz referência, representa o poder e o controle invisíveis que incidem sobre ele. Esses aspectos são expressos de maneira semelhante a quando o protagonista diz que quase não pensa e segue uma marcha, uma voz de comando que controla aonde ele irá, a direção na qual se locomoverá. Tais aspectos da obra demonstram a existência de um sistema de poder e vigilância que controla e oprime Luís da Silva. Ainda na passagem acima, o protagonista dá indícios da vontade de libertar-se desse poder que o regula: “libertar-me da autoridade de um sargento invisível e caminhar naturalmente” (RAMOS, 2011, p. 189). É possível observar que, nesse sistema social marcado pelo poder e pelo controle, o que se revela é seu sentimento de inferioridade em relação a burgueses como Julião Tavares, seu antagonista na obra: “Porque seria que o peitilho de Julião Tavares brilhava tanto e não se amarrotava? Julião Tavares ficava duro

como um osso fraturado envolvido em gesso, tinha o espinhaço aprumado em demasia, olhava em frente com segurança, a vinte passos.” (RAMOS, 2011, p. 127). O burguês é apenas um símbolo de todos aqueles que humilham e oprimem Luís da Silva por meio do lugar social de prestígio o qual ocupam:

O peitilho da camisa absolutamente chato. A minha camisa estufa no peito, é um desastre. Quando caminho, a cabeça baixa, como a procurar dinheiro perdido no chão, há sempre muito pano subindo-me na barriga, machucando-me, e é necessário puxá-lo, ajeitá-lo, sujeitá-lo com o cinto, que se afrouxa. Esses movimentos contínuos dão-me aparência de um boneco desengonçado, uma criatura mordida pelas pulgas. A camisa sobe constantemente, não há meio de conservá-la estirada. O diabo tomba para frente, e lá vou marchando como se fosse encostar as mãos no chão. Levanto-me Sou um bípede, é preciso ter a dignidade dos bípedes. Um cachorro como Julião Tavares nadar empertigado e eu a curvar-me para a terra como um bicho! Desentorto o espinhaço. Que é que me pode acontecer? Se o Dr. Gouveia passar por mim, finjo não vê-lo. É impossível pagar o aluguel da casa. Não pago. Hei de furta-lo? Dr. Gouveia que se lixe. Se o Governador e o secretário me encontrarem, é como se não me encontrassem. Não os enxergo, na rua sou um homem. Pensam que vou encolher-me, sorrir, o chapéu na mão, os ombros derreados? Pensam? Estão enganados sou um bípede. É isso um bípede. (RAMOS, 2011, p.127)

O sentimento de inferioridade de Luís da Silva, em relação às outras classes, fica claro na forma como o personagem descreve sua aparência. A sensação de se curvar como um bicho para Julião e a afirmação de que é um bípede mostram a tentativa de Luís de não se rebaixar à inferioridade relacionada ao seu lugar social, mas à qual inevitavelmente o funcionário público acaba por sucumbir. Os chefes como Gouveia e as pessoas bem colocadas socialmente são vistos pelo escritor como detentores de poder que o utilizam para rebaixá-lo e oprimi-lo, reafirmando o lugar inferior, o qual ele sente ocupar desde a sua juventude na fazenda:

Pensam que vou ficar assim curvado, nesta posição que adquiri na carteira suja de mestre Antônio Justino, no banco do jardim, no tamborete da revisão, na mesa da redação? Pensam? Procuo ajeitar as vértebras, mas as vértebras parecem soltas, presas apenas por um fio, como as que Dagoberto vinha jogar em cima da minha cama. Resvalam pouco a pouco, e ao cabo de vinte minutos de exercício penoso o meu corpo toma a configuração de um arco. A cabeça pende, como se procurasse dinheiro na calçada, e a camisa faz bafos no peito. Inútil tentar abaixá-la e prendê-la na cintura. Sobe sempre e me arrelia. Enquanto me aperreio com ela, não vejo as pessoas. (RAMOS, 2011, p. 128)

O sentimento de inferioridade social se reflete até mesmo na postura corporal de Luís, que se vê submisso e oprimido em relação às pessoas de outras classes. As relações entre poder, controle, dominação, violência e opressão, observadas nas obras de Liev Tolstói e

Graciliano Ramos, poderão ser melhor entendidas à luz das teorias de Walter Benjamin e Giorgio Agamben sobre tais temáticas.

No ensaio “Crítica da violência – crítica do poder” (1921), publicado em 1986, na coletânea organizada por Willi Bolle, *Documentos de cultura, documentos de Barbárie* (1986), Walter Benjamin expõe sua visão sobre a relação entre poder, violência e estado de exceção. Para o filósofo alemão, o direito natural faz uso da violência como uma forma de poder, por exemplo, nos atos de punição: “essa ordem jurídica empenha-se em instituir, em todos os domínios nos quais os fins pessoais individuais possam ser alcançados adequadamente pelo uso da violência, fins de direito que apenas o poder judicial pode concretizar desse modo.” (BENJAMIN, 1986, p. 160-161). Benjamin considera que o direito vê o poder nas mãos de pessoas individuais como um perigo de subversão da ordem estabelecida e, por isso, a violência é usada como forma de poder e controle para manter tal ordem. Assim, apesar dos contextos sociais distintos entre a teoria de Benjamin e as obras do escritor russo, é possível estabelecer uma analogia em que algumas obras, como *Guerra e paz*, demonstram que a utilização do exército é uma forma de controle sobre a população pelo Estado para que essa não realize insurreições contra o governo, sobretudo, pelas péssimas condições de sobrevivência em que viviam os servos. O poder dos fazendeiros e dos nobres como donos dos servos é também uma forma de poder em que tais personagens exercem controle e dominação sobre os servos para que eles não se revoltem contra o Estado e contra os nobres e os grandes proprietários.

Em relação ao poder militar, Benjamin considera que, na guerra, a crítica do poder militar se tornou o ponto de partida de certa crítica à violência em geral, culminando na reflexão de que essa violência não poderia ser exercida de forma ingênua ou tolerada. O militarismo apresentaria uma duplicidade na função da violência. Isso ocorre na medida em que este seria a compulsão ao uso generalizado da violência como um mecanismo para atingir os fins do Estado. O militarismo seria também uma instância que possibilitaria o uso da violência como ferramenta para alcançar fins jurídicos, já que a submissão dos cidadãos às leis, como o serviço militar obrigatório, é um fim jurídico. O poder exercido pelo militarismo obriga o cidadão a se submeter ao poder no serviço militar obrigatório e o leva a exercer esse poder na atuação militar, muitas vezes, por meio da violência e da opressão sobre os outros civis. Desse modo, o militarismo seria uma forma de opressão, controle e violência por parte do Estado.

É possível, portanto, estabelecer uma relação entre a atividade militar em *Guerra e paz* como forma de controle dos cidadãos, de reafirmação do poder do governo por meio da violência sobre as tropas francesas e de reafirmação do poder e do lugar de prestígio de alguns membros do exército, assim como Andrei demonstra ao se desentender com Rostov e também quando Rostov entra em conflito com o comandante do exército e é praticamente obrigado a pedir desculpas por ocupar um cargo inferior na hierarquia militar. Além disso, quando Luís da Silva se refere a marchar como um soldado invisível, ele faz uma analogia ao poder e ao controle que seus chefes exercem sobre ele no meio social como semelhante ao poder e ao controle realizados pelo exército sobre a sociedade.

Benjamin explica que a “[...] possibilidade do direito da guerra, quanto a situação jurídica, baseia-se exatamente nas mesmas contradições objetivas que a do direito da greve, a saber: no fato de que direitos jurídicos sancionam violências, cujos os fins permanecem fins naturais para os autores da sanção [...]” (BENJAMIN, 1986, p. 164). Dessa forma, o uso do exército na guerra se associa ao uso do poder e do controle por meio da violência, pois:

Em primeiro lugar, porém, a violência da guerra almeja seus fins de maneira imediata, enquanto violência assaltante. [...] De fato, a palavra paz - numa acepção em que ela se torna correlato da palavra “guerra” - designa, por assim dizer, a priori uma sanção de toda vitória, sanção necessária e independente de todas as demais relações jurídicas. (Existe ainda uma outra acepção de paz, não metafórica e política, a de Kant, quando fala da paz perpetua) A sanção consiste em reconhecer a nova situação como um novo direito, independentemente se ela necessita de fato alguma garantia para ter continuidade ou não. Portanto, se a violência da guerra enquanto primitiva e arquétipo pode servir de modelo para qualquer violência para fins naturais, a toda violência desse tipo é inerente um caráter legislador. (BENJAMIN, 1986, p. 164)

O teórico propõe ainda que “a crítica do poder militar se tornou o ponto de partida de uma acesa crítica da violência em geral – crítica que, pelo menos, ensina que ela não pode já ser exercida de forma ingênua nem tolerada –, aquele poder transformou-se em objeto de crítica [...]” (BENJAMIN, 1986, p. 164-165). Assim, a força militar é utilizada em várias funções, como o controle da população, o controle dos próprios soldados e a reafirmação do poder bélico e militar de um país sobre o outro: “O que, de fato, caracteriza o militarismo – que só chegou a ser o que é devido ao serviço militar obrigatório – é uma duplicidade na função da violência. O militarismo é a compulsão ao uso generalizado da violência como meio para atingir os fins do Estado.” (BENJAMIN, 1986, p. 164). É o militarismo que exemplifica de forma clara essa íntima relação entre o exercício do poder e da violência: “Essa compulsão ao uso da violência foi recentemente condenada com igual ou maior ênfase

do que o próprio uso da violência. Nela, a violência mostra-se numa função totalmente diferente do seu uso simples para fins naturais.” (BENJAMIN, 1986, p. 164). O exército e a segurança pública seriam, portanto, uma forma jurídica de utilizar a violência para dominar os cidadãos e as nações: “Consiste no uso da violência como meio para fins jurídicos, pois a submissão dos cidadãos às leis – no caso vertente, a lei do serviço militar obrigatório – é um fim jurídico.” (BENJAMIN, 1986, p. 164). O teórico explica que a existência da polícia, nos dias de hoje, é uma espécie de modernização do uso do poder por meio da força do exército. Tal aspecto da teoria de Benjamin poderá ser associado à forma como a violência será utilizada pelo soldado amarelo para exercer dominação sobre Fabiano.

Os dois tipos de poder estão presentes em outra instituição do Estado moderno: a polícia, numa relação muito mais contrária à natureza que a pena de morte, numa mistura por assim dizer espectral. É verdade que a polícia é um poder para fins jurídicos (com direito de executar medidas) mas ao mesmo tempo com a autorização de ela própria, dentro de amplos limites, instituir fins jurídicos (através do direito de baixar decretos). Infâmia dessa instituição – sentido por poucos, porque raramente a competência da polícia é suficiente para praticar intervenções mais grosseiras, podendo, no entanto, investir cegamente nas áreas mais vulneráveis e contra cidadãos sensatos, sob a alegação de que contra eles o Estado não é protegido pelas leis – consiste em que ali se encontra suspensa a separação entre poder instituinte e poder mantenedor de direito. (BENJAMIN, 1986, p. 166)

Nota-se que, para Benjamin, a polícia é uma forma jurídica utilizada pelo Estado para manter o controle e a dominação sobre os cidadãos. De forma semelhante, no romance *Vidas Secas*, o soldado amarelo exerce, por meio da violência, o poder e a dominação sobre Fabiano, retirante que vive com sua mulher e os dois filhos, trabalhando como vaqueiro em uma fazenda. Quando o camponês foi até a cidade, após receber o salário, para fazer as compras do mês, ele parou na venda e, quando estava bebendo, foi chamado pelo soldado amarelo para participar do jogo de cartas. Intimidado pela autoridade do soldado e com dificuldade de socialização, já que fora criado obedecendo a ordens e trabalhando muito para os patrões, Fabiano aceita o convite e acaba perdendo seu dinheiro no jogo. Irritado com o comportamento do retirante que não consegue pagar toda a dívida do jogo, o soldado amarelo decide prender o retirante:

— Toca pra frente, berrou o cabo. Fabiano marchou desorientado, entrou na cadeia, ouviu sem compreender uma acusação medonha e não se defendeu. — Está certo, disse o cabo. Faça lombo, paisano. Fabiano caiu de joelhos, repetidamente uma lâmina de facão bateu-lhe no peito, outra nas costas. Em seguida abriram uma porta, deram-lhe um safanão que o arremessou para as trevas do cárcere. A chave tilintou na fechadura, e Fabiano ergueu-se atordoado, cambaleou, sentou-se num canto, rosnando: — Hum! hum! Por que tinham feito aquilo? Era o que não podia saber. Pessoa de bons

costumes, sim senhor, nunca fora preso. De repente um fuzuê sem motivo. Achava-se tão perturbado que nem acreditava naquela desgraça. Tinham-lhe caído todos em cima, de supetão, como uns condenados. Assim um homem não podia resistir. — Bem, bem. Passou as mãos nas costas e no peito, sentiu-se moído, os olhos azulados brilharam como olhos de gato. Tinham-no realmente surrado e prendido. Mas era um caso tão esquisito que instantes depois balançava a cabeça, duvidando, apesar das machucaduras. (RAMOS, 2013, p. 31)

Além de prender Fabiano sem um motivo explícito, o soldado amarelo ainda oprime o retirante, agredindo-o brutalmente no caminho para a prisão e na cela da delegacia, demonstrando o exercício do poder como autoridade policial associado ao uso da violência: “Ora, o soldado amarelo... Sim, havia um amarelo, criatura desgraçada que ele, Fabiano, desmancharia com um tabefe. Não tinha desmanchado por causa dos homens que mandavam. Cuspiu, com desprezo: — Safado, mofino, escarro de gente. Por mor de uma peste daquela, maltratava-se um pai de família.” (RAMOS, 2013, p. 31). Em outro trecho, nota-se, de forma explícita, a associação do uso da violência ao poder do governo como uma prática comum no contexto de Fabiano, o interior do Nordeste:

Havia engano, provavelmente o amarelo o confundira com outro. Não era senão isso. Então por que um sem-vergonha desordeiro se arrelia, bota-se um cabra na cadeia, dá-se pancada nele? Sabia perfeitamente que era assim, acostumara-se a todas as violências, a todas as injustiças. E aos conhecidos que dormiam no tronco e aguentavam cipó de boi oferecia consolações: — “Tenha paciência. Apanhar do governo não é desfeita.” Mas agora rangia os dentes, soprava. Merecia castigo? (RAMOS, 2013, p.32)

Além da violência sofrida por Fabiano, a situação torna ainda mais latente seu estado de submissão em um sistema social em que ele se sente inferiorizado e oprimido. Sua vida difícil é resultado de sua falta de acesso à educação e à melhores oportunidades de trabalho: “Era bruto, sim senhor, nunca havia aprendido, não sabia explicar-se. Estava preso por isso? Como era? Então mete-se um homem na cadeia porque ele não sabe falar direito? Que mal fazia a brutalidade dele? Vivia trabalhando como um escravo.” (RAMOS, 2013, p. 35). Fica nítida a exploração e a opressão do retirante como trabalhador dentro do sistema social agrário do Nordeste: “Desentupia o bebedouro, consertava as cercas, curava os animais — aproveitara um casco de fazenda sem valor. Tudo em ordem, podiam ver. Tinha culpa de ser bruto? Quem tinha culpa? Se não fosse aquilo...” (RAMOS, 2013, p. 35). A falta de acesso à escola, além de permitir sua opressão e exploração, ainda o torna indefeso diante dos abusos do patrão, do soldado amarelo e do governo, porque ele não possui conhecimento sobre formas de como se proteger, de refutar as atitudes violentas e truculentas do policial que o prendeu sem motivo aparente: “Nunca vira uma escola. Por isso não conseguia defender-se,

botar as coisas nos seus lugares. O demônio daquela história entrava-lhe na cabeça e saía. Era para um cristão endoidecer. Se lhe tivessem dado ensino, encontraria meio de entendê-la. Impossível, só sabia lidar com bichos.” (RAMOS, 2013, p. 35). A situação de Fabiano dentro desse sistema social é tão rebaixada e oprimida que, por várias vezes, o vaqueiro se vê como um bicho, de certa forma “animalizado” devido à miséria e às condições de vida precárias em que vive com sua família.

Posteriormente, no texto crítico de Walter Benjamin acerca da relação entre poder e violência, o teórico expõe os vários tipos de poder existentes em nossa sociedade. O pensador alemão faz uma crítica ao direito natural do poder, apresentando-o como oposição ao direito positivo, que vê o poder como dado historicamente adquirido. O poder instituinte seria aquele que se estabelece como direito em nome do poder político, não um fim livre e independente da violência, mas um fim necessário e intimamente ligado a ela. Dessa forma, o direito instituinte do poder é exercido por meio da opressão dos poderes contrários a ele. Para Benjamin, o poder instituinte é também o poder mítico, que arrasta consigo a culpa e a expiação, além de ser ameaçador, sangrento e letal. “O poder mítico é, em si e para si, poder sangrento sobre a vida nua, enquanto o poder divino, tomando como referência o vivo, é puro poder sobre a vida.” (BENJAMIN, 1986, p. 172). Ademais, o poder instituinte e o poder político estão diretamente relacionados à violência, uma vez que:

O poder instituinte do Direito, na medida em que estabelece como Direito, [...], não um fim livre e independente da violência, mas um fim necessário e intimamente a ela ligado. A instituição de um Direito é instituição de um poder político e, nesse sentido, um ato de manifestação direta da violência. (BENJAMIN, 1986, p.172).

O poder instituinte, que seria o poder do Estado sobre os cidadãos, poderá ser observado na figura de Luís da Silva, funcionário público, controlado e oprimido por seu chefe e, também, por outras figuras sociais que ocupam posições de poder e de prestígio na sociedade de Maceió. Da mesma forma, o poder será exercido pelos exércitos e pelos grandes proprietários em *Guerra e paz*. Nas duas obras, o poder do Estado também pode ser associado a uma máquina, em que os cidadãos são como peças desse sistema, controlados pela grande máquina do governo, em que cada um cumpre uma função social. O teórico propõe ainda que a tarefa de uma crítica da violência “pode ser definida como a apresentação de suas relações com o direito e a justiça. Pois, qualquer que seja o efeito de uma determinada causa, ela só se transforma em violência, no sentido forte da palavra, quando interfere em relações éticas.” (BENJAMIN, 1986, p. 160). Benjamin discute se seria ético utilizar a violência para fins

considerados como justos dentro das relações sociais: “A esfera de tais relações é designada pelos conceitos de direito e de justiça. Quanto ao primeiro, é evidente que a relação elementar de toda ordem jurídica é a de meios e fins. A violência, inicialmente, só pode ser procurada na esfera dos meios, não na dos fins.” (BENJAMIN, 1986, p. 160). Dessa forma, fica clara a relação entre o poder instituinte, exercido, por exemplo, pelo Estado, por meio do uso da violência:

A função do poder-violência, na institucionalização do direito, é dupla no sentido de que, por um lado, a institucionalização almeja aquilo que é instituído como direito, como o seu fim, usando a violência como meio; e, por outro lado, no momento da instituição do fim como um direito, não dispensa a violência [...] (BENJAMIN, 1986, p. 171)

O teórico explica que o poder sobre a vida é, muitas vezes, utilizado de forma à violência como uma forma de controle. Por exemplo, a pena de morte é uma punição para aquele que comete um delito. Sendo assim, aquele cidadão que pensa em cometer tal crime está ciente de que, ao realizar o delito, seu direito à vida estará em risco devido a essa punição associada a esse crime, ou seja, o Estado controla o cidadão por meio do poder sobre a sua vida.

Pois se a sua origem for violência, a violência coroada pelo destino, não está longe a suspeita de que na instituição do poder supremo o poder sobre a vida e a morte, o qual apresenta na forma da ordem jurídica -, as origens do poder-violência interferem de maneira representativa na ordem existente e ali se manifestam de forma terrível. (BENJAMIN, 1986, p. 164).

Retomando os fatos históricos, o teórico faz uma associação entre o poder instituinte e o poder usado pelo Estado nas nações atuais e o poder mítico, que atuaria sobre a vida nua:

O desencadeamento do poder judicial remete – de um modo que não podemos desenvolver aqui – para a culpa inerente à vida nua e natural que entrega o ser humano inocente e infeliz à expiação, que o liberta da sua culpa – absolvendo também o culpado, não de uma culpa, mas do Direito. No âmbito da vida nua cessa a dominação do Direito sobre os vivos. O poder mítico é, em si e para si, poder sangrento sobre a vida nua, enquanto o poder divino, tomando como referência o vivo, é puro poder sobre a vida. O primeiro exige sacrifícios, o segundo acolhe-os. (BENJAMIN, 1986, p. 172)

Benjamin complementa que o poder divino não é testemunhado apenas pela tradição religiosa, ele também se encontraria na vida atual, pelo menos no que diz respeito às manifestações sagradas. Uma delas seria a manifestação do poder da educação, fora da esfera do direito. A retomada histórica realizada por Benjamin tem inter-relação com a concepção do poder e da vida nua propostas por Giorgio Agamben, filósofo italiano do século XX, que abandona parcialmente a abordagem tradicional de poder abordada por Foucault. Agamben

relaciona suas proposições à ideia das técnicas de individualização subjetivas e procedimentos de totalização, objetivos propostos por Foucault como um “duplo vínculo político, [que se] constitui pela individuação e pela simultânea totalização das estruturas de poder moderno”. (FOUCAULT *apud* AGAMBEN, 2002, p. 13).

Na obra *Homo Sacer: O poder soberano e a vida nua I*, o teórico propõe que o conceito de poder estaria associado à política, que se apresenta como uma estrutura. Nela ocorre a politização da vida nua, isto é, a vida matável e insacrificável do homem. Assim, “[a] dupla categoria fundamental da política ocidental não é aquela amigo-inimigo, mas a vida nua [como] existência política, zoé–bíos, exclusão-inclusão. A política existe porque o homem é o próprio vivente que, na linguagem, separa e opõe a si a própria vida nua” (AGAMBEN, 2002, p. 16-17). A vida nua é aquela sobre a qual a estrutura política tem o direito de morte e de vida, em que, “com o nascimento da democracia moderna, no qual o homem como vivente se apresenta não mais como objeto, mas como sujeito do poder político. [...] o que está em questão é a vida nua do cidadão, o novo corpo biológico da humanidade.” (AGAMBEN, 2002, p. 16). Dessa maneira, Agamben parte do conceito de vida nua formulado na Grécia Antiga, controlada, que se opõe a Bíos e a Zoé, em que Bíos seria a vida natural, a vida excluída da estrutura política e a Zoé seria a vida incluída, controlada por uma estrutura política e submetida ao poder de vida e de morte do soberano. O soberano é aquele que exerce o poder na estrutura política, pois “soberano é aquele que decide sobre o estado de exceção.” (AGAMBEN, 2002, p. 19). A exceção é uma situação em que existe a eficácia das normas jurídicas. Essa norma geral requer uma estruturação normal das relações em que a vida se submete à regulamentação normativa. No estado de exceção¹¹⁶, o soberano tem o poder da decisão, ou seja, tem o direito de vida e morte sobre as vidas dos sujeitos dentro de uma estrutura político-social. O homem que vive no “bando” do soberano e, por isso, tem sua vida controlada, é chamado de *homo sacer*, sua vida é insacrificável e matável, constituindo o que Agamben nomeia como “vida sacra”. O pensador italiano irá expor os vários tipos de poder que atuam sobre a estrutura do bando e, assim, sobre o *homo sacer*, como o poder soberano que se divide em poder constituinte e constituído. Esses poderes seriam exercidos como uma forma de controle social, culminando, muitas vezes, em uma prática da opressão. Para Agamben, os poderes constituídos só existem no Estado e são inseparáveis da ordem

¹¹⁶ É preciso esclarecer que não se pode confundir “estado de exceção” (Ausnahmezustand) com Estado (Staat) no sentido de estrutura política organizacional. Um Estado autoritário ou totalitário pode, por exemplo, instituir um “estado de exceção”, onde leis são suspensas (por exemplo, leis que garantem os direitos fundamentais do cidadão).

constitucional pré-estabelecida. Eles precisam de uma moldura estatal, na qual se manifestam na realidade.

Se, no estado de exceção, a vida do *homo sacer* será totalmente controlada pelo soberano, nas sociedades modernas, esse controle culmina na origem de um controle biopolítico do *homo sacer*. A biopolítica coloca a vida biológica no centro dos cálculos do Estado moderno, em que o homem e seu corpo serão controlados e dominados por mecanismos invisíveis de poder, como pela medicina, pela rotina de trabalho, sobretudo nas fábricas e pela cultura de massa. A vida torna-se sujeito-objeto da política estatal, o corpo do homem se torna totalmente político, ou seja, completamente controlado e dominado pela estrutura política. Para Agamben, a existência das classes excluídas na atualidade originou-se através dos séculos, na criação e denominação dada à palavra “povo”, que “nas línguas europeias modernas, sempre indica também os pobres, os deserdados, os excluídos. Um mesmo termo denomina, assim, tanto o sujeito político constitutivo quanto a classe que, de fato, se não de direito, é excluída da política.” (AGAMBEN, 2002, p. 184-185). O filósofo italiano faz uma digressão sobre a palavra “povo” em várias línguas para demonstrar que a origem etimológica da palavra demonstra em si a nomeação de uma classe excluída, rebaixada. Essa ambiguidade semântica não existiria, portanto, por acaso. Na verdade, ela reflete a natureza e a visão do povo na política ocidental. A palavra “povo” marca a divisão que existiria entre dois grupos, em que em um extremo existe o grupo de cidadãos integrados e soberanos e, no outro grupo, existe uma escória formada por miseráveis, oprimidos e vencidos. Dessa forma:

O povo carrega, assim desde sempre, em si, a fratura Biopolítica fundamental. Ele é aquilo que não pode ser incluído no todo do qual faz parte, e não pode pertencer ao conjunto no qual já está desde sempre incluído. [...] Na idade moderna, miséria e exclusão não são somente conceitos econômicos e sociais, mas são categorias eminentemente políticas (Todo o economicismo e o ‘socialismo’ que parecem dominar a política moderna tem, na realidade, um significado político, aliás, biopolítico.). (AGAMBEN, 2002, p. 184)

Para Agamben, o controle invisível, biopolítico exercido sobre essa classe excluída corre como um rio, de modo subterrâneo e contínuo; o poder e o controle existem, mas estão quase invisíveis ao olhar. O poder invisível, proposto por Agamben, está presente nas relações das várias obras de Graciliano Ramos e Liev Tolstói, muitas vezes, concomitante ao poder visível. Em *Guerra e Paz*, o poder visível pode ser visto na ação do exército russo na guerra contra o exército francês, entretanto, o uso do exército como aquele que mantém o controle sobre a população russa poderia ser visto como um poder invisível. Em *Angústia*, o poder

exercido sobre Luís por seu pai e seu avô na antiga ordem patriarcal seria um poder visível. Todavia, o poder exercido pelo chefe da repartição e por outras classes, como a burguesia, simbolizada por Julião Tavares, seria um poder invisível. O poder que Luís quer exercer sobre Marina ao casar-se com ela é também um poder invisível. Já a relação entre Fabiano e seu patrão, assim como a relação entre o retirante e o soldado amarelo, são relações de poder visíveis e, sobretudo, marcadas pelo uso da violência. Nos trechos em que há uma analogia do poder a uma máquina e dos cidadãos como parafusos, tanto em *Guerra e paz*, como em *Angústia*, há uma correlação com o poder invisível utilizado para controlar a sociedade moderna que está, inclusive, intimamente associada à industrialização.

Em um contexto semelhante, Liev Tolstói, no ensaio *Aos trabalhadores e outros escritos* (2014), critica as relações de poder, de opressão e de exploração dos camponeses e dos operários. No campo, as relações poderiam ser vistas como um exercício de poder visível, em que o patrão tem controle sobre o trabalho dos mujiques. Já a classe operária vive um sistema de poder invisível, na medida em que operários são controlados em seu trabalho, nas fábricas e oprimidos pelos salários miseráveis e pelas péssimas condições de vida. Especificamente no texto “Aos trabalhadores”, publicado oficialmente em 1903, o escritor russo se volta para os operários e explicita sua exploração: “O fato segundo o qual vós operários sois forçados a passar vossa vida na miséria, condenados a um trabalho penoso, infrutuoso para vós, enquanto outros, sem nenhum trabalho, desfrutam do produto do vosso labor, vos que sois os escravos desses homens,” (TOLSTÓI, 1903, p. 9-10). O pacifista russo destaca a opressão dos trabalhadores como uma forma de controle: “No entanto, esse meio, considerado pelos operários oprimidos como o melhor, não só nunca alcança seu objetivo, como também, em vez de melhorar seu destino, agrava-o.” (TOLSTÓI, 1903, p. 10). O escritor também ressalta a forma com que o poder era exercido em outras épocas sobre os trabalhadores e como ele é exercido na contemporaneidade de sua época:

Na antiguidade, quando o poder era bem menos armado do que hoje, ainda se podia esperar o sucesso dessas revoltas; mas hoje, quando o governo assume sempre a defesa daqueles que não trabalham e detém em suas mãos enormes somas de dinheiro, as ferrovias, os telégrafos e o exército, todas as tentativas desse tipo terminam-se invariavelmente, como terminaram recentemente as revoltas nos governos de Poltava e Kharkov: pelo suplicio e pelo martírio dos revoltados; e a dominação dos ociosos sobre os trabalhadores só faz consolidar-se ainda mais. (TOLSTÓI, 1903, p. 10)

Para Tolstói, o poder do governo e das classes altas sobre os operários e os camponeses é explícito e a utilização desse poder tem como fim dominar e oprimir essas

classes baixas, de forma que eles fiquem submissos aos seus líderes governamentais e patrões: “uma doutrina que o priva da independência do operário agrícola podendo assegurar quase todas as suas necessidades, e que o submete a inteira servidão do operário de fábricas em relação a seu patrão [...]” (TOLSTÓI, 1903, p. 12). Essa divisão de classes resulta no surgimento de sindicato e de doutrinas como o socialismo, que denunciam a luta da classe baixa contra a opressão, semelhante à luta proposta por Karl Marx e revisitada por Walter Benjamin: “Todos os meios de ação dos socialistas: sindicatos, manifestações, eleições de deputados no Parlamento, com a ajuda dos quais os operários industriais buscam aliviar o servilismo de sua situação, não apresentam nenhum interesse para os livres trabalhadores dos campos.” (TOLSTÓI, 1903, p. 13).

Da mesma forma que Agamben se refere à formação da palavra “povo” e de sua visão como uma classe rebaixada e dominada, o escritor russo denuncia a exploração do povo e de suas péssimas condições de vida: “Disso resulta que os parlamentos, em seus pretensiosos zelos com o povo, propõem, discutem e aceitam as mais diversas medidas, devendo melhorar a situação do povo, mas não pensam na única que melhoraria realmente, que lhe é indispensável: a abolição da propriedade fundiária.” (TOLSTÓI, 1903, p. 26). A opressão dos operários, apesar de ocorrer por meio de um controle e de um poder invisíveis realizados através de mecanismo de dominação, tornam os operários e os trabalhadores cada vez mais escravos dessa condição de submissão: “Todo homem ponderado compreende que não só esse meio não libera absolutamente os operários, mas ao contrário, torna-os cada vez mais escravos de seus senhores e prepara-os à escravidão em relação aos condutores da organização social futura.” (TOLSTÓI, 1903, p. 27). Apesar de entender o socialismo como uma doutrina que advoga a favor dos operários e dos trabalhadores explorados, o escritor acredita que, diferente do que propuseram os socialistas, a libertação dos operários não ocorrerá quando neles se tornarem seus próprios patrões, mas quando eles se tornarem proprietários da terra e produzirem seu próprio sustento. “O único meio de liberar-vos, vós, operário, é não participar da opressão, nem como soldados que usam a força para retirar a terra dos trabalhadores, nem como lavradores ou arrendatários das terras dos proprietários.” (TOLSTÓI, 1903, p. 30). Assim, a libertação dos trabalhadores não poderá acontecer se eles se tornarem patrões e se igualarem aos seus opressores:

Se os operários não fossem eles próprios opressores, tanto o quanto são as classes dirigentes unicamente preocupadas em aproveitar-se das misérias dos outros para estabelecer seu bem estar, se os operários vivessem

fraternalmente, pensassem uns nos outros e ajudassem-se mutuamente, ninguém poderia oprimí-los. (TOLSTÓI, 1903, p. 51)

A discussão acerca da divisão e da luta de classes, da opressão e da exploração dos trabalhadores observada nas obras do escritor russo, além de se relacionar diretamente à teoria de Giorgio Agamben, também pode ser associada às proposições de Walter Benjamin como no ensaio “Crítica da Violência – crítica do poder”. Nesse texto, o teórico propõe a existência de dois tipos de exercício de poder e de violência que se relacionam de maneira muito próxima com as questões ficcionais trabalhadas por Tolstói e por Graciliano Ramos. O filósofo alemão propõe que, na luta de classes, a greve deve ser vista como um mecanismo de poder que pode ser exercido pelos trabalhadores: “O operariado organizado é, hoje em dia, o único sujeito jurídico, além do Estado, ao qual se concede o direito à violência.” (BENJAMIN, 1986, p. 164). Desse modo, a greve não seria, apenas, uma forma de violência, mas um meio de exercício do poder que garante o acesso aos direitos do trabalhador. No entanto, o Estado tende a classificar a greve como uma forma de violência, porque coloca em risco as normas presentes numa sociedade juridicamente controlada, colocando em risco, igualmente, a predominância do poder nas mãos de somente alguns grupos específicos.

No texto “Sobre o conceito de história” (1940), Walter Benjamin aprofunda sua discussão sobre a exploração e a dominação do trabalhador e a luta de classes, realizando uma revisão crítica da teoria de Karl Marx, em que apresenta teses sobre o conceito de história. Em sua quarta tese sobre a história, o filósofo alemão propõe que a luta de classes, como é designada por Marx, “é uma luta pelas coisas duras e materiais, sem as quais não podem existir as requintadas e espirituais. E, apesar disso, estas últimas estão presentes na luta de classes de modo diverso da ideia dos despojos que cabem ao vencedor depois do saque.” (BENJAMIN, 1940, p. 10-11). Para o teórico, é necessário revisitar e discutir a forma com que a história foi construída, visto que as versões que conhecemos hoje sobre a história foram contadas pelas classes que venceram, porém não incluem as visões das classes que foram vencidas e dominadas.

No texto “Seis teses sobre as teses” (2011), Jeanne Marie Gagnebin destaca que a escrita das teses sobre a história ocorre em um contexto de urgência política e histórica na qual estava ocorrendo a vitória do nazismo sobre a Alemanha e havia sido assinado o pacto de não agressão entre Stalin e Hitler em agosto de 1939. Nesse contexto, o filósofo alemão, exilado em Paris, desde 1933: “se encontra, de repente, privado da esperança de que podia significar a existência da União Soviética para os oponentes ao fascismo.” (GAGNEBIN,

2011, p. 16). Sendo considerado suspeito pelos franceses por ser alemão de origem judaica, em um momento no qual a França declarou guerra à Alemanha, o filósofo chega a ser aprisionado em um campo de trabalhadores voluntários. Nesse cenário, a escrita desse texto marcante do pensador ocorre “entre setembro de 1939 (início da Segunda Guerra) e abril de 1940 (construção do campo de concentração de Auschwitz), isto é, num dos momentos mais negros da história europeia. Portanto, não é um texto escrito na serenidade de um gabinete, mas num quarto de exílio [...]” (GAGNEBIN, 2011, p. 16). Para Gagnebin, o texto de Benjamin sugere aos leitores que não procurem respostas ou soluções, entretanto, que aceitem o fim de suas certezas sobre o curso da história e comecem a refletir sobre novas questões.

Na visão do pesquisador Élcio Loureiro Cornelsen, o texto de Gagnebin apresenta uma leitura profunda e muito importante em torno da obra de Walter Benjamin. No ensaio “Um lado B digno de Benjamin”, Cornelsen destaca que “a autora alerta o leitor para ‘mal-entendidos entusiasmados’ que as teses que compõem o ensaio suscitaram ao longo das fases de sua recepção, por terem sido menos lidas como ‘hipóteses’ propriamente ditas do que como teses categóricas.” (CORNELSEN, 2011, p. 10). Para o estudioso, a autora contextualiza muito bem sua análise do texto de Benjamin, lembrando que foi escrito pouco antes do suicídio do filósofo, em 26 de setembro de 1940: “cabendo destaque especial para a ‘busca de uma outra história possível’, uma ‘história a contrapelo’ como forma de superar uma ‘historiografia pretensamente materialista’, pautada por uma ‘fé no progresso’.” (CORNELSEN, 2011, p. 10). Essa recepção crítica acerca da obra do filósofo alemão auxilia no entendimento de suas críticas às relações de poder e à luta de classes em seu contexto social.

Na sexta tese, proposta na obra *O anjo da história* (2013), Benjamin defende que é preciso articular o passado não exatamente como ele foi, mas apoderando-se dele como uma recordação quando ele surge. Sob esse ponto de vista, é possível entender que “[a]o materialismo histórico interessa-lhe fixar uma imagem do passado tal como ela surge, inesperadamente, ao sujeito histórico no momento do perigo. O perigo ameaça tanto o corpo da tradição como aqueles que a recebem.” (BENJAMIN, 1940, p. 11). É preciso ter cuidado para não interpretar o materialismo como um instrumento das classes dominantes, tentando ver a história e a tradição de forma crítica ao invés de observá-la de forma conformista, tentando dominá-la. Já em sua sétima tese, o teórico alemão ressalta que é necessário entender qual o objeto de empatia do historiador e que, em nossa história, esse elemento de empatia tem sido sempre o vencedor: “[...] em cada momento, os detentores do poder são os herdeiros

de todos aqueles que antes foram vencedores. Daqui resulta que a empatia que tem por objeto o vencedor serve sempre aqueles que, em cada momento, detêm o poder.” (BENJAMIN, 1940, p. 12). A esses vencedores lhes é dado o patrimônio cultural, porque a essência da história é formada não somente pelos grandes gênios, mas também pelos escravos anônimos. “Para o materialista histórico não será preciso dizer mais nada. Aqueles que, até hoje, sempre saíram vitoriosos integram o cortejo triunfal que leva os senhores de hoje a passar por cima daqueles que hoje mordem o pó.” (BENJAMIN, 1940, p. 12). É devido a esse aspecto que o materialista histórico se distancia do processo de transmissão da tradição, realizando a missão de escovar a história a contrapelo, por isso: “Não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie. E, do mesmo modo que ele não pode libertar-se da barbárie, assim também não o pode o processo histórico em que ele transitou de um para outro.” (BENJAMIN, 1940, p. 12). Essa visão de Walter Benjamin acerca da leitura histórica como aquela contada pelos vencidos pode ser diretamente associada à produção dos ensaios da coletânea *Aos Trabalhadores*, de Liev Tolstói, porque o escritor russo denuncia justamente a dominação e a opressão das classes trabalhadoras pelas classes altas, como uma forma de domínio e de eterna espoliação das classes menos abastadas.

Essa inter-relação pode ser observada em um dos textos dessa coletânea, intitulado “Patriotismo e governo” e originalmente publicado em 1900. O autor russo faz uma crítica às grandes nações vistas como vencedoras no contexto da guerra: “As pequenas nacionalidades submetidas a poderosos estados – os poloneses, os irlandeses, os tchecos, os armênios - desejando reagir contra o patriotismo de seus opressores sofrem o contágio desse sentimento envelhecido, inútil, insensato e funesto.” (TOLSTÓI, 1903, p. 64-65). O escritor crítica o fato de que os cidadãos de classes baixas sejam mandados para servir na guerra em nome de um patriotismo pregado pelas classes altas do país, uma vez que as classes dominantes são as donas de fontes de riqueza, indústrias e propriedades e, por isso, são elas que lucram ou são prejudicadas pelos impactos financeiros da guerra. Assim, elas deveriam lutar em vez de enviar trabalhadores e operários para se sacrificarem no campo de batalha. A relação entre a visão da guerra proposta por Walter Benjamin se associa diretamente ao texto de Tolstói que trata das batalhas ocorridas entre a França, a Alemanha e a Rússia: “Na Alemanha as classes dirigentes atçaram tão bem o patriotismo das massas que puderam, nesse país, em meados do século XIX, apresentar ao povo uma lei que impunha a todos os homens a obrigação de ser soldado.” (TOLSTÓI, 1903, p. 67-68).

O autor de *Guerra e paz* faz referência direta a um termo relacionado à concepção de poder em Giorgio Agamben, os corpos dóceis, para citar a forma como os trabalhadores são manipulados e controlados para lutar na guerra: “todos, filhos, esposos, pais aprenderiam a matar, tornar-se-iam escravos dóceis do primeiro graduado que chegasse, imolariam, sem objeções, sob uma ordem, as vítimas designadas por seus chefes.” (TOLSTÓI, 1903, p. 67). O autor também critica a adoção de países europeus ao sistema de serviço militar obrigatório que resulta por prejudicar as classes mais baixas, que em maior número, são bem mais sacrificadas pela guerra: “Todas as nações da Europa continental submeteram-se sem discussão ao serviço militar obrigatório, isto é, a uma escravidão de um novo tipo, mais humilhante, mas aniquilador dos que todas as formas da escravidão antiga.” (TOLSTÓI, 1903, p. 67). Para Tolstói, a formação de exércitos é, na verdade, a obediência aos caprichos das classes altas, visto que a maioria da população, as grandes massas, é contra a realização da guerra: “É uma fraude, uma mentira. Na França, na Alemanha, na Inglaterra e na América o povo é contra a guerra. Pedimos apenas que nos deixe em paz. Aquele que tem uma mulher, pais, filhos, um lar, nação sentem qualquer desejo de ir lutar contra quem quer que seja.” (TOLSTÓI, 1903, p. 77). Dessa forma, a única maneira de não formar exércitos para que não ocorra a dominação pelas classes altas seria a insurreição das classes baixas exploradas contra os nobres, políticos e aristocratas, levando a uma sociedade em que a paz e a harmonia, em relação a outras nações, sejam cultivadas.

No ensaio *Tolstói: antiarte e rebeldia* (1983), Boris Schnaiderman propõe que o poder será uma temática trabalhada em várias obras do escritor russo, sobretudo naquela que conta a história de um corajoso e rebelde comandante caucasiano, *Khadji-Murat*, um romance publicado em 1905. De acordo com o crítico, “[...] expressão da sua continuada reflexão sobre a história e o problema do poder e da violência, ele nos dá a visão que Tolstói tinha pouco antes de morrer, mas nos dá isto em forma condensada, sem aquele espriar-se por múltiplas histórias e numerosas personagens como em *Guerra e Paz*.” (SCHNAIDERMAN, 1983, p. 31). A opressão das classes baixas também será apontada como um aspecto marcante na novela sobre o guerreiro russo: “Há no romance uma exaltação de vitalidade humana, em luta contra a violência dos mais fortes, a opressão, contra a ignomínia que representa, para Tolstói, qualquer poder de um homem sobre o outro, e isto aparece no livro em diversos planos.” (SCHNAIDERMAN, 1983, p. 32). Baseado em fatos reais sobre a tentativa de dominação do Cáucaso, a obra demonstra que “[h]á o mundo dos russos e o mundo dos rebeldes caucasianos. De ambos os lados o poder leva à corrupção, à satisfação dos apetites mais

grosseiros.” (SCHNAIDERMAN, 1983, p. 32). A obra representa o front entre o exército russo de ocupação e a resistência armada dos povos islâmicos. A narrativa se volta para temas sociais e para povos perseguidos, trabalhando uma das características que marca a obra de Tolstói, a crítica social às classes privilegiadas e a denúncia da exploração das classes rebaixadas.

No texto “Leão Tolstói” (1983), Máximo Gorki também ressalta o poder como um aspecto constante nas obras de Liev Tolstói, destacando-se em obras como *Khadij-Murat* e *Guerra e paz*: “Segundo Tolstói, todo poder corrompe, e isto o liga diretamente a toda uma reflexão moderna sobre o poder. É interessante, na base desta reflexão, considerar escritos Tolstoianos como *O amo e o criado* e *Khadij-Murat* ou mesmo certas páginas de *Guerra e Paz*.” (GÓRKI, 1983, p. 12). Para José Veríssimo, não apenas o poder é um tema central na obra do escritor russo, mas, também, os aspectos relacionados a ele que tornam periféricos os sentimentos humanos, o amor e a união entre povos e classes distintas: “Como a guerra, o capitalismo e a propriedade, o patriotismo, não o simples amor a terra e da gente, mas o patriotismo político, o egoísmo coletivo, é odiado por Tolstói.” (VERÍSSIMO, 1910, p. 333). No ensaio *Homens e coisas estrangeiras* (1910), o crítico ressalta o trabalho de Tolstói em torno de todos os males sociais que são resultados da busca pelo poder e de seu exercício por meio das classes altas: “É ele o fundamento e a causa das violências internacionais, das competências entre governos e povos e o grande pretexto para as desconfianças, os ódios, os conflitos, as guerras, e ainda para a exploração e a opressão dos povos pelos seus governantes” (VERÍSSIMO, 1910, p. 333). É inegável, portanto, a presença do poder, da opressão e da exploração de classes baixas como ponto chave que une as temáticas das diversas obras do autor de *Anna Kariênina*.

As proposições de Tolstói dialogam diretamente com as críticas feitas por Walter Benjamin à opressão e à dominação realizada pelas classes altas, os vencedores, sobretudo acerca da relação de trabalho capitalista. É possível perceber que os aspectos discutidos por Giorgio Agamben e Walter Benjamin, como as formas de controle, opressão e dominação; o uso da violência como meio de dominação; a formação de exércitos como formas de exercício de poder e, ainda, a posição de vencedores e dominadores dessas classes baixas são apontados por Tolstói no seu contexto social e exemplificados pelas relações estabelecidas na sociedade russa nos cenários urbano e rural.

Essa inter-relação também será observada na décima primeira tese de Benjamin, que também poderá ser associada às relações de poder e de opressão observadas nas obras de

Graciliano Ramos. Para o teórico alemão, um dos fatores que mais corrompeu as classes trabalhadoras alemãs foi a ideia de que elas poderiam estar integradas à classe dominante e por isso ocorreu sua total degradação.

Daqui até a ilusão de que o trabalho na fábrica, visto como fazendo parte desse progresso técnico, representava uma conquista política, foi apenas um passo. A velha moral protestante do trabalho, agora em forma secularizada, comemorava com os trabalhadores alemães a sua ressurreição. (BENJAMIN, 1940, p. 15).

Para Walter Benjamin, o “Programa de Gotha” revela sinais dessa confusão que rebaixaria ainda mais a classes de trabalhadores. Assim, o teórico propõe a necessidade de uma reflexão sobre como é possível reverter a produção e o trabalho a favor dos trabalhadores enquanto eles ainda não forem detentores do produto desse labor. Essa discussão se faz necessária, posto que: “Antevendo coisas terríveis, Marx respondera já que o ser humano que não possua outra riqueza a não ser a força de trabalho será necessariamente escravo dos outros seres humanos, os que se transformaram em proprietários”. (BENJAMIN, 1940, p. 15). Após a ascensão do Fascismo, o trabalho foi visto como uma forma de dominação da natureza, o trabalho foi entendido de uma nova forma distinguindo-se das ideias, algumas vezes utópicas, das ideologias socialistas. Para o teórico alemão, “[o] sujeito do conhecimento histórico é a própria classe lutadora e oprimida. Em Marx, ela surge como a última classe subjugada, a classe vingadora que levará às últimas consequências a obra de libertação em nome de gerações de vencidos.” (BENJAMIN, 1940, p. 16-17). Por isso a reflexão sobre a função do trabalho em nossa sociedade e a forma como ele serve como ferramenta de controle e do poder devem ser discutidas. Vale destacar que essa utilização do trabalho é vista em diferentes contextos ao redor do mundo, sendo tão frequente a ponto de poder ser associado em contextos tão diferentes como no trabalho rural e urbano na Rússia ao trabalho na agricultura e pecuária na região do Nordeste brasileiro em obras como *Vidas Secas* e *São Bernardo*.

No texto sobre o conceito de história, Walter Benjamin faz uma releitura crítica da teoria de Karl Marx e da visão desse teórico acerca do capitalismo, da espoliação do trabalhador, do poder das classes dominantes e do uso da força de trabalho. O materialismo proposto por Marx parte da ideia de um mundo em que a sociedade valoriza mais as questões materiais em relação às questões humanas e espirituais. Dessa forma, o modo de vida capitalista gira em torno da matéria, do lucro, da compra e da troca de bens. Combatendo essa visão de mundo, o sociólogo propõe uma sociedade que busque a igualdade entre os homens e que não se baseie apenas na busca pelo lucro, pelo consumo e pela acumulação de bens. Essa

concepção também estará presente nas discussões do filósofo alemão acerca da dominação e da exploração das classes trabalhadoras pelos dominadores, pela classe alta, pelos patrões e pelos donos de fábricas. Esse aspecto pode ser observado diretamente na obra *São Bernardo*, em que o protagonista Paulo Honório critica o interesse da esposa Madalena e de outros funcionários da fazenda acerca dessa visão sociológica:

Qual seria a religião de Madalena? Talvez nenhuma. Nunca me havia tratado disso. - Monstruosidade. E repeti baixinho, lentamente e sem convicção: - Monstruosidade! Materialista. Lembrei-me de ter ouvido Costa Brito falar em materialismo histórico. Que significava materialismo histórico? A verdade é que não me preocupo muito com o outro mundo. Admito Deus, pagador celeste dos meus trabalhadores, mal remunerados cá na terra, e admito o Diabo, futuro carrasco do ladrão que me furtou uma vaca de raça. (RAMOS, 2008, p. 55)

Apesar de nitidamente assumir a posição de dominador que explora seus empregados, Paulo Honório diz não saber o que é materialismo histórico. Na obra, o fazendeiro se refere a tudo como se fosse uma transação comercial: o casamento arranjado com Madalena, a remessa da Velha Margarida, que havia cuidado de Paulo quando era órfão, e até mesmo o nascimento do filho, que seria um herdeiro para as terras de São Bernardo. A afirmação de não saber o que é materialismo pode ser vista, até mesmo, como uma ironia diante do caráter capitalista e dominador observado nas atitudes do protagonista. Posteriormente, ele faz uma associação a um preconceito histórico, a ideia que os comunistas, os apoiadores da teoria de Marx, não teriam religião, reduzindo o interesse da esposa pelas discussões sociológicas e pelas reformas sociais devido à falta de religião: “Mas mulher sem religião é horrível. Comunista, materialista. Bonito casamento! Amizade com o Padilha, aquele imbecil. ‘Palestras amenas e variadas.’ Que haveria nas palestras? Reformas sociais, ou coisa pior. Sei lá! Mulher sem religião é capaz de tudo.” (RAMOS, 2008, p.55).

Essa inter-relação entre as concepções e discussões teóricas propostas por Marx e Walter Benjamin e as obras de Graciliano Ramos também será ressaltada por Antônio Candido, em seu renomado ensaio *Ficção e confissão*, ao tratar a questão sobre como o comunismo e a teoria capitalista são observados nas obras ficcionais do autor alagoano: “A leitura de seus livros mostra que, antes de qualquer adesão ao comunismo, já havia na sua sensibilidade a inconformada negação da ordem dominante e certa nostalgia da humanidade depurada, que formam o que foi designado acima como o seu fundamental anarquismo.” (CANDIDO, 1955, p. 94). Nos conflitos de Paulo Honório com Madalena e com os funcionários, na rivalidade entre Luís da Silva e Julião Tavares ou mesmo na exploração de Fabiano pelo seu patrão, Candido destaca a crítica à burguesia e ao mundo capitalista

presentes nas obras de Graciliano Ramos. Para o crítico: “A adesão representa precisamente aspiração a uma sociedade refeita segundo outras formas, e portanto completa de modo coerente a sua negação do mundo, indicando que ela era, na verdade negação de um determinado mundo – o da burguesia e do capitalismo.” (CANDIDO, 1955, p. 94). Assim, a morte dos valores burgueses será desejada e buscada de forma implícita no assassinato do Burguês Julião Tavares ou no fracasso de Paulo Honório que impõe sua visão capitalista a qualquer custo.

Outro aspecto presente na obra *São Bernardo* que se associa à teoria de Karl Marx, ao comunismo e à crítica da sociedade capitalista são as referências à Revolução de 1930 na obra. Essa revolução foi marcada pelo golpe de Estado que depôs o presidente Washington Luís. O chefe de estado Júlio Prestes foi impedido de tomar posse sob a justificativa de fraude eleitoral. O golpe levou à formação de grupos e de manifestações contra a articulação política que depôs o presidente, além disso, os líderes do movimento que se rebelaram contra o governo ditatorial foram associados ao movimento comunista, que estava em ascensão na Rússia.

Em uma passagem da obra, o protagonista escuta uma conversa dos empregados acerca de serem explorados pelo fazendeiro: “Uma tarde surpreendi [...] Luís Padilha discursando para Marciano e Casimiro Lopes: - Um roubo. É o que tem sido demonstrado categoricamente pelos filósofos e vem nos livros. Vejam: mais de uma légua de terra, casas, mata, açude, gado, tudo de um homem. Não está certo.” (RAMOS, 2008, p. 20). Ao se ver questionado pelos funcionários e se sentir desrespeitado em sua autoridade de patrão, Paulo Honório chama a atenção dos empregados com palavras bruscas e gestos violentos e termina fazendo referência à Rússia, devido à ascensão do movimento comunista no país europeu que critica a exploração capitalista do trabalho.

Mais tarde, porém, cheio de embromações e lamúrias, Padilha jurou por todos os santos que a escola funcionava normalmente e fazia cortar o coração deixar tantas crianças sem o pão do saber. Quanto às teorias, aquilo era só para matar tempo e empulhar o Casimiro. - E eu, que não tenho grande autoridade junto dela, sosseguei-a: - Mande-me cá o Marciano, aquele cachorro. Até logo, vou ver. À noite reuni Marciano e Padilha na sala de jantar, berrei um sermão comprido para demonstrar que era eu que trabalhava para eles. Mas atrapalhei-me e contentei-me com injuriá-los: - Mal-agraçados, estúpidos. Amunhecaram, e baixei a pancada: - Juízo de galinha. Embarcando em canoa furada! Tontos. Dei-lhes conselhos. Encontrando macieira, Luís Padilha quis discutir; torneia zangar-me, e ele se convenceu de que não tinha razão. [...] - Por esta vez passa. Mas se me constar que vocês andam com saltos de pulga, chamo o delegado de polícia, que isto aqui não é a Rússia, estão ouvindo? E sumam-se. Sumiram-se. Ficou-me um resto de indignação, depois serenei. (RAMOS, 2008, p. 21)

Além do exercício de poder do patrão, dominador, que se impõe diante dos trabalhadores explorados, inibindo-lhes a liberdade de expressão, o protagonista ainda faz uso de outra ferramenta de poder, ameaçando chamar a polícia para os dois funcionários que estavam apenas conversando sobre as péssimas condições de trabalho na fazenda. Além disso, ele faz uma crítica direta ao comunismo, ao dizer que “Aqui não é Rússia”, referindo-se à União Soviética e à adoção do comunismo nesse país. Em outro momento, Paulo Honório se mostra mais uma vez aliado às forças de segurança do Estado, instrumento de poder estatal, ao ajudar-lhes:

Um dia Azevedo Gondim trouxe boatos de revolução. [...] - É um fim de mundo. Padilha esfregou as mãos: - Afinal a apostema rebentou, com os diabos! A noite o chefe político escreveu-me pedindo armas e cabroeira. De madrugada enviei-lhe um caminhão com rifles e homens. (RAMOS, 2008, p. 185).

Notadamente, nesses trechos e em outras passagens da obra, o proprietário se coloca no lugar da classe privilegiada e se posiciona contra a revolta de grupos populares que lutam contra o ato ditatorial do golpe de 1930, que será observado novamente em seu diálogo com a esposa, já que Madalena era notadamente a favor dos atos de revolta: “-Por quê? perguntou Madalena. - Você também é revolucionária? exclamei mau modo. - Estou apenas perguntando por quê. - Ora por quê! Porque o crédito se sumia, o câmbio baixava, a mercadoria estrangeira ficava pela hora da morte. Sem falar na atrapalhão política.” (RAMOS, 2008, p. 136).

Para Rui Mourão, em seu estudo *Estruturas: Ensaio sobre o romance de Graciliano Ramos* (1969), fica clara a posição social assumida pelo protagonista: “Já em *São Bernardo*, é o panorama do campo que vamos descortinar. Paulo Honório é a encarnação do grande proprietário de terras vivendo de desmandos, na gloriosa impunidade de quem tem o mundo a seu favor.” (MOURÃO, 1969, p. 166). Para o crítico, a figura do proprietário é na verdade um símbolo do poder visível associado à violência que imperava e conduzia a sociedade atrasada e arcaica do interior do Nordeste, marcada pelo poder de mando e pela lei da violência:

[...] redundava apenas em mais um elemento de dominação na mão dos poderosos. Focalizando a ascensão e o declínio daquele ‘coronel’ sem tradição, que se fez por obra de tenacidade, deixando atrás de si uma legenda de audácia e pilhagem, o autor pôde levar a efeito a desmontagem completa da estrutura imperante no sertão nordestino. (MOURÃO, 1969, p. 166).

O exercício do poder, por meio da violência, será observado em várias passagens da obra, também associado à organização social do sertão que se baseia na lei da força e da dominação, no poder de mando. Paulo Honório representa essa demonstração do poder quando, ao ser acusado por um jornalista, por meio do jornal da cidade, de ser o mandante do

assassinato de seu vizinho Mendonça, o protagonista agride fisicamente o jornalista: “Agarrei-lhe o braço, puxei-o para junto do relógio e disse-lhe, quase cochichando para não espantar os transeuntes: - Então, seu filho de uma égua, esses artigos... - Aquilo é matéria paga, explicou o Brito.” (RAMOS, 2008, p. 26). O fazendeiro se apropria do lugar de dominador e fica cada vez mais agressivo com o jornalista, agredindo-o em público: “Em resposta passei-lhe os gadanhos no cachaço e dei-lhe um bando de chicotadas. Juntaram-se muitas pessoas, um guarda-civil apitou, houve protestos, gritos, afinal Costa Brito conseguiu escapular-se e azulou pelo Comércio, em direção aos Martírios.” (RAMOS, 2008, p. 26).

Os funcionários de Paulo Honório também serão vítimas da brutal violência do dominador, que castiga seus funcionários como se ainda estivessem na época da escravidão, ao ser interpelado pelo funcionário Marciano: “Era verdade, mas nenhum morador me havia ainda falado de semelhante modo. - Você está se fazendo besta, seu corno? Mandei-lhe o braço ao pé do ouvido e derrubei-o. Levantou-se zozzo, bambeando, recebeu mais uns cinco trompaços e levou outras tantas quedas”. (RAMOS, 2008, p. 43). Diante desse contexto, o proprietário de terras acredita que o uso da violência com os empregados da fazenda é algo comum, pertencente às relações do sertão, o que pode ser observado em seu diálogo com Madalena que fica assustada ao ver o marido agredir Marciano: “- Não entendo. Explique-se. Indignada, a voz trêmula: - Como tem coragem de espancar uma criatura daquela forma? - Ah! sim! por causa do Marciano. Pensei que fosse coisa séria. Assustou-me.” (RAMOS, 2008, p. 45). Dessa forma, o poder associado à violência é visto como algo comum por Paulo Honório que sustenta sua autoridade com base não apenas em suas posses, mas também nas ameaças de violência aos funcionários.

A relação violenta entre patrão e empregado também será destacada por José Carlos Garbuglio, uma vez que para o proprietário o uso da violência é tratamento tão comum que “Paulo Honório se espanta, incrédulo e desconfiado, quando Madalena, sua mulher, lhe chama a atenção para o tratamento de humilhação a que submete Marciano.” (GARBUGLIO, 1987, p. 375). No texto “Graciliano Ramos: a tradição do isolamento”, o crítico propõe que o exercício do poder e da dominação serão observados no romance na forma como o protagonista se relaciona, sobretudo quando ascende socialmente e se torna um proprietário de terras: “O modo como ele muda de classe, passando de trabalhador alugado a proprietário, a forma de utilização da propriedade e do poder que ela lhe confere, aprende as contradições e as reflete com exemplar didatismo.” (GARBUGLIO, 1987, p. 375). A forma com que Paulo Honório, de certa forma, usa certas pessoas e se relaciona com elas demonstra que o

protagonista explora o outro para crescer. Mais uma vez a metáfora da máquina e da engrenagem pode ser associada à visão de poder, visto que os funcionários são explorados por meio dessa engrenagem utilizada para subir ao lugar de dominação. Assim, as conquistas materiais de Paulo Honório são associadas também à “modernização dos métodos e das máquinas que vivem à custa do aviltamento das criaturas que se afundam num trabalho sem fim e sem descanso, sem que isso lhes confira qualquer direito, até se transformarem em bagaço inútil, torturadas pela mesma engrenagem que põem em movimento.” (GARBUGLIO, 1987, p. 375). O uso da violência contra o outro e as maneiras utilizadas pelo proprietário para construir seu patrimônio e manter a fazenda em pleno funcionamento e crescimento demonstram um sistema em que aos empregados não são vistos com base em seu valor humano. Esse sistema “apresenta nítida bifurcação: os poucos que mandam, senhores de tudo, inclusive do destino das pessoas, a legião dos despossuídos, cujo único poder de troca está na força do trabalho fornecida pelos braços enquanto eles aguentam.” (GARBUGLIO, 1987, p. 375).

A presença do poder e das relações estabelecidas por meio deste também serão destacados por Valentim Facioli ao apontar que os protagonistas Paulo Honório, Luís da Silva e Graciliano Ramos, em *Memórias do Cárcere*, podem ser aproximados devido à compreensão da propriedade burguesa e do lugar social que é atribuído devido a essa posse. No estudo “Dettera: ilusão e verdade sobre a (im)propriedade em alguns narradores de Graciliano Ramos” (1993), o crítico acredita que os três narradores vivem em condições que demonstram o processo de modernização da propriedade e da acumulação de capital privado no Brasil. Assim, “[a] disputa pela propriedade e suas consequências sociais, políticas e éticas, parece construir o núcleo temático comum a *São Bernardo*, *Angústia* e *Memórias do Cárcere*, não se tratando estritamente dos meios materiais de vida, mas também do capital simbólico.” (FACIOLI, 1993, p. 50). Em *São Bernardo*, são os bens que possui que definem o lugar social de Paulo Honório, Madalena, Padilha e os empregados da fazenda, assim como outros personagens. “Num primeiro momento o impasse do narrador está tematizado nas divergências entre Paulo Honório e a “camada letrada” que o rodeia, sobre a qual ele tem enorme ascendência e poder.” (FACIOLI, 1993, p. 51).

Desse modo, após a crise e o fracasso do protagonista que tinha sua personalidade e posição embasadas na acumulação material, resta ao fazendeiro narrar com a finalidade de articular uma forma particular de poder simbólico e construir uma “sociabilidade nova”, já que Paulo Honório não obteve sucesso em suas relações sociais, pois: “O problema da propriedade tal como acumulada por Paulo Honório estava exatamente nisso: ela e ele, por

usar de uma forma arcaica de posse e dominação, não foram capazes de gerar uma sociabilidade integrativa.” (FACIOLI, 1993, p. 55). Assim, tendo por base a análise das obras de Tolstói e Graciliano Ramos, à luz das teorias de Walter Benjamin e Giorgio Agamben, nota-se a presença do exercício do poder, da dominação, da opressão e também do uso da violência em suas várias formas presentes na construção das narrativas e dos personagens. Essas constantes temáticas que são matéria para a produção literária demonstram não apenas um assunto tratado pela narrativa, mas também a preocupação social desses dois autores em trabalhar as carências e as moléstias vividas pelas classes baixas dentro de seus contextos sociais.

Capítulo IV – Aldeia, Alagoas e o mundo: artifícios literários de tradução da humanidade, do poder e da opressão.

Capítulo IV – Aldeia, Alagoas e o mundo: artifícios literários de tradução da humanidade, da sinceridade, do poder e da opressão.

IV.1 A ética, a moral e a humanidade: *Guerra e paz*, *Anna Karenina*, *Angústia* e *São Bernardo*.

Os defensores da concepção social geralmente procuram confundir a noção do poder, isto é, a violência, com a noção de influência moral, mas esta confusão é absolutamente impossível. A influência moral age sobre os próprios desejos do homem e os modifica como quiser. O homem que sofre a influência moral age segundo a sua vontade, ao passo que o poder, no sentido ordinário da palavra, é um meio de forçar o homem a agir contrariamente aos seus desejos. Quem está submetido ao poder não age como quer e sim como é obrigado; e é somente pela violência física, pela prisão, pela tortura, pela mutilação, ou pela ameaça desses castigos, que se pode forçar uma pessoa a fazer o que ela não quer. E nisto consiste e sempre consistiu o poder. (TOLSTÓI *apud* ZWEIG, 1976, p.55)

No trecho acima, Liev Tolstói aborda a influência dos líderes políticos e grandes proprietários sobre a estrutura social. No texto “A salvação está em Vós” (1976), o escritor russo fala sobre a relação entre o poder desses líderes e a influência moral. Para o escritor, o exercício de poder de alguns governantes está associado à moral no sentido em que as violências físicas, o controle e a opressão atuam como desmoralizadores das classes baixas e dos trabalhadores. Uma das formas de poder e de controle exercidas pelo governo sob tais classes seria a força do exército: “[...] esta força do exército, necessária a garantia do poder, introduziram na concepção social da vida o germe desmoralizador. O poder governamental, mesmo fazendo desaparecer as violências interiores, introduz sempre na vida dos homens novas violências [...]” (TOLSTÓI *apud* ZWEIG, 1976, p.55). Assim, a desmoralização seria o combate ou o ato que se opõe à moral cristã pregada por Tolstói, sendo a temática da moral e a sua influência na vida social um dos temas mais frequentes de uma das maiores narrativas do autor, *Guerra e paz*. A narrativa contextualizada durante a invasão da Rússia por Napoleão Bonaparte, tendo como pano de fundo a Guerra da Terceira Coalizão (1805), a Paz de Tilsit (1807) e, enfim, a Campanha da Rússia (1812), apresenta como um dos principais personagens o nobre Pierre. Considerado um filho bastardo por ter sido concebido fora do matrimônio, Pierre é o símbolo de uma transformação moral que acontece ao longo da história, em que o protagonista começa como um bêbado, enfadonho que gasta seu dinheiro com jogo, prostitutas, festa e termina casado com Natasha, pai exemplar e administrador das propriedades pertencentes a sua família. O mesmo acontece com a personagem Natasha, baseada nas características da irmã mais nova da esposa de Tolstói, a personagem é sensual,

impetuosa, ativa e ao mesmo tempo imatura, terminando a obra como uma matriarca exemplar cuidando do marido e dos filhos do casal. A mudança moral positiva ocorrida com Pierre é mostrada em sua relação com os camponeses quando se casa com Natasha e passa a administrar as propriedades de sua família:

Dos três preceitos da maçonaria, Pierre reconhecia não cumprir aquele que prescrevia a todo maçom ser um exemplo de vida moral, e das sete virtudes não possuía, em absoluto, duas delas: os bons costumes e o amor à morte. Consolava-se com a ideia de que, em compensação, cumpria um outro preceito, o aprimoramento da espécie humana, e também possuía outras virtudes, o amor ao próximo e sobretudo a generosidade. Na primavera de 1807, Pierre resolveu voltar a Petersburgo. Na viagem de volta, tinha a intenção de percorrer todas as suas propriedades, certificar-se pessoalmente de que estava sendo feito o que ele havia determinado e ver em que estado se achava, agora, o povo que Deus lhe havia confiado e que Pierre se empenhava em cumular de favores. O administrador-geral, que considerava todas as fantasias do jovem conde uma semiloucura, desvantajosa para o administrador, para o conde, para os camponeses, fazia concessões. Embora continuasse a encarar como impossível o projeto da libertação dos servos, ele ordenava construir em todas as propriedades grandes prédios destinados a abrigar escolas, hospitais e orfanatos (TOLSTÓI, 2017, p.590)¹¹⁷

Apesar de analisar a si próprio e acreditar não ter todas as qualidades para ser um exemplo de homem moral, a postura de Pierre demonstra sua enorme boa vontade e bondade em relação aos camponeses e aos vínculos que outros proprietários mantinham com esses trabalhadores. Além disso, posteriormente o Príncipe Andrei será apresentado como alguém oposto à figura de homem moral, bom e respeitoso de Pierre, após o casamento, uma vez que Andrei defende a necessidade de castigos corporais para os servos e é contra a libertação desses trabalhadores:

O príncipe Andrei animava-se cada vez mais. Seus olhos brilhavam febrilmente enquanto tentava provar para Pierre que, no seu gesto, não havia o menor desejo de fazer bem ao próximo. — Pois bem, você então quer libertar os camponeses — prosseguiu. — Isso é muito bom; mas não para você (você, eu creio, nunca chicoteou alguém até matar, nem mandou ninguém para a Sibéria), e menos ainda para os camponeses. Se são espancados, açoitados com um sabre e mandados para a Sibéria, eu acho até

¹¹⁷ Из трех назначений масонства Пьер сознавал, что он не исполнял того, которое предписывало каждому масону быть образцом нравственной жизни, и из семи добродетелей совершенно не имел в себе двух: добронравия и любви к смерти. Он утешал себя тем, что зато он исполнял другое назначение — исправления рода человеческого и имел другие добродетели — любовь к ближнему и в особенности щедрость. Весной 1807 года Пьер решил ехать назад в Петербург. По дороге назад он намеревался объехать все свои имения и лично удостовериться в том, что сделано из того, что им предписано, и в каком положении находится теперь тот народ, который вверен ему богом и который он стремился облагодетельствовать. Главноуправляющий, считавший все затеи молодого графа почти безумством, невыгодой для себя, для него, для крестьян, — сделал уступки. Продолжая дело освобождения представлять невозможным, он распорядился постройкой во всех имениях больших зданий школ, больниц и приютов (Л.Н. Толстой, 1980, стр.111)

que não se sentem pior por causa disso. Na Sibéria, eles continuam a levar a mesma vida de gado, as marcas das chicotadas no corpo cicatrizam, e eles ficam tão felizes quanto antes. Isso é necessário, sim, para as pessoas que definham moralmente, acumulam remorsos, reprimem seus remorsos e se tornam brutais porque têm a possibilidade de infligir castigos, com razão ou sem razão. É desses que tenho pena e, para o bem deles, eu gostaria de libertar os camponeses. Você talvez não tenha visto, mas eu vi que pessoas boas, educadas nessa tradição de poder ilimitado, como deuses, quando ficam mais irritadas, se tornam cruéis, brutais, sabem disso, não conseguem se conter e se tornam cada vez mais infelizes. O príncipe Andrei falou com tamanho fervor que Pierre não pôde deixar de pensar que tais ideias foram sugeridas a Andrei pelo pai. Pierre nada lhe respondeu. — Então é disto que tenho pena: da dignidade humana, da serenidade da consciência, da pureza, não das costas e das testas deles, que, por mais que você açoite, por mais que raspe os seus cabelos, vão continuar a ser exatamente as mesmas costas e as mesmas testas. — Não, não, mil vezes não! Nunca vou concordar com o senhor — disse Pierre. (TOLSTÓI, 2017, p.601 – 603)¹¹⁸

Além da questão moral, pode-se notar como a temática da humanidade é trabalhada na narrativa de forma paralela à moral, visto que em ambos os trechos de *Guerra e paz* é possível observar a forma humana e empática como Pierre enxerga seus servos e a tentativa de realizar algo que lhes proporcione uma vida melhor, mais digna e com menos sofrimentos a essa parte da população russa.

O autor russo não chega a definir o conceito de moral ao qual ele trabalha por meio de artifícios ficcionais em sua obra. Para entender melhor essa questão, observa-se que, no *Dicionário da Academia Brasileira de Letras* (2020), a moral é definida como um substantivo feminino que estabelece regras e preceitos admitido por uma sociedade que regula o comportamento das pessoas que fazem parte da sociedade, sendo também associadas a palavras como honestidade e pudor. A moral será ainda conceituada como preceitos e regras, estabelecidos e admitidos por uma sociedade, que regulam o comportamento das pessoas que

¹¹⁸ Князь Андрей все более и более оживлялся. Глаза его лихорадочно блестели в то время, как он старался доказать Пьеру, что никогда в его поступке не было желания добра ближнему. — Ну, вот ты хочешь освободить крестьян,— продолжал он. — Это очень хорошо; но не для тебя (ты, я думаю, никого не засекал и не посылал в Сибирь) и еще меньше для крестьян. Ежели их бьют, секут и посылают в Сибирь, то я думаю, что им от этого нисколько не хуже, В Сибири ведет он ту же свою скотскую жизнь, а рубцы на теле заживут, и он так же счастлив, как был прежде. А нужно это для тех людей, которые гибнут нравственно, наживают себе раскаяние, подавляют это раскаяние и грубеют оттого, что у них есть возможность казнить право и неправо. Вот кого мне жалко и для кого я бы желал освободить крестьян. Ты, может быть, не видал, а я видел, как хорошие люди, воспитанные в этих преданиях неограниченной власти, с годами, когда они делаются раздражительнее, делаются жестоки, грубы, знают это, не могут удержаться и все делаются несчастнее и несчастнее. Князь Андрей говорил это с таким увлечением, что Пьер невольно подумал о том, что мысли эти наведены были Андреем его отцом. Он ничего не отвечал ему. — Так вот кого и чего жалко,— человеческого достоинства, спокойствия совести, чистоты, а не их спин и лбов, которые, сколько ни секи, сколько ни брей, всё останутся такими же спинами и лбами. — Нет, нет и тысячу раз нет! я никогда не соглашусь с вами,— сказал Пьер. (Л.Н. Толстой, 1980, стр. 120-121)

fazem parte dessa comunidade. Nessa obra da *Academia Brasileira de Letras* (2020), complementa-se que, na filosofia, a moral é aquela que trata dos costumes, dos deveres e do modo de proceder dos homens nas relações com seus semelhantes. Dessa forma, essa conceituação da moral ajuda a esclarecer que a moral proposta por Tolstói seria aquela relativa ao comportamento dos seres humanos em relação aos outros em uma sociedade, como no caso de Pierre e de Andrei.

No texto “Homens e coisas estrangeiras”, publicado em 1910, o crítico José Verissimo propõe que “Tolstói parte de um pressuposto para nós falso, ou quase incompreensível: a fortaleza de uma convicção moral, digamos a palavra, a fé, determinando triunfantemente a nossas ações.” (VERISSÍMO, 1910, p.173). Para o estudioso, a presença da moral na obra do escritor russo aparece como ponto principal, em que a narrativa se torna uma espécie de veículo para expressar essa defesa da moral cristã defendida pelo autor. “Tolstói justifica-se pelo despertar de Deus, na consciência onde ele já existia e adormecera. Em arte é um recurso fácil o apelo ao milagre religioso, e o caso imaginado por Tolstói ou antes, o motivo, a determinante da ação heroica do príncipe Nekhliudov” (VERISSÍMO, 1910, p.173). O crítico faz referência ao fato de que Tolstói chegou a fundar uma espécie de religião, chamada por alguns críticos de “Tolstoísmo”, promovida por meio de reuniões e de palestras em sua casa, em Iásnaia Poliana. Assim, com a ascensão do materialismo científico e do capitalismo, o autor russo se destacaria, pois “[...] raros são os que, como Tolstói põem os seus atos de acordo com as suas palavras, as suas ações de conformidade com os seus sentimentos e tem a assombrosa coragem de tudo sacrificar à coerência de sua vida.” (VERISSÍMO, 1910, p.162). Para o crítico, as obras do autor de *Anna Karenina* se destacam não apenas pela riqueza de seus enredos e dos artifícios ficcionais, mas também pela forma como os valores morais e a humanidade, no tratamento dos personagens, são expressos nas obras. Seria, então, necessário “Um homem como Tolstói para mostrar que as energias morais, da espécie mais rara e mais difícil, encerra ainda a humanidade.” (VERISSÍMO, 1910, p.162).

As questões referentes à moral estariam diretamente associadas à humanidade vista na forma como o escritor russo trabalha as temáticas da desigualdade, do abuso e da inferiorização das classes baixas, como camponeses e operários. Na sua ficção: “Tolstói faz dela ‘um órgão moral da vida da humanidade, que transporta ao domínio as concepções da razão’, e dá-lhe por fim superior hoje ‘realizar a união fraternal dos homens’” (VERISSÍMO, 1910, p.162). O crítico destaca a mudança da visão de vida que ocorrera com Tolstói que, quando ainda era jovem, gastara boa parte da fortuna da família em jogos, bebidas,

prostituição e, anos depois, tornara-se um marido exemplar, pai de família e administrador dedicado às propriedades rurais e à melhoria das condições de trabalho para os servos em sua propriedade. “Há pouco mais de vinte anos operou-se no espírito de Tolstói a evolução que fazia do já grande romancista o apóstolo de uma nova doutrina religiosa e social.” (VERISSÍMO, 1910, p.165). Essa transformação espiritual e moral de Tolstói serão associadas à questão moral tratada em *Guerra e paz*, pela mudança também ocorrida no jovem Pierre ao longo da narrativa: “em *Guerra e paz* penetrara com tão sutil e aguda análise a miséria das máximas dignidades oficiais humanas, mostrara a enganosa artificialidade dos heróis, tirara à guerra a sua grandeza para mostrar qual é na sua hediondez mesquinha e na sua repugnante verdade,” (VERISSÍMO, 1910, p.165). O tratamento desse tema também será observado na construção dos personagens da guerra, na crítica à instituição militar e na sua função para o governo: “reduzira finalmente a lenda guerreira das grandes batalhas dirigidas por um gênero militar a uma multidão de pequenos reencontros que apenas por acaso e as circunstâncias governam.” (VERISSÍMO, 1910, p.165). O crítico explica que, após estudar os evangelhos e os livros da igreja ortodoxa, o escritor russo escreveu sobre uma “doutrina metafísica e moral mais forte, a mais pura e a mais completa a que se tenha jamais elevado a humanidade, doutrina em que se apoiam inconscientemente todas as altas manifestações da humanidade nos diversos domínios da política e da filosofia.” (VERISSÍMO, 1910, p.165).

Em livros como: *O que é a arte?* e *A salvação está em vós*, o autor propõe preceitos e virtudes necessários a uma boa organização e uma boa convivência social, posicionando-se: “Contra abusos que o cercam na sociedade em que vive levantou-se muitas vezes a sua voz a favor dos fracos, dos perseguidos, dos miseráveis. O próprio Tzar ouviu-o pessoalmente taxar de insincero o seu reescrito famoso convidando as potências ao desarmamento e a paz.” (VERISSÍMO, 1910, p.166). Um fator marcante na obra do conde seria, então, a humanidade com que este constrói seus personagens, sempre levantando discussões acerca da exploração dos trabalhadores, operários e classes mais baixas: “[...] desde Gutenberg, jamais tipógrafos executaram a mais difícil tarefa que os que compuseram as primeiras edições de *Guerra e paz* e de *Ana Karenina*. Linha por linha, palavra por palavra, põe o conde Tolstói cada nova leitura tudo em discussão, o pensamento e a forma.” (VERISSÍMO, 1910, p.168). O crítico destaca duas narrativas que expõe a visão moral e humana de forma mais latente entre as obras do autor russo:

A sua nova novela [*Ressurreição*] tinha, como a *Sonata a Kreutzer*, o mesmo fim de mostrar o que há de imoral e de anticristão na maneira comum de compreender o amor. Entregue Tolstói a preocupações e a

aplicação prática de sua doutrina moral, foi a novela abandonada, na sua forma primitiva, na gaveta. Entre as questões que, no seu zelo de apóstolo, tomou ele a peito, nenhuma lhe interessou mais que a dos Dukhobors. São os Dukhobors uma seita cristã da Rússia, dissidente da religião ortodoxa e oficial do império, rústicos que viviam a longos anos conforme as suas crenças evangélicas tradicionais e que, proibindo a sua fé a morte de homem, recusam-se terminantemente ao serviço militar e a conformarem-se com outras leis do Estado contrárias as suas crenças. (VERISSÍMO, 1910, p.167)

Assim, como meio de ajudar financeiramente a seita dos Dukhobors a sair do território russo, já que foram ameaçados e estavam sendo perseguidos pelo império, o escritor russo retoma a escrita do romance. A narrativa conta a história de Nekhliudov, um jovem filho de família nobre que na infância fora visitar suas tias e conheceu, ainda menina, Katiucha. No início do romance, o herdeiro é descrito como um homem que visa o bem estar dos servos, tanto que tendo se formado na faculdade, ele então recebe oficialmente em seu nome as terras de sua família e decide abrir mão de parte de suas riquezas e doar uma parcela do território para que os servos fizessem suas moradias. O protagonista “era daqueles para quem o sacrifício feito em nome de uma necessidade moral constituiu um verdadeiro gozo decidira logo renunciar por sua parte ao direito de propriedade territorial e dar aos camponeses tudo o que então possuía, isto é, o pequeno domínio herdado de seu pai”. (VERISSÍMO, 1910, p.170). Entretanto, o jovem formado em Direito, já exercendo a profissão e noivo de uma distinta mulher aristocrata, revê a moça da juventude Katiucha, uma prostituta que está no tribunal por ser acusada de assassinar um dos seus clientes. Nesse momento, a narrativa faz uma retrospectiva e conta que, na juventude, o jovem retorna à propriedade da família e revê a moça camponesa: “Revido Katiucha, despertou o seu amor por ela, mas então já não aquele amor puro e ingênuo; misturava-se-lhe o desejo.” (VERISSÍMO, 1910, p.170). Infelizmente, o interesse de Nekhliudov não é mais o do menino pela garota da infância, e sim de um homem por uma mulher: “Em Nekhliudov, como em todo homem, havia dois homens. O homem moral, disposto a não procurar o seu bem senão no bem dos outros; e o homem animal, buscando apenas o seu bem individual e pronto a sacrificar a si o bem do mundo inteiro.” (VERISSÍMO, 1910, p.170). O jovem seduz Katiucha que apaixonada acaba tendo relações sexuais com o herdeiro, resultando na gravidez da camponesa:

E no estado de loucura egoísta em que se achava nesse momento da sua vida, o homem animal prevalecia nele de modo a sufocar completamente o outro.” E o venceu, sacrificando Nekhliudov a Katiucha, amorosa e indefesa, ao egoísmo do seu gozo, julgando-se quite com ela mediante uma cédula de cem rublos que ao partir lhe deixou. [...] Ora, é sempre assim, todos fazem o mesmo. “É Esse um dos elementos da filosofia de Tolstói, que nesta vida nos desculpamos dos nossos erros com a alegação de que todos fazem o mesmo, como se a virtude não estivesse justamente em proceder diversamente de

todos. Todo o mundo procedia como ele, repetia-se Nekhliudov ausentando-se. (VERISSÍMO, 1910, p.170)

O crítico destaca, então, a reviravolta moral em que Nekhliudov, de herdeiro honrado e honesto que sacrifica sua herança pelo bem dos servos, torna-se um homem imoral e impetuoso, que engravida uma jovem camponesa e abandona a sua própria sorte, resultando no destino deplorável de Katiucha, presa e acusada por um crime que não cometera. O romance é uma obra muito bem acabada pelo autor russo que trabalha incessantemente em revisões e modificações no texto até torná-lo uma grande obra prima: “‘essas supressões de detalhes acrescentaram ao conjunto, não só em alcance moral, mas em beleza artística’. Corrigindo e recorrigindo o texto da sua novela, Tolstói acabou por fazer dela um ‘grande romance, de vida e de paixão’, que é *Ressurreição*.” (VERISSÍMO, 1910, p.168).

O trabalho com a questão moral também será visto como um dos principais temas da obra do autor russo, como no texto “Sobre Leão Tolstói”, publicado na coletânea de artigos *Leão Tolstói* (1920), de Boris Eichenbaum, na qual se discute a temática da moral ao criticar aqueles que dizem que Tolstói se tornou um moralista após escrever *Confissão* (1882). Para Eichenbaum, Tolstói passou a buscar novas formas artísticas e é por isso que, logo depois que escreveu seu ensaio *O que é a arte?*, o escritor repensa sua composição e propõe que a arte “não é esteticismo, mas também não é reflexo. A forma não é invólucro, nem recurso” (EICHENBAUM, 1919, p. 85). Na mesma coletânea, Boris Eichenbaum também discutirá a temática da moral ao criticar aqueles que dizem que Tolstói se tornou um moralista após escrever confissões. No artigo “Sobre Leão Tolstói”, o crítico propõe que na obra do contista russo o mais importante é que, apesar de ser realista, Tolstói “ainda em plena força de suas capacidades, se aborreceu e enojou com muitos procedimentos habituais de sua própria escola da qual, durante muito tempo, foi o principal representante.” (EICHENBAUM, 1919, p. 84).

O filósofo e historiador literário húngaro, Gyorgy Lukács, propõe que a natureza para Tolstói demonstra que além do mundo das convenções existe uma vida real. (LUKÁCS, 1920). A questão da moral atrelada à humanidade também será observada pelo crítico na novela “A morte de Ivan Ilitch” (1886), na qual o protagonista, uma criatura verdadeiramente medíocre e egoísta, é finalmente enobrecido pela tenacidade de seu sofrimento. A questão humana será ponto de relação do autor de *Anna Kariênina* e Dostoiévski, pois o problema deste último seria “aprender a tornar concretas as realidades da condição humana em uma série de crises extremas e definidoras e traduzir a experiência ao modo do drama trágico” (STEINER, 1960, p. 154). O crítico irá destacar que, em *Ressurreição*, o tema da moral e da

humanidade será observado novamente na dualidade cidade / campo em que a vida urbana é símbolo de injustiça e a terra é ao mesmo tempo o despertar e a recompensa do herói, em que Steiner estabelece novamente uma relação com o autor de *Crime e castigo* (1866), no qual o cenário urbano é o inferno nas obras de Dostoiévski. Em *Ressurreição* e no conto “A manhã de um senhor de terras” (1850), o crítico destaca que o protagonista é uma espécie de autorretrato do romancista russo, sendo assim, utilizados fatos da vida real para dar forma aos personagens do autor russo. Essa coincidência, entre os fatos autobiográficos e a ficção, mostra a confirmação de alguns temas de interesse de Tolstói como a injustiça, a dominação e a temática social.

Na obra *Guerra e paz*, um dos principais aspectos que ressaltam a narrativa é a redenção moral vivida pelo personagem Pierre descrito, no início da obra, como um jovem aristocrata que se entrega aos jogos, bebidas, festas e prostituição, agindo de forma descortês para se divertir às custas dos outros, como no episódio em que um inspetor é amarrado a um urso pelo nobre e seus amigos:

Imagine que os três arranjaram um urso, ninguém sabe onde, levaram o bicho numa carruagem junto com eles e foram para a casa de umas atrizes. A polícia acudiu para sossegá-los. Pois bem, eles capturaram um inspetor e amarraram-no ao urso, de costas um para o outro, e depois soltaram o urso no canal Moika; o urso saiu nadando, e o inspetor nas costas dele. — Com que cara deve ter ficado esse inspetor, *ma chère* — exclamou o conde, morrendo de rir. — Ah, mas que horror! Do que está rindo, conde? Porém as senhoras, involuntariamente, riram também. — A muito custo salvaram aquele infeliz — continuou a visita. — E pensar que é o filho do conde Kiril Vladímirovitch Bezúkhov que se diverte assim de modo tão intelectual. (TOLSTÓI, 2017, p.93)¹¹⁹

O comportamento de Pierre faz com ele seja evitado e considerado desagradável pelos membros da alta sociedade e de sua família: “— Como está passando o conde? Posso vê-lo? — perguntou Pierre, embaraçado — O conde está sofrendo física e moralmente e, ao que parece, o senhor fez o possível para aumentar esses sofrimentos morais. [...] Se o senhor quiser matá-lo, matá-lo de uma vez, então pode vê-lo.” (TOLSTÓI, 2017, p.121 – 125).¹²⁰ Em

¹¹⁹ Можете себе представить: они втроем достали где-то медведя, посадили с собой в карету и повезли к актрисам. Прибежала полиция их унимать. Они поймали квартального и привязали его спина с спиной к медведю и пустили медведя в Мойку; медведь плавает, а квартальный на нем. — Хороша, *ma chère*, фигура квартального, — закричал граф, помирая со смеху. — Ах, ужас какой! Чему тут смеяться, граф? Но дамы невольно смеялись и сами. — Насилу спасли этого несчастного, — продолжала гостя. — И это сын графа Кирилла Владимировича Безухова так умно забавляется! (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 49-50)

¹²⁰ — Как здоровье графа? Могу я видеть его? — спросил Пьер неловко, как всегда, но не смущаясь. — Граф страдает и физически и нравственно, и, кажется, вы позаботились о том, чтобы причинить ему побольше нравственных страданий. — Могу я видеть графа? — повторил Пьер. — Гм!.. Ежели вы хотите убить его, совсем убить, то можете видеть. (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 69)

outro trecho da obra, na conversa ente Boris e Pierre, o diálogo demonstra uma crítica ao comportamento negativo da alta sociedade. Observa-se uma crítica ao comportamento da aristocracia que além de ser observado na obra, é também uma opinião do próprio Tolstói que em suas obras e escritos critica a nobreza e suas relações, sendo esse um dos motivos que faz com que o autor russo não tenha participado por anos das reuniões da nobreza russa, isolando-se em sua fazenda em Iásnaia Poliana.

Boris nada sabia da expedição de Bolonha, não lia os jornais e era a primeira vez que ouvia falar de Villeneuve. — Nós, aqui em Moscou, andamos mais ocupados com jantares e mexericos do que com política — disse ele, no seu tom calmo e jocoso. — Não sei nada a respeito disso e não acho nada. Moscou está ocupada, acima de tudo, com mexericos — prosseguiu. — Agora, andam falando sobre o senhor e o conde. Pierre sorriu, com o seu sorriso bondoso, como se temesse pelo seu interlocutor, que podia acabar falando algo de que depois se arrependeria. (TOLSTÓI, 2017, p.121 – 125)

121

Outra crítica constante nas obras de Tolstói pode ser vista nas relações por interesse estabelecidas na alta sociedade russa. Por exemplo, o casamento por interesse financeiro será muito criticado em *Anna Karenina*. Em *Guerra e paz*, essa crítica aparece no fato que Pierre é alvo de julgamentos porque será um dos únicos herdeiros de seu pai. O trecho mostra ainda o preconceito da aristocracia russa, já que Pierre, por ser um filho concebido fora do casamento, era nomeado como filho bastardo e discriminado por várias figuras da sociedade.

Pierre, na condição de filho legítimo, receberá tudo. — E a nossa parte? — perguntou a princesa, sorrindo com ironia, como se tudo, menos isso, pudesse acontecer [...] Pierre, sozinho, será então o herdeiro legítimo de tudo, e vocês não receberão nada. Você precisa saber, minha querida, se o testamento e a carta foram escritos, e se foram destruídos. [...] — Como é que você não entende, afinal, Katiche! Você é tão inteligente: como não entende... que se o conde escreveu uma carta para o imperador, na qual pede que reconheça o filho como legítimo, Pierre não será mais Pierre, mas sim o conde Bezúkhov, e então ganhará tudo conforme o testamento? E se o testamento e a carta não forem destruídos, você não ganhará nada, além do consolo de ter sido virtuosa. Disso não há dúvida. — Sei que o testamento foi escrito; mas sei também que não tem validade, e o senhor parece que me considera uma imbecil, mon cousin — disse a princesa, com a expressão

¹²¹ Борис ничего не знал о Булонской экспедиции, он не читал газет и о Вильнев в первый раз слышал. — Мы здесь, в Москве, больше заняты обедами и сплетнями, чем политикой, — сказал он своим спокойным, насмешливым тоном. — Я ничего про это не знаю и не думаю. Москва занята сплетнями больше всего, — продолжал он. — Теперь говорят про вас и про графа. Пьер улыбнулся своею доброю улыбкой, как будто боясь за своего собеседника, как бы он не сказал чего-нибудь такого, в чем стал бы раскаиваться. (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 70-71)

com que as mulheres dizem acreditar que falaram algo sagaz e ferino. (TOLSTÓI, 2017,164)¹²²

A situação da herança recebida por Pierre é um episódio explorado para criticar as relações de interesse na nobreza, a forma com que essa classe discriminava aqueles que eram considerados inferiores ou diferentes e, ainda, para caracterizar a nobreza como um grupo de pessoas que cultivava sentimentos moralmente negativos como a falsidade e a inveja, mesmo entre os familiares de sangue: “— Que ótimo! Muito bem! Não preciso de nada, príncipe. [...] Porém a princesa não o escutava. — Sim, eu sabia disso há muito tempo, mas tinha esquecido que nesta casa eu não podia esperar nada, a não ser baixeza, falsidade, inveja, intriga, nada a não ser a ingratidão, a mais negra ingratidão...” (TOLSTÓI, 2017, p.164 - 166).¹²³ Ao longo da narrativa, Pierre passa por vários fatos que transformam sua visão da vida e da humanidade, após ir para a guerra conviver com a morte de companheiros e amigos e retornar para a casa como herdeiro das propriedades de sua família. O trecho a seguir mostra essa transformação moral e espiritual vivida por Pierre:

A mesma coisa que antes o atormentava, aquilo que ele procurava o tempo todo, um objetivo para a vida, agora não existia para ele. Aliás, para Pierre, não era só naquele momento que o procurado objetivo da vida não existia; Pierre sentia que tal objetivo não existia nem poderia nunca existir. E tal ausência de objetivo lhe dava a plena e alegre consciência da liberdade que, naquela ocasião, constituía sua felicidade. Pierre não podia ter um objetivo porque agora ele tinha uma fé — não a fé em algum princípio, ou em palavras, ou em ideias, mas a fé num Deus vivo e sempre percebido. Antes ele o procurava em objetivos que traçava para si. Aqueles objetivos procurados eram apenas a busca de Deus; e de repente ele aprendera em seu cativeiro, não por meio de palavras nem de raciocínios, mas por um sentimento imediato, aquilo que sua babá lhe dizia muito tempo antes: que Deus está bem junto, aqui, em toda parte.[...] Agora ele aprendera a enxergar em tudo o grande, o eterno e o infinito, e portanto, a fim de enxergá-lo, a fim de deleitar-se com a consciência disso, Pierre pôs de lado com toda a

¹²² Пьер, как законный сын, получит все. — А наша часть? — спросила княжна, иронически улыбаясь так, как будто все, но только не это, могло случиться. [...] — Он один тогда законный наследник всего, а вы не получите ни вот этого. Ты должна знать, моя милая, были ли написаны завещание и письмо и уничтожены ли они. — Как ты не понимаешь, наконец, Катишь! Ты так умна, как ты не понимаешь: ежели граф написал письмо государю, в котором просит его признать сына законным,— стало быть, Пьер уж будет не Пьер, а граф Безухов, и тогда он по завещанию получит все. И ежели завещание с письмом не уничтожены, то тебе, кроме утешения, что ты была добродетельна et tout ce qui s'en suit, ничего не останется. Это верно. — Я знаю, что завещание написано; познаю тоже, что оно недействительно, и вы меня, кажется, считаете за совершенную дуру, mon cousin,— сказала княжна с тем выражением, с которым говорят женщины, полагающие, что они сказали нечто остроумное и оскорбительное. (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 93-94)

¹²³ — Прекрасно! Очень хорошо! Мне ничего не нужно, князь. [...] Но княжна не слушала его. — Да, я это давно знала, но забыла, что, кроме низости, обмана, зависти, интриг, кроме неблагодарности, самой черной неблагодарности, я ничего не могла ожидать в этом доме... (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 95)

naturalidade a luneta em que até então olhava por cima da cabeça das pessoas e com alegria passara a contemplar à sua volta a vida eternamente mutável, grandiosa, inapreensível e infinita. E, quanto mais olhava para o que estava perto, mais ficava tranquilo e feliz. A terrível pergunta “para quê?”, que antes destruía todas as suas construções mentais, agora não existia mais para Pierre. Agora, para a pergunta “para quê?”, havia sempre pronta em sua alma uma resposta simples: porque existe Deus, o Deus sem cuja vontade não cai um fio de cabelo da cabeça de um homem. (TOLSTÓI, 2017, 2262)¹²⁴

Nota-se que a transformação moral de Pierre é um dos principais aspectos tratados na obra, a sua mudança de homem mundano para um homem que adere à moral cristã e aos princípios associados ao bem e à humanidade. O escritor russo, em determinado momento de sua vida, decide abrir mão de sua fortuna, herdada da família real, e até mesmo deixar de receber os lucros advindos de seus direitos autorais para liberar e beneficiar os servos, dando a eles condições dignas de sobrevivência para viverem sem a submissão ao patrão. Da mesma forma, Pierre passa por um processo de desvalorização e desligamento dos bens materiais:

Antes, toda questão de dinheiro e em especial os pedidos de dinheiro, aos quais ele, na condição de homem muito rico, estava sujeito com muita frequência, o levavam a perturbações e incertezas inextricáveis. “Dar ou não dar?”, perguntava-se. “Eu tenho e ele precisa. Mas outro precisa mais ainda. Quem precisa mais? E quem sabe não são ambos impostores? (TOLSTÓI, 2017, 2264).¹²⁵

Em outro trecho da obra, em meio a sua mudança, Pierre é levado a refletir sobre a trajetória de sua vida e sobre essa necessidade de mudança e de aproximação dos valores morais cristãos e da religião:

¹²⁴ То самое, чем он прежде мучился, чего он искал постоянно, цели жизни, теперь для него не существовало. Эта искомая цель жизни теперь не случайно не существовала для него только в настоящую минуту, но он чувствовал, что ее нет и не может быть. И это-то отсутствие цели давало ему то полное, радостное сознание свободы, которое в это время составляло его счастье. Он не мог иметь цели, потому что он теперь имел веру,— не веру в какие-нибудь правила, или слова, или мысли, но веру в живого, всегда ощущаемого бога. Прежде он искал его в целях, которые он ставил себе. Это искание цели было только искание бога; и вдруг он узнал в своем плену не словами, не рассуждениями, но непосредственным чувством то, что ему давно уж говорила нянюшка: что бог вот он, тут, везде. [...] Теперь же он выучился видеть великое, вечное и бесконечное во всем, и потому естественно, чтобы видеть его, чтобы наслаждаться его созерцанием, он бросил трубу, в которую смотрел до сих пор через головы людей, и радостно созерцал вокруг себя вечно изменяющуюся, вечно великую, непостижимую и бесконечную жизнь. И чем ближе он смотрел, тем больше он был спокоен и счастлив. Прежде разрушавший все его умственные постройки страшный вопрос: зачем? теперь для него не существовал. Теперь на этот вопрос — зачем? в душе его всегда готов был простой ответ: затем, что есть бог, тот бог, без воли которого не спадет волос с головы человека. (Л.Н. Толстой, 1981, стр. 217-218)

¹²⁵ Прежде каждый денежный вопрос, в особенности просьбы о деньгах, которым он, как очень богатый человек, подвергался очень часто, приводили его в безвыходные волнения и недоумения. «Дать или не дать?» — спрашивал он себя. «У меня есть, а ему нужно. Но другому еще нужнее. Кому нужнее? А может быть, оба обманщики?» (Л.Н. Толстой, 1981, стр. 221-222)

— Não, eu odeio a minha vida — respondeu Pierre, de sobrancelhas franzidas. — Você odeia, então mude a sua vida, purifique-se, e por meio da purificação conhecerá a sabedoria. Observe a sua vida, meu senhor. Como o senhor levou a sua vida? Em orgias desenfreadas e na depravação, recebendo tudo da sociedade, sem nada lhe dar. O senhor recebeu a riqueza. Que proveito o senhor tirou disso? O que fez para o próximo? Pensou nas dezenas de milhares de escravos do senhor? Ajudou-os material e moralmente? Não. O senhor tirou proveito do trabalho deles, a fim de levar uma vida devassa. Aí está o que o senhor fez. O senhor por acaso escolheu uma função na qual gerasse benefícios para o próximo? Não. O senhor levava a sua vida no ócio. Depois o senhor casou, meu caro, assumiu a responsabilidade da conduta de uma jovem, e o que o senhor fez? O senhor não a ajudou a encontrar o caminho da verdade, meu senhor, mas a lançou no sorvedouro da mentira e da infelicidade. Um homem ofendeu o senhor, e o senhor o matou, e o senhor diz que não conhece Deus e que odeia a sua vida. Nisso, não há nada de complicado, meu senhor! Depois dessas palavras, o maçom, como que cansado com a conversa prolongada, recostou-se de novo no encosto do sofá e fechou os olhos. Pierre observou aquele rosto severo, imóvel, velho, quase morto, e movia os lábios sem emitir nenhum som. Queria dizer: sim, uma vida abjeta, ociosa, dissoluta; mas não se atreveu a quebrar o silêncio. (TOLSTÓI, 2017, p.724 - 725)¹²⁶

À medida que a narrativa avança, é possível perceber que Pierre reflete cada vez mais sobre sua vida e suas escolhas. Fica claro que o personagem sofre um drama humano que o leva ao encontro com a moral cristã e seus valores. Nesse ponto, é possível notar que Tolstói retrata não apenas o tema da humanidade, ele trabalha também a moral cristã e a relação com o divino, que como se sabe é um assunto ao qual o escritor dedica sua vida pessoal, sobretudo após as suas proposições de que ele se afastara do cristianismo e escrevia textos sobre o que seria a sua própria doutrina. Todos os aspectos que caracterizam a mudança de Pierre são relacionados à prática do bem e da religião: “A transformação ocorrida em Pierre era notada também, à sua maneira, por seus criados — Terénti e Vaska. Eles achavam que Pierre tinha ficado muito mais simples.” (TOLSTÓI, 2017, 2264).¹²⁷ Além disso, ele se torna mais

¹²⁶ — Нет, я ненавижу свою жизнь,— сморщась, проговорил Пьер. — Ты ненавидишь, так измени ее, очисти себя, и по мере очищения ты будешь познавать мудрость. Посмотрите на свою жизнь, государь мой. Как вы проводили ее? В буйных оргиях и разврате, все получая от общества и ничего не отдавая ему. Вы получили богатство. Как вы употребили его? Что вы сделали для ближнего своего? Подумали ли вы о десятках тысяч ваших рабов, помогли ли вы им физически и нравственно? Нет. Вы пользовались их трудами, чтобы вести распутную жизнь. Вот что вы сделали. Избрали ли вы место служения, где бы вы приносили пользу своему ближнему? Нет. Вы в праздности проводили свою жизнь. Потом вы женились, государь мой, взяли на себя ответственность в руководстве молодой женщины, и что же вы сделали? Вы не помогли ей, государь мой, найти путь истины, а ввергли ее в пучину лжи и несчастья. Человек оскорбил вас, и вы убили его, и вы говорите, что вы не знаете бога и что вы ненавидите свою жизнь. Тут нет ничего мудреного, государь мой! После этих слов масон, как бы устав от продолжительного разговора, опять облокотился на спинку дивана и закрыл глаза. Пьер смотрел на это строгое, неподвижное, старческое, почти мертвое лицо и беззвучно шевелил губами. Он хотел сказать: да, мерзкая, праздная, развратная жизнь, и не смел прерывать молчание. (Л.Н. Толстой, 1980, стр. 76)

¹²⁷ Перемена, происшедшая в Пьере, была замечена по-своему и его слугами — Терентием и Васькой. Они находили, что он много попростел. (Л.Н. Толстой, 1981, стр. 219)

humano e mais próximo dos outros, sobretudo de seus empregados, classe maltratada e inferiorizada pelos membros da nobreza: “Muitas vezes, depois de ajudar o patrão a trocar de roupa antes de dormir, com os sapatos e a roupa de Pierre na mão, Terénti lhe desejava boa-noite e demorava a sair, esperando para ver se o patrão não começava uma conversa.” (TOLSTÓI, 2017, 2264).¹²⁸

O aristocrata começa a se interessar pela vida dos camponeses e pelas suas condições de sobrevivência: “E em geral Pierre retinha Terénti, notando que ele estava com vontade de conversar. — E então, me conte... como é que vocês conseguiam arranjar comida? — perguntava.” (TOLSTÓI, 2017, 2264).¹²⁹ O personagem se torna uma pessoa mais amável e sociável, atraindo as outras pessoas de distintas classes e posições para a sua companhia: “O médico que tratava de Pierre e o visitava todos os dias, apesar de, por sua condição de médico, se julgar no dever de ter o aspecto de um homem para quem cada minuto é precioso para a humanidade sofredora, se demorava horas com Pierre,” (TOLSTÓI, 2017, 2264).¹³⁰ Descrito como um símbolo da bondade e da simpatia, Pierre agrada a todos e os atrai para o seu convívio: “contava-lhe suas histórias prediletas e suas observações sobre os costumes dos pacientes em geral e, em especial, das senhoras. — Pois é, é difícil achar na província um homem com quem se possa conversar de forma tão agradável como faço com o senhor” (TOLSTÓI, 2017, 2264).¹³¹

Além disso, o nobre passa a despertar carinho e os mais puros sentimentos àqueles com quem convivia, contrapondo-se a indiferença e a discriminação com que lhe retratavam quando ele se afundava em uma vida imunda, totalmente desligada de valores morais e religiosos: “Em Oriol, viviam alguns oficiais do Exército francês prisioneiros, e o médico trouxe um deles, um jovem oficial italiano. Aquele oficial passou a visitar a casa de Pierre, e a princesa ria dos sentimentos de ternura que o italiano exprimia a Pierre.” (TOLSTÓI, 2017,

¹²⁸ Терентий часто, раздев барина, с сапогами и платьем в руке, пожелав покойной ночи, медлил уходить, ожидая, не вступит ли барин в разговор. (Л.Н. Толстой, 1981, стр. 219)

¹²⁹ И большею частью Пьер останавливал Терентия, замечая, что ему хочется поговорить. — Ну, так скажи мне... да как же вы доставали себе еду? — спрашивал он. (Л.Н. Толстой, 1981, стр. 219-220)

¹³⁰ И большею частью Пьер останавливал Терентия, замечая, что ему хочется поговорить. — Ну, так скажи мне... да как же вы доставали себе еду? — спрашивал он. (Л.Н. Толстой, 1981, стр. 219-220)

¹³¹ рассказывая свои любимые истории и наблюдения над нравами больных вообще и в особенности дам. — Да, вот с таким человеком поговорить приятно, не то, что у нас, в провинции (Л.Н. Толстой, 1981, стр. 220)

2264).¹³² Ademais, ao se tornar administrador das terras da família, Pierre passa a pensar em soluções para o bem dos servos: “De um lado, o administrador-geral, apresentando os negócios do pior ângulo possível, mostrava para Pierre a necessidade de liquidar as dívidas e empreender novos trabalhos com as forças dos mujiques em regime de servidão, com o que Pierre não concordava.” (TOLSTÓI, 2017, p.778 - 779).¹³³ O personagem quer libertar os servos, porque não concorda com o regime de servidão, mas se vê frente às dívidas e aos dilemas de como administrar o patrimônio de forma equilibrada: “de outro lado, Pierre exigia providências para a libertação dos servos, a que o administrador geral reagia dizendo que antes era preciso pagar a dívida com o Conselho Tutelar e por isso não era possível executar o projeto com rapidez. [...]” (TOLSTÓI, 2017, p.778 - 779).¹³⁴

É preciso lembrar que, de certa forma, a obra traduz um pouco da própria visão do autor russo, indicando também os traços biográficos da narrativa, já que Tolstói também era contra o regime de servidão e, mesmo com sua esposa e boa parte de sua família contra o nobre, liberta seus escravos de suas propriedades, além de abrir mão de parte de sua fortuna para que os servos tivessem um lugar para morar. Refletindo sobre a sua nova vida e suas novas ações, além da libertação, Pierre começa a trabalhar cada vez mais em uma estrutura para que suas propriedades proporcionassem bem estar aos servos, que após libertos seriam trabalhadores camponeses em sua fazenda.

Em vez da vida nova que Pierre esperava levar, vivia a mesma vida de antes, só que num outro cenário. Dos três preceitos da maçonaria, Pierre reconhecia não cumprir aquele que prescrevia a todo maçom ser um exemplo de vida moral, e das sete virtudes não possuía, em absoluto, duas delas: os bons costumes e o amor à morte. Consolava-se com a ideia de que, em compensação, cumpria um outro preceito, o aprimoramento da espécie humana, e também possuía outras virtudes, o amor ao próximo e sobretudo a generosidade. Na primavera de 1807, Pierre resolveu voltar a Petersburgo. Na viagem de volta, tinha a intenção de percorrer todas as suas propriedades, certificar-se pessoalmente de que estava sendo feito o que ele havia determinado e ver em que estado se achava, agora, o povo que Deus lhe havia confiado e que Pierre se empenhava em cumular de favores. O

¹³²В Орле жило несколько пленных французских офицеров, и доктор привел одного из них, молодого итальянского офицера. Офицер этот стал ходить к Пьеру, и княжна смеялась над теми нежными чувствами, которые выражал итальянец к Пьеру. (Л.Н. Толстой, 1981, стр. 220)

¹³³ С одной стороны, главноуправляющий, выставя дела в самом дурном свете, показывал Пьеру необходимость уплачивать долги и предпринимать новые работы силами крепостных мужиков, на что Пьер не соглашался (Л.Н. Толстой, 1980, стр. 110)

¹³⁴ с другой стороны, Пьер требовал приступления к делу освобождения, на что управляющий выставял необходимость прежде уплатить долг Опекунскому совету, и потому невозможность быстрого исполнения. (Л.Н. Толстой, 1980, стр. 110)

administrador-geral, que considerava todas as fantasias do jovem conde uma semiloucura, desvantajosa para o administrador, para o conde, para os camponeses, fazia concessões. Embora continuasse a encarar como impossível o projeto da libertação dos servos, ele ordenava construir em todas as propriedades grandes prédios destinados a abrigar escolas, hospitais e orfanatos; para a vinda do patrão, o administrador preparava em toda parte recepções sem pompa nem cerimônia, pois sabia que Pierre não gostava disso, mas com símbolos religiosos de gratidão, ícones, pão e sal, o que, no seu modo de entender o patrão, havia de produzir efeito sobre ele e enganá-lo. (TOLSTÓI, 2017, p.778)¹³⁵

As ações de Pierre são cada vez mais orientadas pelo que seriam a moral e os valores cristãos. Pode-se dizer, também, que ele se torna mais humano, ressaltando a relação mais próxima que passa estabelecer com os servos: “os mujiques lhe ofereceram pão e sal e uma imagem de Pedro e Paulo, e pediram licença para construir, em sinal de amor e gratidão pelos benefícios recebidos, e a expensas deles mesmos, uma capela nova na igreja, em homenagem a Pedro e Paulo, os santos padroeiros de Pierre.” (TOLSTÓI, 2017, p.778-779)¹³⁶ Não são apenas as ações do personagem que são destacadas, também são descritas as mudanças das relações entre os servos e o nobre: “Pierre foi recebido por mulheres com crianças de peito, que lhe agradeceram por estarem dispensadas dos trabalhos pesados [...] foi recebido por um sacerdote com uma cruz, rodeado por crianças, a quem ele estava alfabetizando e ensinando religião.” (TOLSTÓI, 2017, p.778-779).¹³⁷ Observa-se que toda essa mudança que constitui a transformação de Pierre é muito próxima ao que é possível ler nas biografias sobre o comportamento de Tolstói com os camponeses em sua fazenda Iásnaia Poliana. O autor russo

¹³⁵ Вместо новой жизни, которую надеялся повести Пьер, он жил все той же прежней жизнью, только в другой обстановке. Из трех назначений масонства Пьер сознавал, что он не исполнял того, которое предписывало каждому масону быть образцом нравственной жизни, и из семи добродетелей совершенно не имел в себе двух: добронравия и любви к смерти. Он утешал себя тем, что зато он исполнял другое назначение — исправления рода человеческого и имел другие добродетели — любовь к ближнему и в особенности щедрость. Весной 1807 года Пьер решился ехать назад в Петербург. По дороге назад он намеревался объехать все свои имения и лично удостовериться в том, что сделано из того, что им предписано, и в каком положении находится теперь тот народ, который вверен ему богом и который он стремился облагодетельствовать. Главнуправляющий, считавший все затеи молодого графа почти безумством, невыгодой для себя, для него, для крестьян,— сделал уступки. Продолжая дело освобождения представлять невозможным, он распорядился постройкой во всех имениях больших зданий школ, больниц и приютов; для приезда барина везде приготовил встречи, не пышно-торжественные, которые, он знал, не понравятся Пьеру, но именно такие религиозно-благодарственные, с образами и хлебом-солью, именно такие, которые, как он понимал барина, должны были подействовать на графа и обмануть его. (Л.Н. Толстой, 1980, стр. 111)

¹³⁶ мужики подносили ему хлеб-соль и образ Петра и Павла и просили позволения в честь его ангела Петра и Павла, в знак любви и благодарности за сделанные им благодеяния воздвигнуть на свой счет новый придел в церкви. (Л.Н. Толстой, 1980, стр. 111)

¹³⁷ его встретили женщины с грудными детьми, благодаря его за избавление от тяжелых работ. [...] его встречал священник с крестом, окруженный детьми, которых он, по милостям графа, обучал грамоте и религии. (Л.Н. Толстой, 1980, стр. 111-112)

estabelecia uma relação de afeto e de fraternidade com os camponeses, andava com as roupas iguais as deles, rodava a propriedade com seu camião de algodão e sempre visitava os camponeses para saber como eles estavam, se tinham o que comer, se estavam saudáveis. Aos domingos, Tolstói abria a sua casa e recebia visitas, agradecimentos e presentes dos camponeses que moravam em sua fazenda e lhe eram gratos. Essas visitas eram também de pessoas que vinham de várias partes da Rússia, de pessoas que passaram a enxergarem a importância do pacifista russo que defendia as classes mais pobres e o viam como uma figura de mudança e de esperança na sociedade russa. “Em toda parte, Pierre via relatórios dos administradores sobre a redução, em comparação a antes, do trabalho gratuito prestado ao senhor de terras, e ouvia agradecimentos comoventes de representantes dos camponeses, que vestiam cafetãs azuis.” (TOLSTÓI, 2017, p.778-779).¹³⁸ Após o casamento com Natacha, Pierre modifica ainda mais seu comportamento e se torna um respeitado chefe de família, provedor e protetor de Natacha e seus filhos. A passagem em que o narrador descreve as relações matrimoniais de ambos é acompanhada de uma reflexão moral sobre a função, o valor e a necessidade da família:

Tais questões na época, como agora, só existiam para as pessoas que viam no casamento apenas o prazer que os cônjuges recebiam um do outro, ou seja, só o início do casamento, e não toda a sua significação, que consiste na família. Os argumentos e as questões atuais são semelhantes à questão sobre de que forma obter a maior satisfação possível num jantar e, agora como naquela época, eles não existem para quem o objetivo do jantar é a nutrição e o objetivo do casamento é a família. Se o objetivo do jantar é a nutrição do corpo, aquele que come de uma só vez dois jantares alcança, talvez, uma grande satisfação, mas não alcança o objetivo, porque os dois jantares não serão digeridos pelo estômago. Se o objetivo do casamento é a família, quem quiser ter muitas esposas e maridos receberá, talvez, muita satisfação, mas em nenhuma hipótese terá uma família. Se o objetivo do jantar é a nutrição e o objetivo do casamento é a família, toda a questão se resolve em não comer mais do que o estômago pode digerir e em não ter mais esposas e maridos do que o necessário para uma família, ou seja, uma só e um só. Natacha precisava de um marido. O marido lhe foi dado. E o marido deu a ela uma família. E ela não só não via necessidade de outro marido, de um marido melhor, como também todas as suas forças espirituais estavam voltadas para servir aquele marido e aquela família, e além disso ela não conseguia imaginar, nem via nenhum interesse em imaginar, como seria se as coisas fossem diferentes. Natacha não gostava nem um pouco da sociedade, mas prezava com mais razão ainda o convívio da família — a condessa Mária, o irmão, a mãe e Sônia. Prezava o convívio com as pessoas diante das quais ela podia sair do quarto das crianças despenteadas, de roupão, com o rosto alegre e a passos largos e mostrar uma fralda com uma mancha amarela, em

¹³⁸ Везде Пьер видел отчеты управляющих о барщинских работах, уменьшенных против прежнего, и слышал за то трогательные благодарения депутатий крестьян в синих кафтанах. (Л.Н. Толстой, 1980, стр. 112)

vez de verde, e de quem ouviria um consolo ao dizer que agora o bebê estava muito melhor. (TOLSTÓI, 2017, 2263 - 2264)¹³⁹

Se Pierre era um baderneiro mundano em sua juventude, Natacha de certa forma também se comportava como uma jovem mimada, a qual todos atendiam suas vontades e suas exigências. O casamento marca também a mudança moral e de comportamento de Natacha que é descrita como uma matriarca responsável com os filhos e com o marido: “A opinião geral era de que Pierre vivia sob o tacão da bota da esposa, e de fato era assim. Desde os primeiros dias do casamento, Natacha declarou suas exigências. Pierre admirou-se com as exigências da esposa, mas ficou lisonjeado com elas e acatou-as.” (TOLSTÓI, 2017, 2263-2264).¹⁴⁰ Entretanto, em outros trechos, o narrador destaca que a família dos dois era firme e harmônica, porque ambos se esforçavam para a concretização e o sucesso do matrimônio: “Em troca, Pierre em sua casa tinha todo o direito de tomar as decisões que quisesse, não só quanto a si mesmo como também quanto a toda a família. Em casa, Natacha se colocava na posição de escrava do marido; e todos na casa andavam na ponta dos pés quando Pierre estava ocupado.” (TOLSTÓI, 2017, 2263-2264).¹⁴¹ Nas páginas finais do livro, percebe-se a descrição de uma união conjugal harmônica e equilibrada, refletindo uma visão de matrimônio que pode ser visto como modelo para a visão moral e cristão de Tolstói. A forma como a união é descrita demonstra também o ápice da transformação humana vivida por

¹³⁹ Вопросы эти и тогда, как и теперь, существовали только для тех людей, которые в браке видят одно удовольствие, получаемое супругами друг от друга, то есть одно начало брака, а не все его значение, состоящее в семье. Рассуждения эти и теперешние вопросы, подобные вопросам о том, каким образом получить как можно более удовольствия от обеда, тогда, как и теперь, не существуют для людей, для которых цель обеда есть питание и цель супружества — семья. Если цель обеда — питание тела, то тот, кто съест вдруг два обеда, достигнет, может быть, большего удовольствия, но не достигнет цели, ибо оба обеда не переварятся желудком. Если цель брака есть семья, то тот, кто захочет иметь много жен и мужей, может быть, получит много удовольствия, но ни в каком случае не будет иметь семьи. Весь вопрос, ежели цель обеда есть питание, а цель брака — семья, разрешается только тем, чтобы не есть больше того, что может переварить желудок, и не иметь больше жен и мужей, чем столько, сколько нужно для семьи, то есть одной и одного. Наташе нужен был муж. Муж был дан ей. И муж дал ей семью. И в другом, лучшем муже она не только не видела надобности, но, так как все силы душевные ее были устремлены на то, чтобы служить этому мужу и семье, она и не могла себе представить и не видела никакого интереса в представлении о том, что бы было, если б было другое. Наташа не любила общества вообще, но она тем более дорожила обществом родных — графини Марьи, брата, матери и Сони. Она дорожила обществом тех людей, к которым она, растрепанная, в халате, могла выйти большими шагами из детской с радостным лицом и показать пеленку с желтым вместо зеленого пятна, и выслушать утешения о том, что теперь ребенку гораздо лучше. (Л.Н. Толстой, 1981, стр. 280-281)

¹⁴⁰ Общее мнение было то, что Пьер был под башмаком своей жены, и действительно это было так. С самых первых дней их супружества Наташа заявила свои требования. [...] Пьер удивился требованиям своей жены, но был польщен ими и подчинился им. (Л.Н. Толстой, 1981, стр. 281)

¹⁴¹ Взамен этого Пьер имел полное право у себя в доме располагать не только самим собой, как он хотел, но и всей семьей. Наташа у себя в доме ставила себя на ногу рабы мужа; и весь дом ходил на цыпочках, когда Пьер занимался (Л.Н. Толстой, 1981, стр. 281)

Pierre e Natacha, que mudam completamente sua vida, suas relações e seus comportamentos do início ao final da narrativa.

A forma e o lugar de viver, os conhecidos, as relações, as ocupações de Natacha, a educação dos filhos — tudo não só se cumpria segundo a vontade expressa de Pierre, como também Natacha se empenhava para adivinhar o que poderia ser deduzido dos pensamentos de Pierre, expressos em conversas. E de fato adivinhava corretamente aquilo que constituía a essência dos desejos de Pierre e, depois de adivinhá-lo, Natacha se aferrava à escolha que havia feito. (TOLSTÓI, 2017, 2263 - 2264)¹⁴²

A temática da moral é tratada em diversos episódios da obra. No desfecho da narrativa, esses aspectos serão retomados por meio de uma reflexão sobre o poder de Alexandre II e sua atuação na Rússia, sendo este o imperador da Rússia de 1801 até 1825. O narrador discute sobre a visão que Alexandre teria sobre o que é o bem da humanidade e sobre suas ações que demonstram essa visão:

Em que consiste a essência de tais acusações? Consiste em que um personagem histórico como Alexandre I, que ocupava o nível mais alto possível do poder humano, que parecia estar no foco da luz ofuscante de todos os raios históricos, concentrados sobre ele; um personagem sujeito às mais fortes influências que existem, das intrigas, dos engodos, da bajulação, das ilusões consigo mesmo, inerentes ao exercício do poder; um personagem que, em todos os minutos da vida, sentia sobre si a responsabilidade de tudo o que acontecia na Europa; um personagem que não era imaginário, mas vivo, como qualquer pessoa, com seus costumes, paixões, com suas aspirações do bem, da beleza, da verdade — consiste em que tal personagem, cinquenta anos atrás, não que não tenha sido um homem virtuoso (nisso os historiadores não o condenam), mas que não tenha tido as mesmas ideias do bem da humanidade que agora tem um professor que desde a mocidade se ocupa com a ciência, ou seja, com a leitura de livros, com palestras, e em fazer anotações de tais livros e palestras num caderninho. Porém se supusermos que, cinquenta anos atrás, Alexandre I enganou-se na visão que tinha do que era o bem da humanidade, também somos obrigados a supor que o historiador que agora julga Alexandre, com o decorrer do tempo, vá se revelar incorreto em sua visão sobre o que é o bem da humanidade. Tal suposição é tanto mais natural e necessária porquanto, ao observarmos o desenvolvimento da história, vemos que a cada ano, a cada novo escritor, se modifica a opinião sobre o que é o bem da humanidade; assim, aquilo que um dia parecia ser o bem dez anos depois parece ser um mal; e o contrário também. Além disso, encontramos ao mesmo tempo na história visões totalmente opostas sobre o que é o bem e o que é o mal: alguns sustentam que a Constituição outorgada à Polônia e a Santa Aliança

¹⁴² Образ, место жизни, знакомства, связи, занятия Наташи, воспитание детей — не только все делалось по выраженной воле Пьера, но Наташа стремилась угадать то, что могло вытекать из высказанных в разговорах мыслей Пьера. И она верно угадывала то, в чем состояла сущность желаний Пьера, и, разгадав ее, она уже твердо держалась раз избранного. (Л.Н. Толстой, 1981, стр. 281)

são um mérito, outros acham que são um motivo de censura para Alexandre. (TOLSTÓI, 2017, 2314 - 2316)¹⁴³

Nota-se a preocupação do autor com o tema da moral novamente por colocar em pauta, por meio do tema narrado, a discussão sobre o que seria o bem e o mal: “No entanto, vamos supor que a chamada ciência tem a possibilidade de conciliar todas as contradições e possui, para os personagens históricos e para os acontecimentos históricos, um critério invariável do bem e do mal.” (TOLSTÓI, 2017, 2314-2316).¹⁴⁴

No texto “Tolstói e sua doutrina”, publicado em 1910, Jose Veríssimo discute sobre a importância da discussão acerca do que é o bem e o mal nas obras de Liev Tolstói e sua relação com a moral cristã a qual Tolstói acreditava. O crítico destaca que o mal, para Tolstói, poderia ser visto nas ações e nas relações das pessoas observadas na forma de organização social na Rússia de sua época: “O mal para Tolstói não é Deus, como era para o famosos filósofo do anarquismo, mas as religiões, o Estado, a organização social atual: é este mundo organizado pela violência, vivendo da violência; é o capitalismo, é a propriedade, é a luta que, ao seu parecer nós mesmos criamos nele.” (VERISSÍMO,1910, p.331). Veríssimo explica que, para o autor russo, o combate ao mal não deveria ser relacionado apenas por meio da prática da moral cristã, mas também do combate às formas de violência executadas na sociedade: “Para vencê-lo e destruí-lo, não aconselha senão a prática rigorosa do cristianismo, conforme o entende, a abstenção de participar de qualquer das funções sociais ou do estado e

¹⁴³ В чем же состоит сущность этих упреков? В том, что такое историческое лицо, как Александр I, лицо, стоявшее на высшей возможной ступени человеческой власти, как бы в фокусе ослепляющего света всех сосредоточивающихся на нем исторических лучей; лицо, подлежавшее тем сильнейшим в мире влияниям интриг, обманов, лести, самообольщения, которые неразлучны с властью; лицо, чувствовавшее на себе, всякую минуту своей жизни, ответственность за все совершавшееся в Европе, и лицо не выдуманное, а живое, как и каждый человек, с своими личными привычками, страстями, стремлениями к добру, красоте, истине,— что это лицо, пятьдесят лет тому назад, не то что не было добродетельно (за это историки не упрекают), а не имело тех воззрений на благо человечества, которые имеет теперь профессор, смолоду занимающийся наукой, то есть чтением книжек, лекций и списыванием этих книжек и лекций в одну тетрадку. Но если даже предположить, что Александр I пятьдесят лет тому назад ошибался в своем воззрении на то, что есть благо народов, невольно должно предположить, что и историк, судящий Александра, точно так же по прошествии некоторого времени окажется несправедливым в своем воззрении на то, что есть благо человечества. Предположение это тем более естественно и необходимо, что, следя за развитием истории, мы видим, что с каждым годом, с каждым новым писателем изменяется воззрение на то, что есть благо человечества; так что то, что казалось благом, через десять лет представляется злом; и наоборот. Мало того, одновременно мы находим в истории совершенно противоположные взгляды на то, что было зло и что было благо: одни данную Польшу конституцию и Священный Союз ставят в заслугу, другие в укор Александру. (Л.Н. Толстой, 1981, стр. 247-248)

¹⁴⁴ Но положим, что так называемая наука имеет возможность примирить все противоречия и имеет для исторических лиц и событий неизменное мерило хорошего и дурного. (Л.Н. Толстой, 1981, стр. 248-249)

a resistência pacífica à violência organizada que constitui a nossa sociedade.” (VERISSÍMO, 1910, p.331). Essa visão rende a Tolstói o título de pacifista russo que compartilha a desigualdade, a opressão e a violência na sociedade de seu tempo por meio de formas pacíficas e combatendo a ideia de necessidade da guerra que, para o escritor russo, só prejudicava os pobres e as camadas mais baixas da população. Outro exemplo do que seria o mal presente na sociedade e que deveria ser combatido seria o regime de servidão russo que escravizava famílias inteiras para gerar lucro e comodidade aos grandes fazendeiros e aos proprietários russos:

Ora, abstraídas as ficções jurídicas e políticas, verdadeiras ficções para a enorme maioria do trabalhador europeu, é a escravidão de fato. Isso mostra Tolstói, não por considerações de humanitário, mas com puras razões de sociólogo e frios argumentos de economista. E depois de o haver mostrado – e os mais conservadores dos sociólogos estão no íntimo com ele – e dito em que consiste esta escravidão, como as leis servem-lhe a causa, como a essência dela está na violência organizada, que para ele, como vimos, é a sociedade atual, o que são os governos e se é possível viver sem eles, como destruí-los, o que deve fazer cada homem, indica onde está a solução. (VERISSÍMO, 1910, p.332)

É possível notar que, em Tolstói, a questão moral é trabalhada acerca das relações sociais, da forma como a sociedade se organiza e das ações dos governos em relação à população e seus impactos sobre o povo. A noção de moral e de bem e mal para Tolstói estão intimamente relacionadas à humanidade, à forma humana e sensível com que ele tenta expor os abusos e as violências contra os servos e camadas mais baixas em suas narrativas, expondo o sofrimento e a denúncia em que vivem essas pessoas, contrariando o que, para ele, seria postura do patriarca que pratica o bem. De forma semelhante, Graciliano Ramos, ao mostrar os abusos sobre os camponeses, vaqueiros e retirantes, a miséria e a pobreza da classe trabalhadora, a opressão e a violência praticada por grandes proprietários, por chefes e por governantes contra pessoas de classes mais baixas, também trabalha de certa forma a existência do bem e do mal nas ações e nas relações em nossa sociedade. A visão humana de Graciliano Ramos acerca das mazelas vividas por Fabiano, Luís da Silva e pela violência e pela opressão praticadas por Paulo Honório guardam semelhanças com a discussão moral acerca da prática do bem e do mal propostas por Tolstói. Entretanto, é preciso diferenciar que a visão de Tolstói sobre o bem e o mal está associada à ideia do escritor russo acerca da moral cristã, já a crítica realizada por Graciliano sobre a presença do bem e do mal em nossa sociedade estaria associada a uma visão ética apresentada nas obras do autor alagoano.

De acordo com o dicionário virtual da Academia Brasileira de Letras, no âmbito da filosofia, a ética analisa as razões que ocasionam, alteram ou orientam a maneira de agir do

ser humano, especialmente as que estão na base de quaisquer regras, preceitos ou normas sociais. Ainda de acordo com essa obra, a ética também pode ser conceituada como a reunião das normas de juízo de valor ou de valor moral presentes em uma pessoa, sociedade ou grupo social. A palavra ética deriva do latim "ethica,ae", que significa ética, pelo grego "éthikós", feminino de "éthike", ético, demonstrando sua etimologia. Ainda de acordo com esse dicionário, a diferença entre a moral e a ética seria que esta se refere aos preceitos inerentes ao ser humano que são a base das normas que regulam o seu comportamento ou o de uma sociedade, já a moral seria formada pelas próprias regras já estabelecidas e que regulam os comportamentos dos que vivem em uma sociedade.

Para Gustavo Silveira, em *O drama ético na obra de Graciliano Ramos: Leituras a partir de Jacques Derrida* (2016), a leitura das obras de Graciliano Ramos pode ser compreendida em maior profundidade a partir da observação do compromisso ético observado nas narrativas do autor. Para o pesquisador, esse compromisso não estaria associado a um conjunto de regras ou de dogmas morais. A questão ética nas obras do autor alagoano estaria associada à recusa de soluções simples, à necessidade de questionamentos de verdades vistas como fixas e à relativização de valores devido ao contato com o outro. À luz da teoria de Jacques Derrida, o estudioso explora a presença da questão ética na obra de Graciliano Ramos, associada a passagens das obras do filósofo franco argelino, como a noção de herança e de ética:

Escolha, resposta, afirmação. Todas essas palavras, intrinsecamente relacionadas à ideia da herança, apontam numa direção comum, indicam uma mesma questão que lhes é subjacente: o problema da ética. Persistindo no raciocínio derridiano que de alguma maneira tem nos orientado até aqui, podemos depreender que ao dizer sim a uma herança específica, ao preferir atuar sobre ela, modificando-a, reelaborando-a (mas ainda assim, ou por isso mesmo, mantendo-a viva) o herdeiro – termo que aqui ocupa um lugar que caberia, talvez de maneira mais genérica e menos precisa, ao de sujeito – mergulha decisivamente no universo da ética, que é por excelência o campo da escolha, da afirmação de valores, do debate infundável em torno das intrincadas relações com a alteridade. Nesse sentido, e apesar da carga de contingência e passividade que de modo contraditório também marcam a noção de herança, o seu aspecto mais produtivo, e que a este trabalho fala algo mais diretamente, parece ser mesmo aquele que diz respeito à possibilidade da decisão e da resposta, à atitude de transformação e crítica que o herdeiro pode (e talvez deva) assumir diante do passado, do pensamento, de si e do outro. Para dizer em uma só palavra: é a relação entre a herança e a ética, com todas as implicações que tal aproximação necessariamente vai suscitar, o que nos interessa aqui. (RIBEIRO, 2012, p.16-17)

Assim, nota-se que o estudioso associa a ética não como um conceito fechado, mas como ações e comportamentos que podem ser observados nas narrativas e nos personagens do

autor alagoano. Para entender melhor quais seriam essas ações e comportamentos, o pesquisador se embasa na discussão do filósofo franco argelino sobre ética em que “a obra de Derrida mergulha no universo da ética pela via da religião, pela reinterpretação de um texto sagrado no entanto feita a partir do ‘lado não dogmático do dogma.’” (RIBEIRO, 2012, p.41-42). A ética vista sob esse ponto de vista filosófico não teria uma relação tão íntima com a área religiosa quanto, por exemplo, a questão da moral, observada nas obras de Liev Tolstói. Contudo, há uma associação entre a questão ética e a religiosidade, uma vez que: “O problema da responsabilidade, decisivo para a compreensão das indagações e dos conceitos de Derrida, surge nesse momento, e está associado tanto à fé quanto à culpa, termos do universo cristão que se apresentam destituídos de sua natureza doutrinária ou exemplar.” (RIBEIRO, 2012, p.41-42). Gustavo Silveira se embasa no artigo “O silêncio, o segredo, Jacques Derrida”, de Silviano Santiago para melhor explicar a origem da noção de ética na obra do filósofo:

No complexo Donner la mort Derrida procura escavar, como uma espécie de arqueólogo, as origens do que ele chama “les secrets de la responsabilité européenne” (DERRIDA, 1999, p. 15), procurando observar como a rede conceitual que sustenta o pensamento sobre a ética repousa sobre mistérios e não-ditos insondáveis, oriundos de três tradições distintas e representando, por assim dizer, três fases diferentes da história do conceito de responsabilidade. Ele se confunde, num primeiro momento, com resquícios de manifestações religiosas pagãs (o momento “orgiástico”, de indiferenciação com o daimon, as forças demoníacas e sobre-humanas, que arrastam o homem e o distanciam do exercício possível da responsabilidade); elementos do mito e da filosofia emergir desse contato com textos e pensadores bastante distintos, contato que teria proporcionado, segundo propõe por uma das perguntas lançadas por Santiago, um gesto de traição: Derrida trairia a si mesmo renovando-se, dirigindo-se para aí onde não se esperava que fosse. (RIBEIRO, 2012, p.41-42)

Para entender a questão ética, é preciso perceber que ela está diretamente associada ao conceito de responsabilidade que surge e se instala na cultura europeia “como um segredo e um paradoxo, na medida em que ele se funda entrelaçado a algo que está além e aquém da ética, ligado não à lógica da consciência e da culpa (típica das dualidades de um sistema moral), mas à lógica (aporética) do chamado divino[...]” (RIBEIRO, 2012, p.41-42). A ética é observada por meio das decisões tomadas pelo indivíduo na ação, em que “o sujeito no coração de uma escolha impossível: alteridade radical, elemento absolutamente exterior ao indivíduo (e também ao mundo), o chamado divino, enquanto instaurador da responsabilidade, cancela qualquer possibilidade de decisão.” (RIBEIRO, 2012, p.41-42). É possível compreender que a ética é observada na atitude em que o indivíduo assume a responsabilidade do seu ato em relação a si e ao outro: “a própria noção de um eu responsável

– no momento mesmo em que abre a possibilidade para a fundação das ficções legais (cf. DERRIDA, 1999) sobre as quais foram – e continuam a ser – elaboradas noções como as de liberdade, justiça, pátria [...]” (RIBEIRO, 2012, p.41-42). O estudioso ressalta ainda a relação entre os trabalhos de Emmanuel Levinas e de Jacques Derrida para esclarecer melhor a noção de ética, associada à questão do outro nos estudos filosóficos:

Debruçando-se sobre a obra de Emmanuel Lévinas, um de seus interlocutores mais frequentes e também um amigo pessoal, Derrida reflete sobre os novos rumos da filosofia inaugurados por esse pensador, por meio do que ele chamou de “um outro pensamento sobre o outro”. Segundo afirma, Lévinas mudou o curso da reflexão filosófica de nosso tempo, e da reflexão sobre a filosofia, sobre o que ordena a filosofia à ética, a um outro pensamento sobre a ética, sobre a responsabilidade, sobre a justiça, sobre o Estado, etc., um outro pensamento sobre o outro. (DERRIDA, 2004a, p. 18, grifo nosso) Tal ruptura, tão decisiva para a obra do próprio Derrida como para a de muitos de seus contemporâneos, se deve, entre outras coisas, ao fato de que Lévinas subverteu a hierarquia tradicional do pensamento sobre a alteridade (e os saberes a ela correlatos, como a ética e a ontologia, por exemplo³¹): ao invés de considerar que o sujeito e o logos são anteriores ao outro, definindo-o, portanto, assujeitando-o às suas demandas e valores, Lévinas mostra que é o outro (o estrangeiro, o desconhecido) quem condiciona o pensamento, impondo a sua presença e transtornando a razão. É ele quem chama, quem a tradição filosófica do Ocidente tendeu a tratar a diferença, o outro, como aquilo que é excessivo, que não pode ser controlado e que, por isso, deve permanecer silenciado. [...] Questões como a escrita, o corpo e a recusa da maiêutica, da lógica e até da dialética como métodos únicos do conhecimento foram sendo deixadas também na obscuridade – com a exceção dos trabalhos de pensadores como Kierkegaard, Nietzsche, Freud e Heidegger, para nomearmos apenas os mais importantes. À metafísica, ao ser e às questões ligadas ao falocentrismo e ao logocentrismo (ao mesmo, portanto) coube a primazia no campo do pensamento e das especulações teóricas. (RIBEIRO, 2012, p.114)

Gustavo Silveira ressalta a visão de Levinas em que o filósofo propõe que “a ética, e não mais a ontologia, seja considerada a peça chave do trabalho filosófico, ou o que ele vai chamar de ‘filosofia primeira’” (RIBEIRO, 2012, p.114). O estudioso propõe que, de acordo com a obra de Lévinas, a ética é um espaço por definição do outro e da alteridade, sendo este um dos pontos basilares da filosofia. Desse modo, a soberania do eu e a consciência que o ajuda a ordenar o mundo se vê abalada, visto que seus fundamentos e sua centralidade são postos em dúvida. Para Gustavo Silveira, os estudos de Levinas demonstram um pensamento um tanto hermético calcado em nuances conceituais ou de linguagem em que se propõe a ideia de que a alteridade não pode ser tomada como um complemento ou um simples contraponto de logos, assim, a alteridade:

[...] habita o coração daquilo de que ele é feito: todos os seus desejos, todos os afetos, todo pensamento que não é mera repetição de ideias pré-

concebidas, tudo isso, enfim, é atravessado pela alteridade, na medida em que qualquer dessas ações passa naturalmente pela saída de si, pela renúncia ao já estabelecido: só se deseja aquilo que não se tem, e o desejo é, por excelência, falta e lacuna – busca incessante de um outro inalcançável; só se pode verdadeiramente pensar (e não apenas refletir o mundo, no sentido de oferecer dele uma imagem fiel) se houver uma abertura para o inesperado, para o novo, com o que a razão deixa de reproduzir infinitamente a si mesma e passa a integrar-se na diversidade e na multiplicidade do mundo. (RIBEIRO, 2012, p.114)

As ações éticas de um indivíduo em relação ao outro podem ser chamadas de um caso de “razão capacitada a receber” (DERRIDA, 2004a, p. 44; grifos do autor). Esse seria um estado em que o indivíduo abre mão de princípios racionais, vendo-se assim livre de contrições de uma razão totalizante que pode levar a aproximação das aporias da alteridade, aquela que o encontro com o outro traz a esse sujeito. Para Gustavo Silveira, com base nos estudos de Jacques Derrida e de Emmanuel Lévinas, é possível entender que o pensamento animal que se apresenta em *Vidas Secas*, por meio da cadela Baleia e de outras múltiplas maneiras, constitui parte importante da reflexão sobre ética que será observada nessa obra de Graciliano Ramos e não foi trabalhada pela crítica especializada. A obra de Gustavo Silveira explora a questão ética na obra do autor alagoano de forma inédita, trabalhando uma temática que, até então, não havia sido observada e discutida nas obras do escritor de Caetés. O estudioso ressalta que inventar, elaborar e prospectar o pensamento animal são tarefas da literatura e também podem ser vistas como a aproximação de um saber sistemático e universal. Os textos de Graciliano ofereciam, então, novas soluções formais e respostas aos problemas engendrados em suas narrativas que são ideológicos, éticos e metafísicos. Em *Vidas Secas*, o autor deflagra do relato inicial a possibilidade de investigar o mundo interior da cachorra Baleia, localizando nela muito mais que impulsos instintivos.

Na autobiografia ficcionalizada *Infância*, o autor se vale da memória consciente, de sua ambiguidade e de sua forma que é cindida e paradoxal. Nessa obra, quase todos os capítulos evocam personagens e episódios que ocorrem em uma estrutura que expõe os choques de tempos e pontos de vista diferentes. A criança que narra a história mostra sua percepção dos fatos narrados batendo de frente com a reavaliação do passado e de si mesmo como narrador no qual a ética parece ser o “reencontro emocionado com o outro.” (MIRANDA, 2004, p. 61; grifo do autor) (RIBEIRO, 2012, p.162). O imbricamento e entrelaçamento em um mesmo complexo estrutural demonstram os pontos de vista e focos narrativos diferenciados que colidem na obra, mostrando bem mais que a diferença entre a visão de mundo da criança e do adulto. O pesquisador propõe, então, uma redução das

distinções de posição, linguagem e lugar de fala que separam o homem e o menino, em tudo que se refere à ética e ao outro.

Para Gustavo Silveira, seria a alteridade que instaura o conflito sobre o qual surgem as primeiras considerações acerca do bem e da necessidade de regulação das relações em sociedade em que são estabelecidos parâmetros a partir dos quais o pensamento sobre a ética pode ser desenvolvido e se tornar efetivo. Assim, “A relação havida entre o eu e o outro, entre a identidade e a diferença, o familiar e o estranho, é o elemento fundamental em torno do qual se delineiam os dilemas, indagações e paradigmas que chamamos éticos.” (RIBEIRO, 2012, p.232-233). Entretanto, nas obras de Graciliano Ramos e nos estudos de Jaques Derrida, a noção de ética não pode ser confundida com um programa fixo ou com normas que poderiam ser aplicadas de maneira segura nos distintos contextos.

Como se vê, a hesitação e os movimentos conflitantes, a contradição e o *agon* típicos do drama habitam a reflexão ética proposta por Derrida e, principalmente, por Graciliano, na medida em que este nos deixa perceber, na tessitura mesma de sua obra, as arestas deixadas pelos embates teóricos – e também práticos – que se relacionam às questões éticas e morais. Seja através das relações que estabelecem entre si os seus personagens (caso, por exemplo, de S. Bernardo, romance que opõe o agreste Paulo Honório e a compassiva Madalena, ou ainda Angústia, no qual os embates de Luís da Silva com o proprietário Julião Tavares e sua aproximação com os excluídos Seu Ivo, Vitória e outros), seja através das escolhas formais que faz (como é perceptível, por exemplo, na opção pelo discurso indireto-livre e pela estrutura multifocal de *Vidas secas*), ou ainda por meio das suas próprias recordações da prisão, espaço de densa e dolorosa meditação sobre a alteridade, é interessante notar como o escritor insistiu no percurso mais difícil, preferindo o combate às verdades engessadas, a auto-análise e o reconhecimento da existência de conflitos para os quais não era possível oferecer outra resposta que não a aporia e o paradoxo. (RIBEIRO, 2012, p.232-233)

Consoante ao proposto, a ética pode ser observada nos escritos do autor alagoano e do filósofo franco argelino como um acontecimento que só se realiza no instante mesmo em que é chamado a comparecer. Para esses autores, a ética não pode ser reduzida a uma norma impessoal e calculável. Nas obras de Graciliano, as questões éticas devem ser observadas com cuidado e de forma adequada, uma vez que nelas é possível observar a inquietude criativa, o embate político e o conflito moral como escolhas preferenciais em que o drama é sua forma privilegiada.

Os comportamentos éticos e as reflexões sobre a ética, a alteridade e a responsabilidade em relação ao outro poderão ser observadas nos conflitos de vários personagens de Graciliano. A ocorrência da temática da ética nas obras do escritor alagoano é

muito semelhante ao trabalho com os valores morais e a humanidade dos personagens de Liev Tolstói. A redenção moral vivida por Pierre em *Guerra e Paz* é muito semelhante à transformação vivida por Paulo Honório que vive uma infância e juventude miseráveis e se torna o proprietário das terras da fazenda São Bernardo. No entanto, tomado pelo espírito capitalista, assumindo o lugar do opressor, Paulo Honório acaba perdendo a esposa Madalena que comete suicídio, levando a uma transformação humana do fazendeiro bruto em um homem sensível aos sofrimentos alheios e consciente do seu próprio drama. Em um dos trechos da obra, Paulo Honório reflete sobre suas atitudes boas e ruins, apresentando uma reflexão muito próxima da noção de ética trabalhada por Gustavo Silveira a partir dos estudos de Jaques Derrida e Emmanuel Lévinas:

Ninguém imaginará que, topando os obstáculos mencionados, eu haja procedido invariavelmente com segurança e percorrido, sem me deter, caminhos certos. Não senhor, não procedi nem percorri. Tive abatimentos, desejo de recuar; contornei dificuldades: muitas curvas. Acham que andei mal? A verdade é que nunca soube quais foram os meus atos bons e quais foram os maus. Fiz coisas boas que me trouxeram prejuízo; fiz coisas ruins que deram lucro. E como sempre tive a intenção de possuir as terras de São Bernardo, considereirei legítimas as ações que me levaram a obtê-las. Alcancei mais do que esperava, mercê de Deus. Vieram-me as rugas, já se vê, mas o crédito, que a princípio se esquivava, agarrou-se comigo, as taxas desceram. (RAMOS, 2008, p.13)

A reflexão sobre as ações de Paulo Honório levam a uma consciência de suas dificuldades, dos problemas que encontra e de seus defeitos, avançando para a relação do fazendeiro com a religiosidade, entregando-se a sorte de Deus. O proprietário de terras faz uma espécie de retrospectiva das dificuldades que viveu e que o transformaram: “Coloquei-me acima da minha classe, creio que me elevei bastante. Como lhes disse, fui guia de cego, vendedor de doce e trabalhador alugado.” (RAMOS, 2008, p.218). Novamente, há uma reflexão sobre os fatos ocorridos e os rumos que a vida de Paulo Honório tomou: “Estou convencido de que nenhum desses ofícios me daria os recursos intelectuais necessários para engendrar esta narrativa. Magra, de acordo, mas em momentos de otimismo suponho que há nela pedaços melhores que a literatura do Gondim.” (RAMOS, 2008, p.218). Por fim, nota-se a humanização do protagonista que critica a figura do explorador feroz: “estou certo de que a escrituração mercantil, os manuais de agricultura e de pecuária, que forneceram a essência da minha instrução, não me tornaram melhor que o que eu era quando arrastava a peroba. Pelo menos naquele tempo não sonhava ser o explorador feroz em que me transformei.” (RAMOS, 2008, p.218). O personagem reflete sobre os fatos que o tornaram uma pessoa dura, com

pouca sensibilidade. No ápice de seu drama, Paulo Honório lamenta a forma como gastou sua vida:

O que estou é velho. Cinquenta anos pelo São Pedro. Cinquenta anos perdidos, cinquenta anos gastos sem objetivo, a maltratar-me e a maltratar os outros. O resultado é que endureci, calejei, e não é um arranhão que penetra esta casca espessa e vem ferir cá dentro a sensibilidade embotada. Cinquenta anos! Quantas horas inúteis! Consumir-se uma pessoa a vida inteira sem saber para quê! Comer e dormir como um porco! Como um porco! Levantar-se cedo todas as manhãs e sair correndo, procurando comida! E depois guardar comida para os filhos, para os netos, para muitas gerações. Que estupidez! Que porcaria! Não é bom vir o Diabo e levar tudo? (RAMOS, 2008, p.216)

Quando Madalena comete o suicídio e a fazenda começa a entrar em crise, após a Revolução de 1930, o protagonista começa a se questionar sobre seus comportamentos e ações: “Mas para quê? Para quê? Não me dirão? Nesse movimento e nesse humor haveria muito choro e haveria muita praga. As criancinhas, nos casebres úmidos e frios, inchariam roídas pela verminose.” (RAMOS, 2008, p.217). Paulo Honório lastima a falta de Madalena, vendo valor nas atitudes que antes ele criticava: “E Madalena não estaria aqui para mandar-lhes remédio e leite. Os homens e as mulheres seriam animais tristes. Bichos. As criaturas que me serviram durante anos eram bichos.” (RAMOS, 2008, p.217). O protagonista fala sobre os empregados, sobre a forma pejorativa com que ele os via antes da sua percepção, sobre a forma desumana como os tratava: “Havia bichos domésticos, como o Padilha, bichos do mato, como Casimiro Lopes, e muitos bichos para o serviço do campo, bois mansos.” (RAMOS, 2008, p.217). O fazendeiro fala sobre como seria a vida na fazenda se a esposa não houvesse cometido o suicídio e a propriedade não houvesse entrado em derrocada: “Os currais que se escoram uns aos outros, lá embaixo, tinham lâmpadas elétricas. E os bezerrinhos mais taludos soletravam a cartilha e aprendiam de cor os mandamentos da lei de Deus.” (RAMOS, 2008, p.217). A reflexão sobre as questões éticas e o drama humano que perpassam a existência de Paulo Honório culminam no final do livro, quando ele se lastima pela forma como viveu sua vida, como tratava os trabalhadores e como se relacionou com Madalena:

Para ser franco, declaro que esses infelizes não me inspiram simpatia. Lastimo a situação em que se acham, reconheço ter contribuído para isso, mas não vou além. Estamos tão separados! A princípio estávamos juntos, mas esta desgraçada profissão nos distanciou. Madalena entrou aqui cheia de bons sentimentos e bons propósitos. Os sentimentos e os propósitos esbarraram com a minha brutalidade e o meu egoísmo. Creio que nem sempre fui egoísta e brutal. A profissão é que me deu qualidades tão ruins. E a desconfiança terrível que me aponta inimigos em toda a parte! A desconfiança é também consequência da profissão. Foi este modo de vida que me inutilizou. Sou um aleijado. Devo ter um coração miúdo, lacunas no

cérebro, nervos diferentes dos nervos dos outros homens. E um nariz enorme, uma boca enorme, dedos enormes. (RAMOS, 2008, p.221)

Ao lamentar a ausência de Madalena e as características brutais do fazendeiro, Paulo Honório põe em relevo reflexões sobre seu comportamento que se relacionam com a noção de ética, alteridade e responsabilidade, propostas por Gustavo Silveira como nos estudos de Derrida e Lévinas, e também acerca da ausência de humanidades com que ele lidava com a vida e se relacionava com a esposa e que lastimava agora. Esses aspectos ressaltados na obra de Graciliano Ramos mostram a transformação de Paulo Honório de oprimido e opressor a um indivíduo humanizado, ciente das consequências de seus atos em relação ao outro. Em alguns pontos, essa mudança se relaciona à redenção moral de Pierre que também se torna mais humanizado e consciente de seus atos e da forma como dirige sua vida ao longo da obra *Guerra e Paz*. Entretanto, Pierre tem como início de sua caracterização na obra um jovem inconsequente, mulherengo, viciado em jogo e desrespeitoso que depois se torna administrador responsável e pai de família exemplar.

É importante ressaltar que a forma inicial dos dois personagens, o brasileiro e o russo, são totalmente diferentes. Outro ponto de distinção é que em Paulo Honório observa-se a reflexão, a lástima sobre seus atos e, por fim, a consequência da necessidade de mudança de comportamento, terminando assim a transformação do fazendeiro. Já em Pierre, verifica-se como traços iniciais a juventude rebelde, as dificuldades sofridas na vida adulta, como a perda do pai, a obrigação de ir para o campo de batalha e a perda de vários amigos e familiares na guerra, acontecimentos que levam à reflexão moral dos protagonistas. Por fim, a transformação de Pierre ocorre após sua reflexão. Nesse momento, é possível observar um administrador de terras completamente mudado, humanizado e um patriarca maduro, responsável e humano. São trajetórias que apresentam em comum o questionamento, a reflexão e a consciência sobre a necessária mudança de atitudes e de comportamentos, entretanto, o ponto inicial e o resultado final da constituição dos personagens são um pouco distinto.

Para alguns críticos, a formação da personalidade de Paulo Honório e seu comportamento são aprofundamentos influenciados pelo sistema capitalista, explorando a reificação humana e, por fim, a consequência desse processo e a necessidade de combate e mudança. Em “O mundo à revelia” (1985), João Luiz Lafetá propõe que uma das piores consequências da produção para o mercado é o afastamento e a abstração da qualidade sensível das coisas, que na mente humana será substituída pela noção de quantidade. O valor

de uso que a mercadoria possui é tornado implícito pelos valores de troca, denominado o que é chamado de fetiche da mercadoria e resulta em uma reificação global entre os indivíduos. Assim, a consciência humana, mediada pelo mercado tenderá a fechar-se à compreensão dos elementos qualitativos e sensíveis da realidade. Para o crítico, essa questão apresenta uma relação direta com a obra *São Bernardo*, pois:

Tal é a relação estabelecida entre Paulo Honório e o mundo. Seu desenvolvido sentimento de propriedade leva-o a considerar todos que o cercam como coisas que se manipula à vontade e se possui. Luís Padilha, transforma-se em suas mãos num objeto. Marciano e Rosa, Seu Ribeiro, D. Gloria, Casimiro Lopes – Todos são coisas que servem aos seus desígnios. Mestre Caetano, entrevado no leito, deixa de merecer sua consideração: “Necessitava, é claro, mas se eu fosse sustentar os necessitados, arrasava-me.” Os despossuídos, os cabras que trabalhavam no eito de sua fazenda, são considerados apenas do ponto de vista da quantidade de trabalho que podem oferecer. Repare o leitor como, nesta anotação dura, a objetividade do estilo desvela o mundo reificado: “(...) Essa gente quase nunca morre direito. (...) Na pedreira perdi um. A alavanca soltou-se da pedra, bateu-lhe no peito e foi a conta. Deixou viúva e órfãos miúdos. Sumiram-se: um dos meninos caiu no fogo, as lombrigas comeram o segundo, o último teve angina e a mulher enforcou-se. Para diminuir a mortalidade aumentar a produção, proibi a aguardente.” (LAFETÁ, 1985, p.204)

O estudioso explica que a reificação é um fenômeno econômico em que os bens deixam de ser encarados como valores de uso e começam a ser vistos como valores de troca, ou seja, as mercadorias. Entretanto, a consciência humana se forma em contato com a realidade e esta é impulsionada pela produção de bens. Assim, alguns aspectos do modo e da produção podem influenciar a consciência que o homem tem em relação ao mundo, influenciando também tal visão de mundo e sua personalidade. Nesse contexto, a reificação acaba por entrar na vida privada dos indivíduos.

De acordo com Lafetá, Paulo Honório é a imagem do homem reificado, uma espécie de aleijão, com o coração miúdo, uma boca enorme e dedos enormes, como o próprio protagonista descreve a si mesmo. Desse modo, o ciúme por Madalena foi uma das modalidades que demonstram o quando o fazendeiro é tomado pelo sentimento de propriedade que unifica toda a história da narrativa, distorcendo o administrador de terras de maneira radical. Logo “A vida agreste, que o fez agreste é culpada por Paulo Honório não enxergar Madalena. A vida agreste são as lutas pela propriedade, pelo rebanho, pelas plantações de algodão e mamona, pelo poder e pelo capital.” (LAFETÁ, 1985, p.204). O homem egoísta e brutal no qual se transformou Paulo Honório não consegue compreender sua mulher, e senti-la em sua integridade humana e sua liberdade, dessa forma, Madalena é vista pelo marido como mais uma coisa a ser possuída. O drama humano pelo qual passa o

fazendeiro, sua reflexão sobre seu comportamento brutal com a esposa e os empregados e sua consciência de atitude e comportamentos maldados e antiéticos ao final da obra mostram a transformação do personagem sendo explicada por sua relação com o sistema do capitalismo, sendo este outro ponto que o diferencia de Pierre que também sofre uma mudança humana e moral, entretanto esta será embasada em outros motivos.

Em *ficção e confissão*, Antonio Candido propõe que o fazendeiro que busca o domínio e o lucro a todo custo era parte do ser de Paulo Honório, mas não parte do seu ser autêntico. Por isso, ao final da obra, ele enxerga com seus olhos espantados que o desleixo com a fazenda, os animais e os negócios que levam ao fracasso de São Bernardo é um resultado da consciência de que tudo isso estava fora dele, resultando em um processo de humanização do personagem, já que “O narrador sente que o homem que ele manifestou para o mundo, e se desumanizou na conquista da fazenda São Bernardo, no domínio sobre os outros” (CANDIDO, 2006, p.112). Em *Estruturas: Ensaio sobre o romance de Graciliano* (2003), Rui Mourão acrescenta que a transformação do proprietário da fazenda São Bernardo, que é observada ao desfecho da narrativa, mostra que ele “Nascera outra vez, agora edificando a sua vida sobre valores morais e espirituais. Começa a existir humanamente e sente, em toda a extensão, o dramático que se encerra nesse fato simples – existir humanamente.” (MOURÃO, 2003, p.85).

Segundo Abel Barros Baptista, cada um dos capítulos de *São Bernardo* apresenta um capítulo particular e todos estão ligados à posse material e ao governo da propriedade. O último capítulo retrata a afirmação ressentida de Paulo Honório sobre o fito na vida. No texto “O livro agreste: ensaio de curso de literatura brasileira” (2005), o crítico propõe que, no final do capítulo 24, o protagonista percebe que a propriedade não conta em nada, o proprietário se vê reduzido à condição de homem. Nesse trecho da narrativa, o fazendeiro já não está mais sobre o domínio da propriedade e dos trabalhos, o que está em discussão é o domínio sobre si mesmo.

Em resumo, o desastre de Paulo Honório resulta de um conflito entre o sentimento de propriedade e o ciúme. O primeiro é da ordem do domínio, “Fito na vida”, projeto, controle, poder; o segundo é de outra ordem, a do que aparece de repente, do que não foi desejado nem procurado, do que retira ao sujeito o domínio de si e das ações que pratica, da ilusão perversa de percepção sem falha dos acontecimentos e situações, da ironia que o leva a provocar o próprio desastre com as próprias ações. (BAPTISTA, 2005, p.121-122)

Para Abel Barros, o fito na vida que Madalena subverteu e destruiu só poderia retomar-se com ela mesma. A esposa é vista pelo protagonista como se ela fosse uma garantia da humanização da propriedade, como se a humanização fosse o único sentido viável para realizar a reconstrução. Assim, o remorso e a autocrítica são observados na renúncia de Paulo Honório a tudo aquilo que ele foi um dia. Para o crítico, o livro que Paulo Honório quer escrever é orientado pela autocrítica, sendo que a obra constitui a única possibilidade do protagonista sobreviver ao desastre. A consequência da autocrítica é que Paulo Honório se torna um fantasma de si mesmo, condenado a sobreviver ao fim da sua própria vida. “Mais adiante no capítulo 19, momento crucial de viragem da narrativa, Paulo Honório será mais preciso ‘[...] se me escapa o retro moral da minha mulher para que serve essa narrativa? Para nada, mas sou forçado a escrever.’” (p.118). (BAPTISTA, 2005, p.148). Dessa forma, a escrita conduz a interrogação do próprio fito na vida do protagonista. A emergência da escrita depois do fracasso será um momento catastrófico porque o protagonista suspende o fito na vida antes de decidir isso e a partir daí tudo muda, tudo se torna passível de ser questionado como causa da derroca de sua vida e da fazenda.

Em uma obra que pode ser associada ao estudo de Gustavo Silveira, por trabalhar a questão da relação e da responsabilidade com o outro, Luís Bueno, em *Uma história do romance de 30*, propõe que para Paulo Honório se o outro não pode ser anulado ou usado é preciso eliminá-lo. Assim,

o que ele faz é exatamente isso: encarrega seu servidor fiel, Casimiro Lopes, de assassiná-lo. A indiferença de Paulo quanto a morte do Mendonça, demonstrada com o fecho que ele dá ao episódio, não tem limites: [...] A impressão que Paulo Honório dá de si é da total redução do outro a si mesmo. (BUENO, 2006, p.608).

Como também no caso da escola que só é construída devido à cobrança do governador, ou seja, o personagem é guiado sempre pelo interesse pessoal, até mesmo a Revolução de 1930 é explicada a sua maneira como uma espécie de baderna que vai atrapalhar os lucros com a fazenda. A reflexão do fazendeiro acerca do bem e do mal só ocorre quando o fazendeiro tem vontade, pois antes de sua reflexão que leva a conscientização do seu nível de desumanização, o administrador invertia e inferiorizava valores para sobressaltar o que lhe convinha: “[...] há um universo em que o bem e o mal são definidos. E como se entende o bem e o mal na visão do ocidente, cristã? Relacionados a noção de caridade, ou seja, de preocupação com o outro. Praticar o bem é importar-se com o outro, praticar o mal é preocupar-se apenas consigo.” (BUENO, 2006, p.609).

Para o protagonista, o outro é visto sempre como uma função utilitária. Madalena, por exemplo, tem a função de produzir um herdeiro para as terras de São Bernardo. Há um exercício de anulação e de dominação do outro para o personagem ver Madalena com uma função e uma forma mais fácil de dominá-la. No final da obra, apesar da culpa que Paulo Honório sente, automaticamente, ele assume novamente a postura do dominador para quem apenas os outros fracassam: “Se eu convencesse Madalena de que ela tem razão... Se lhe explicasse que é necessário vivermos em paz... Não me entende. Não nos entendemos. O que vai acontecer será muito diferente do que esperamos. Absurdo.” (p.104)” (BUENO, 2006, p.617). Quando Madalena comete o suicídio, ocorre uma invasão do protagonista pelo outro e, assim, esse outro passa a existir. Desistir é horrível, mas é uma opção melhor do que ter de conviver com o outro, por isso desistir dos parceiros no projeto de escrita do livro, por isso desistir de Madalena, ao invés de se aproximar dela. É possível perceber que Luís Bueno retoma a ideia acerca do processo vivido por Paulo Honório de reflexão, de consciência e de transformação que se associa à ideia de uma mudança que tem como base a noção ética e a humanidade e, logo, podem ser associados à mudança de Pierre que se relaciona à moral e à humanidade observadas no comportamento do personagem.

A questão ética poderá ser observada em outra obra de Graciliano Ramos, em *Angústia*, a crítica aos comportamentos sociais, a suposta traição de Marina e o casamento por interesse é explicitada na narrativa que conta a história do escritor e funcionário público Luís da Silva. “Certos lugares que me davam prazer tornaram-se odiosos. Passo diante de uma livraria, olho com desgosto as vitrinas, tenho a impressão de que se acham ali pessoas, exibindo títulos e preços nos rostos, vendendo-se. E uma espécie de prostituição.” (RAMOS, 2011, p.21). O funcionário público critica as relações de interesse dos escritores que se expõem de forma vergonhosa para se tornarem conhecidos ou ganharem algo em troca de suas obras. Em outro momento, o escritor critica a relação de membros da classe alta da cidade que se reúnem para fuxicar: “[...] o diretor, o secretário, políticos, sujeitos remediados que me desprezam porque sou um pobre diabo. Tipos bestas. Ficam dias inteiros fuxicando nos cafés e preguiçando, indecentes.” (RAMOS, 2011, p.22). A crítica guarda semelhança com a opinião de Pierre sobre a alta sociedade de Moscou que, segundo ele, só consegue se ocupar de fofocas e não se coloca a par de outros acontecimentos sociais, como os fatos que fazem com que a Rússia entre para uma guerra contra a França. Luís da Silva irá criticar o comportamento de Julião Tavares que faz parte da alta sociedade de Maceió. O funcionário

público faz uma crítica à classe alta de sua cidade simbolizada pelo burguês que também é o homem que se envolve com a namorada de Luís:

Foi naquele tempo que Julião Tavares deu para aparecer aqui em casa. Lembram-se dele. Os jornais andaram a elogiá-lo, mas disseram mentira. Julião Tavares não tinha nenhuma das qualidades que lhe atribuíram. Era um sujeito gosto vermelho, patriota, falador e escrevedor. No relógio oficial, nos cafés, cumprimentava-me de longe, fingindo superioridade... E lá vinham as intimidades que me aborreciam. Linguagem arrevesada, muitos adjetivos, pensamento nenhum. Conheci esse monstro numa festa de arte no Instituto Histórico. De quando em quando um cidadão se levantava e lia uma composição literária. Em seguida uma senhora abancava ao piano e tocava. Depois outro declamava. Aí chegava de novo a vez do homem, assim por diante. Pelo meio da função um sujeito gordo do assaltou a tribuna e gritou um discurso furioso e patriótico. Citou os coqueiros, as praias, o céu azul, os canais e outras preciosidades alagoanas, desceu e começou a bater palmas terríveis aos oradores, aos poetas e às cantoras que vieram depois dele. À saída deu-me um encontrão, segurou-me um braço e impediu que me despencasse pela escada abaixo. Desculpou-se por me haver empurrado, agradeceu ter-me agarrado o braço e saímos juntos pela Rua do Sol. Repetiu pouco mais ou menos o que tinha dito no discurso e afirmou que adorava o Brasil. - Ah! Eu vi perfeitamente que o senhor é patriota. Foi a conta. - Quem o não é, meu amigo? Nesta hora trágica em que a sorte da nacionalidade está em jogo...- Efetivamente, murmurei, as coisas andam preta. (RAMOS, 2011, p.55)

Em outro momento, Luís da Silva deixa claro que o comportamento de Julião por esse fazer parte de outra classe social é diferente do comportamento dele e de seus amigos. No entanto, ele critica a hipocrisia observada na amabilidade desse comportamento: “O homem era bacharel, o que nos distanciava. Pimentel, forte na palavra escrita, anulava-se adiante de Julião Tavares. [...] Além disso, Julião Tavares tinha educação diferente da nossa. Vestia casca, frequentava os bailes da Associação comercial e era amável em demasia. Amabilidade toda na casca.” (RAMOS, 2011, p.60). Em outro momento da narrativa, fica claro que as censuras feitas pelo funcionário em relação ao comportamento do burguês também são motivadas, porque o filho do dono de lojas do comércio é, ainda, o homem que seduz Marina, ocasionando em uma suposta traição por parte da namorada:

Sentia-me atordoado, com um nó na garganta. Se falasse, diria injúrias. Uma ingratidão assim! Não esperava aquilo. Fatos e indivíduos desencontrados, velhos e novos, fervilhavam-se na cabeça, misturavam-se. [...] Tavares & Cia., negociantes de secos e molhados na Rua do Comércio, vestidos de brim de linho, viviam escondidos por detrás dos fardos e eram uns ratos. - "Escrevi muito atacando a primeira república, doutor. As minhas opiniões são conhecidas." Pobre da mulher da Rua da Lama. Rondando as mesas, com fome, às onze horas da noite. - Bem. Parece que me vou embora, Marina. Boa noite. - Já vai? perguntou Marina sem se mexer. - Já. Saí resmungando: - Escolher marido por dinheiro. Que miséria! Não há pior espécie de prostituição. (RAMOS, 2011, p.90)

O escritor apresenta uma crítica explícita às relações sociais associadas ao casamento: Marina se havia deixado seduzir por Julião devido ao interesse, uma vez que o burguês teria uma condição social e econômica melhor que a do funcionário público. Ademais, fica implícita a crítica de Luís que se sente traído e desrespeitado por Marina, estabelecendo uma censura explícita ao adultério. Em *Guerra e Paz*, a temática do casamento por interesse é tratada em várias partes da obra, sobretudo, em relação à Natacha e Sonia que são jovens solteiras e buscam um bom casamento. Contudo, na obra *Anna Karenina*, há dois pontos semelhantes às críticas propostas por Luís associadas à traição e ao casamento por interesse. O tema da obra *Anna Karenina* por si só dialoga claramente com *Angústia* devido à existência não somente de uma, mas de várias traições, seja a de Anna que trai o Marido Alexei ou a do irmão de Anna, Oblónski, que traiu Dolly, a cunhada da protagonista, acontecimento que marca o início de uma das narrativas mais famosas do conde Tolstói:

Todas as famílias felizes se parecem entre si, as infelizes são infelizes cada uma a sua maneira. Havia grande confusão em casa dos Oblónski. A esposa acabava de saber das relações do marido com a preceptora francesa, e comunicara-lhe que não podiam continuar a viver juntos. Durava já há três dias a situação, para tormento não só do casal mas também dos demais membros da família e da criadagem. Todos em casa se apercebiam de que já não havia razão alguma para manter, aquele convívio, e que as pessoas que por acaso se encontrassem numa estalagem teriam talvez mais afinidades entre si. A esposa não saía dos seus aposentos, havia três dias que o marido não parava em casa; as crianças corriam de um lado para o outro, como que perdidas; a preceptora inglesa indispusera-se com a governanta e escrevera a uma amiga pedindo que lhe arranjasse outra colocação; na véspera, o cozinheiro abandonara a casa à hora do jantar; o cocheiro e a copeira tinham pedido que lhes fizessem as contas. (TOLSTÓI, 1971, p.13)¹⁴⁵

O acontecimento que inicia a obra apresenta uma dupla paradoxalidade aos fatos futuros da narrativa: primeiramente, porque Anna Karenina vai à casa de Dolly para tentar unir o casal após a cunhada, revoltada com as traições do marido, manifestar interesse em separar-se dele. Assim, a figura da irmã pudica, casada e responsável de Anna se antepõe completamente ao que se observa no clímax da obra: Anna não apenas trai o marido Alexei,

¹⁴⁵ Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему. Все смешалось в доме Облонских. Жена узнала, что муж был в связи с бывшею в их доме француженкою-гувернанткой, и объявила мужу, что не может жить с ним в одном доме. Положение это продолжалось уже третий день и мучительно чувствовалось и самими супругами, и всеми членами семьи, и домочадцами. Все члены семьи и домочадцы чувствовали, что нет смысла в их сожительстве и что на каждом постоялом дворе случайно сошедшиеся люди более связаны между собой, чем они, члены семьи и домочадцы Облонских. Жена не выходила из своих комнат, мужа третий день не было дома. Дети бегали по всему дому, как потерянные; англичанка поссорилась с экономкой и написала записку приятельнице, прося приискать ей новое место; повар ушел вчера со двора, во время самого обеда; черная кухарка и кучер просили расчета. (Л.Н. Толстой, 1981, стр. 7)

mas também o expõe ao traí-lo com outro homem da alta sociedade. Além disso, ela decide pedir o divórcio ao cônjuge e, por isso, será criticada e discriminada por toda a nobreza russa. O tratamento dado ao tema apresenta a visão preconceituosa da sociedade russa e a diferença com que essa classe entende e julga o adultério cometido por um homem e a infidelidade cometida por uma mulher.

Em outro ponto da narrativa do escritor russo, observa-se outra semelhança com a crítica feita por Luís da Silva, em *Angústia*, em relação ao casamento por interesse: “E quando apareceu Vrónski, ainda mais alegre ficou, firmando-se na opinião de que Kitty faria não só um bom casamento, mas um casamento esplêndido. Para a princesa não podia haver comparação possível entre Liévin e Vrónski.” (TOLSTÓI, 1971, p.50-51).¹⁴⁶ Ao escolher seu futuro marido, Kitty e sua mãe querem escolher não apenas o cônjuge com maior valor financeiro, mas também o marido com melhor reputação social em meio ao ambiente da realeza russa:

A princesa Kitty Tcherbatski tinha dezoito anos. Era o primeiro Inverno em que fazia vida de sociedade, e nela obtinha maior êxito que as duas irmãs mais velhas e até mesmo mais do que esperava a própria mãe. Não só os rapazes que frequentavam os bailes de Moscovo estavam todos enamorados de Kitty, como naquele mesmo inverno já recebera duas propostas sérias de casamento a de Liévin, e, imediatamente após a sua partida, a do conde Vrónski. O aparecimento de Liévin no princípio do inverno, as suas frequentes visitas e o seu evidente amor por Kitty deram motivo a primeira conversa séria entre os pais sobre o futuro da filha e até haviam provocado algumas discussões. O príncipe defendia Liévin e dizia que não podia desejar nada melhor para Kitty. A princesa, pelo contrário, com o característico costume que as mulheres têm de desviar as questões, opinava que Kitty era muito jovem, que Liévin não demonstrara intenções sérias, que a pequena não se sentia inclinada para ele e outros argumentos deste gênero. Mas não dizia o mais importante isto é, que esperava um partido mais vantajoso para a filha, que não simpatizava com Liévin e ainda por cima que não o entendia. (TOLSTÓI, 1971, p.50 – 51)¹⁴⁷

¹⁴⁶ Когда же появился Вронский, она еще более была рада, утвердившись в своем мнении, что Кити должна сделать не просто хорошую, но блестящую партию. Для матери не могло быть никакого сравнения между Вронским и Левиным. (Л.Н. Толстой, 1981, стр. 53)

¹⁴⁷ Княжне Кити Щербацкой было восемнадцать лет. Она выезжала первую зиму. Успехи ее в свете были больше, чем обеих ее старших сестер, и больше, чем даже ожидала княгиня. Мало того, что юноши, танцующие на московских балах, почти все были влюблены в Кити, уже в первую зиму представились две серьезные партии: Левин и, точас же после его отъезда, граф Вронский. Появление Левина в начале зимы, его частые посещения и явная любовь к Кити были поводом к первым серьезным разговорам между родителями Кити о ее будущности и к спорам между князем и княгиней. Князь был на стороне Левина, говорил, что он ничего не желает лучшего для Кити. Княгиня же, со свойственною женщинам привычкой обходить вопрос, говорила, что Кити слишком молода, что Левин ничем не показывает, что имеет серьезные намерения, что Кити не имеет к нему привязанности, и другие доводы; но не говорила главного, того, что она ждет лучшей партии для дочери, и что Левин несимпатичен ей, и что она не понимает его. (Л.Н. Толстой, 1981, стр. 53)

Além da temática do casamento por interesse, a crítica ao comportamento da alta sociedade será outro aspecto semelhante entre as obras *Angustia* e *Anna Karenina*. Ao trair o marido e a traição se tornar pública, Anna Karenina é criticada e discriminada por toda a sociedade, inclusive pela esposa de seu irmão que ajudara em outro momento e que agora trata Anna de forma inferiorizada quando essa vai visitar o irmão:

No momento em que Ana chegava, as duas irmãs falavam da amamentação das crianças. Apenas Dolly recebeu Ana, que viera interromper a conversa das duas. — Ainda não te foste embora? Eu tinha intenção de passar por tua casa; recebi esta manhã uma carta do Stiva — disse-lhe ela. — Nós também tivemos um telegrama — replicou Ana, olhando à sua roda, à procura de Kitty. — Diz-me que não compreende o que quer Alexei Alexandrovitch, mas que não sairá de São Petersburgo sem obter uma resposta. — Julguei que tinhas visitas. Posso ler a carta? — Sim, está aí a Kitty — disse Dolly, embaraçada. — Ficou no quarto das crianças. Tem estado muito doente. — Ouvi dizer. Posso ler a carta? — Com certeza, vou procurá-la... Alexei Alexandrovitch não se opõe; Stiva tem esperanças — continuou Dolly, detendo-se no limiar da porta. — Nada espero e nada desejo. “Considerará Kitty uma humilhação encontrar-se comigo?”, pensou Ana, ao ficar só. “Talvez tenha razão. Mas não é a ela que compete, a ela, que esteve enamorada de Vrónski, dar-me lições. Bem sei que uma mulher honesta não me pode receber. Sacrifiquei tudo àquele homem e esta é a recompensa! Ah, como eu o odeio! ... Por que vim eu aqui? Ainda aqui me sinto pior do que em minha casa.” Ouviu a voz das duas irmãs no quarto contíguo. “E como poderei eu agora falar a Dolly? Vou dar uma grande satisfação a Kitty com o espetáculo da minha desgraça; seria como se lhe quisesse pedir proteção. Não! Aliás, nem a própria Dolly me compreenderia. (TOLSTÓI, 1971, p.696)¹⁴⁸

A forma como Anna Karenina é tratada pela sociedade guarda profunda semelhança com o comportamento que Liev Tolstói observa quando sua irmã decide se divorciar do marido, que a traía inúmeras vezes. Entretanto, quando a irmã de Tolstói decide reconstruir sua vida e se relacionar com um homem da nobreza, ela também será criticada e execrada pela

¹⁴⁸ Между сестрами, в то время как приехала Анна, шло совещание о кормлении. Долли одна вышла встретит, гостью, в эту минуту мешавшую их беседе. — А ты не уехала еще? Я хотела сама быть у тебя, — сказала она, — нынче я получила письмо от Стивы. — Мы тоже получили депешу, — отвечала Анна, оглядываясь, чтоб увидеть Кити. — Он пишет, что не может понять, чего именно хочет Алексей Александрович, но что он не уедет без ответа. — Я думала, у тебя есть кто-то. Можно прочесть письмо? — Да, Кити, — смутившись, сказала Долли, — она в детской осталась. Она была очень больна. — Я слышала. Можно прочесть письмо? — Я сейчас принесу. Но он не отказывает; напротив, Стива надеется, — сказала Долли, останавливаясь в дверях. — Я не надеюсь, да и не желаю, — сказала Анна. «Что ж это, Кити считает для себя унизительным встретиться со мной? — думала Анна, оставшись одна. — Может быть, она и права. Но не ей, той, которая была влюблена в Вронского, не ей показывать мне это, хотя это и правда. Я знаю, что меня в моем положении не может принимать ни одна порядочная женщина. Я знаю, что с той первой минуты я пожертвовала ему всем! И вот награда! О, как я ненавижу его! И зачем я приехала сюда? Мне еще хуже, еще тяжелее. — Она слышала из другой комнаты голоса переговаривавшихся сестер. — И что ж я буду говорить теперь Долли? Утешать Кити тем, что я несчастна, подчиняться ее покровительству? Нет, да и Долли ничего не поймет. (Л.Н. Толстой, 1982, стр. 352-353)

realidade russa. Mais uma vez, a relação entre os fatos autobiográficos e a ficção do escritor russo pode ser observada de forma clara. Em outro ponto do romance, observa-se que todos aqueles que, de certa forma, tem contato com a sociedade russa começam a tratar Anna de forma preconceituosa e discriminatória. Em uma das cenas finais da obra, Anna está na estação de trem e se sente totalmente inferiorizada por aqueles que a observam com um ar de censura:

Por que não havemos de apagar a luz quando não há mais nada para ver, quando o espetáculo se nos torna odioso? ... Mas como? Por que corre o revisor? Por que gritam os rapazes no compartimento ao lado? Por que falam? Por que riem? Tudo e mentira, tudo é falso, só há engano e maldade...” Quando o comboio chegou à estação, Ana apeou-se no meio da turba e viajantes e, afastando-se deles, como se fossem leprosos, deteve-se na plataforma, procurando lembrar-se o que fora ali fazer e o que pretendia. Tudo o que antes lhe parecera possível, agora afigurava-se-lhe muito difícil de compreender, sobretudo ali entre aquela ruidosa multidão de gente absurda que a não deixava em paz. Tão pronto a assediavam os carregadores, oferecendo-lhe os seus serviços, como a olhavam rapazolas que falavam em voz alta e batiam com os tacões nas tábuas da plataforma. (TOLSTÓI, 1971, p. 703 - 704)¹⁴⁹

Anna Karenina será discriminada até mesmo pelas serviçais da casa dos nobres: “Duas criadas que passavam, voltaram-se para lhe admirar o porte e disseram qualquer coisa uma para a outra em voz alta a respeito do seu vestido: “São verdadeiras”, disse uma delas, referindo-se às rendas.” (TOLSTÓI, 1971, p. 703 - 704).¹⁵⁰ Quando ela é avistada por alguns homens jovens na estação que sabem de sua relação com o conde Vrónski, ela se torna motivo de chacota: “Os rapazolas não a deixavam em paz. Passaram por ela e voltaram a olhá-la com descaso, gritando e rindo em voz de falsete.” (TOLSTÓI, 1971, p. 703 - 704).¹⁵¹ Anna se sente observada e julgada por todos: “O chefe da estação perguntou-lhe, ao cruzá-la, se não continuava a viagem. Um rapaz, vendedor de kvás, seguia-a com o olhar. ‘Meu Deus! Para

¹⁴⁹ Отчего же не потушить свечу, когда смотреть больше нечего, когда гадко смотреть на все это? Но как? Зачем этот кондуктор пробежал по жердочке, зачем они кричат, эти молодые люди в том вагоне? Зачем они говорят, зачем они смеются? Все неправда, все ложь, все обман, все зло!» Когда поезд подошел к станции, Анна вышла в толпе других пассажиров и, как от прокаженных, сторонясь от них, остановилась на платформе, стараясь вспомнить, зачем она сюда приехала и что намерена была делать. Все, что ей казалось возможно прежде, теперь так трудно было сообразить, особенно в шумящей толпе всех этих безобразных людей, не оставлявших ее в покое. То артельщики подбегали к ней, предлагая ей свои услуги, то молодые люди, стуча каблуками по доскам платформы и громко разговаривая, оглядывали ее (Л.Н. Толстой, 1982, стр. 362)

¹⁵⁰ Две горничные, ходившие по платформе, загнули назад головы, глядя на нее, что-то соображая вслух о ее туалете: «Настоящие», — сказали они о кружеве, которое было на ней. (Л.Н. Толстой, 1982, стр. 363)

¹⁵¹ Молодые люди не оставляли ее в покое. Они опять, заглядывая ей в лицо и со смехом крича что-то ненатуральным голосом, прошли мимо. (Л.Н. Толстой, 1982, стр. 363)

onde ir?’, pensava Ana, afastando-se cada vez mais da gare, plataforma além. Ao chegar ao extremo, deteve-se.” (TOLSTÓI, 1971, p. 703 - 704).¹⁵² A situação da protagonista se torna cada vez mais humilhante, homens e mulheres todos comentam sobre ela na estação:

Um das senhoras com umas crianças, que tinham ido esperaram o cavalheiro de lunetas e que falavam e riam animadamente, calaram-se ao vê-la aproximar-se e puseram-se a examiná-la. Ana estugou o passo e abeirou-se da escada que descia do depósito de água para a linha. (TOLSTÓI, 1971, p. 703 - 704).¹⁵³

Anna se vê em uma situação de tamanha vergonha, sofrimento, penúria e pensa na atitude drástica que será vista por ela como uma saída para essa condição humilhante: “Um comboio de mercadorias ia entrar na gare. A plataforma estremecia e Ana teve a sensação de que ia de novo embarcada. De repente, lembrou-se do homem atropelado no dia do seu primeiro encontro com Vrónski e compreendeu o que tinha a fazer.” (TOLSTÓI, 1971, p. 703 - 704).¹⁵⁴ O trecho anuncia a decisão de Anna de cometer o suicídio se jogando nos trilhos do trem, única saída encontrada pela personagem para se livrar do julgamento e da discriminação que ela sofre por parte da sociedade russa.

É possível verificar que as discussões acerca do bem, do mal, do comportamento social e da humanidade e da responsabilidade com o outro são aspectos trabalhados nas obras do escritor russo e do escritor brasileiro. No entanto, na obra de Tolstói, a relação desses pontos será fundamentalmente relacionada a uma moral cristã e à religião, já em Graciliano a preocupação com tais aspectos ocorre devido ao seu ponto de vista ético, acerca da responsabilidade e da sensibilidade em relação ao outro. De qualquer forma, embasando-se em diferentes perspectivas, essa preocupação presente nas obras de ambos escritores ressalta a visão humana que os autores mostram de seus personagens e em relação ao mundo em que vivem. Nesse ponto, reaparece a questão biográfica, já que além de personagens e histórias que são similares as existentes na vida dos autores, há também uma preocupação com o outro, que pode ser vista nas atitudes do conde que liberta seus servos e divide a sua terra e a sua fortuna com eles, além de montar uma escola para alfabetizá-los. Essa também será uma

¹⁵² Начальник станции, проходя, спросил, едет ли она. Мальчик, продавец квасу, не спускал с нее глаз. «Боже мой, куда мне?» — все дальше и дальше уходя по платформе, думала она. У конца она остановилась. (Л.Н. Толстой, 1982, стр. 363)

¹⁵³ Дамы и дети, встретившие господина в очках и громко смеявшиеся и говорившие, замолкли, оглядывая ее, когда она поравнялась с ними. Она ускорила шаг и отошла от них к краю платформы. (Л.Н. Толстой, 1982, стр. 363)

¹⁵⁴ Подходил товарный поезд. Платформа затряслась, и ей показалось, что она едет опять. И вдруг, вспомнив о раздавленном человеке в день ее первой встречи с Вронским, она поняла, что ей надо делать. (Л.Н. Толстой, 1982, стр. 363)

questão observada na postura do prefeito de Palmeira dos Índios que escreve um relatório reclamando que os meninos precisam de sapatos para ir à escola ou, até mesmo, no preso político e sua sensibilidade com os colegas de prisão em Ilha Grande. A moral e a ética não compõem apenas uma temática ou aspecto da composição das obras desses escritores, elas são uma preocupação pessoal desses intelectuais que se transpõe naturalmente para suas obras.

IV.2 O universal e o particular: a elaboração de aspectos regionais que auxiliam na construção da universalidade nas obras: *Os Cossacos* e *Vidas Secas*.

“[...] se queres ser universal começa por pintar a tua aldeia”
(TOLSTÓI *apud* MENDES, 2008, p. 17).

A forma como Tolstói trabalha a exploração e as péssimas condições de sobrevivência dos camponeses, servos e mujiques em suas obras transparece o tratamento de temas vistos como regionais transfigurados de maneira universal, ressaltando o sofrimento e as mazelas humanas destes personagens da sociedade russa. A proposição do autor russo, sobre pintar a aldeia para expor temas de natureza global, expressa sua forma de pensar que poderá ser observada na arquitetura de suas obras. De uma forma semelhante a esse modo de composição narrativo, Graciliano Ramos também trata sobre os abusos e a opressão sofrida por retirantes, vaqueiros e trabalhadores, elevando essas figuras nordestinas a uma esfera universal devido à forma com que retrata dramas humanos e particulares da vida de seus personagens.

Vários serão os aspectos ressaltados pela fortuna crítica desses escritores que demonstram essa elevação ao universal na construção de suas obras. Georg Steiner, no ensaio *Tolstói ou Dostoiévski* (1960), associa as obras de Tolstói às do autor de *Irmãos Karamazov* (1861) por meio da questão humana, ao destacar que, em *Ressurreição* (1899), o tema da moral e da humanidade serão observados novamente na dualidade campo/cidade, assim como no autor de *Crime e castigo* (1866), em que o cenário urbano é o inferno nas obras de Dostoiévski. Steiner, da mesma forma que Gorki e Thomas Mann, destaca também a questão moral na obra de Tolstói. Para ele, o dualismo entre o bem e o mal será fundamental, pois “é uma dos motivos da estrutura do enredo duplo e triplo nos romances Tolstoianos e que foi definitivamente sistematizado na ética” (STEINER, 1960, p.62). Essa colocação se associa diretamente à temática da ética trabalhada por Gustavo Silveira em *Vidas Secas* e, também, pela dualidade do bem e mal, relacionado ao campo e ao ambiente urbano. Assim como em Graciliano Ramos, o campo se torna elemento construtor das personagens e auxilia na

universalização de uma questão particular. Tanto em *Guerra e Paz* quanto na peça teatral *O poder das trevas* (1902), Tolstói constrói uma dualidade em que “de um lado está a vida na cidade, com suas injustiças sociais, suas artificiosas convenções sexuais, sua ostentação cruel da riqueza, e seu poder de alienar os homens dos padrões essenciais da vitalidade física.” (STEINER, 1960, p. 64). Do outro lado, está a vida no campo “com sua aliança entre corpo e mente, sua aceitação da sexualidade como santificada e crítica, além do seu instinto pelo encadeamento da existência [...] que associa a aproximação da época de semeadura a ressurreição da alma” (STEINER, 1960, p. 64).

Outra associação entre o escritor russo e o autor brasileiro será a relação que Vilma Arêas estabelece entre Guimarães Rosa e Tolstói, ao propor que, em *Grande Sertão: Veredas* (1956), o pacto com o demônio realizado por Riobaldo pressupõe a consciência do bem e do mal, sinalizando uma questão moral que se relacionaria também indiretamente com o pacto social, proposto por Rousseau. O mesmo pensador iluminista que havia influenciado os escritos de Tolstói e a questão moral em suas obras, que poderia ser relacionada à questão metafísica de Riobaldo. No artigo “Tolstói e Guimarães Rosa: Anotações” (2001), a pesquisadora cita uma referência de Rosa a autores que, para ele, correlacionam-se, “Goethe nasceu no sertão, como Dostoiévski, como Tolstói, como Flaubert e Balzac” (LORENZ, 1983, p. 85), demonstrando a relação que o escritor admite entre suas obras e a tradição literária. Para a estudiosa, o tema presente no conto “Três mortes”, de Liev Tolstói, relaciona-se com os contos “As margens da alegria” e “Os cimos”, da obra *Primeiras histórias* (1962). Rosa e Tolstói estariam no limite radical da forma, na escuta da fala popular e na fé da transcendência humana, devido aos conflitos entre bem e mal vividos por seus personagens. Em “Três mortes” (1859), o escritor parece demonstrar a barbárie patriarcal e a corrupção russa, em que o tema do patriarcado se relacionaria aos escritos de Rosa. Além disso, a clareza da composição em Tolstói indicaria a obsessão do autor pela busca da verdade.

Uma das temáticas que também parece entrelaçar os dois autores, Liev Tolstói e João Guimarães Rosa, será destacada por Vilma Arêas por meio de uma colocação de Antonio Candido: “O sertão pode ser o mundo” (CANDIDO *apud* ARÊAS, 2001, p. 304). Aprofundando a colocação de Arêas, seria possível dizer que o sertão é como a aldeia, sendo esta o mundo para o escritor russo. É a transformação do particular, ao mostrar o drama humano de suas personagens, bem como o meio físico/natural como elemento construtor das personagens que Rosa e Tolstói se inserem em uma literatura universal. No texto “Batalhas” (2004), Candido propõe que a elaboração ficcional em *Guerra e Paz* que se sobrepõe aos

fatos históricos é o que torna a obra universal: “Por isso a poesia é algo mais filosófico e mais sério do que a história, pois se refere aquela principalmente o universal, e esta ao particular” (CANDIDO, 2004, p. 79). Desse modo, ao misturar os personagens fictícios com os autênticos, nos capítulos de cunho histórico, o escritor mostra ao leitor que em seu universo coexistem os níveis histórico e ficcional. Nessa obra, “verdade e ficção formam um todo contínuo” (CANDIDO, 2004, p. 75), pois a linha ficcional se combina à factual, produzindo uma reconstrução simultânea da história e do episódio romanesco. O crítico ainda compara Tolstói e Victor Hugo ao propor que as narrativas de guerra de ambos resultam em uma experiência humana das classes rebaixadas: “Além de uma opção pelo povo em detrimento dos estados-maiores empenhados que colorem as batalhas” dos dois escritores.” (CANDIDO, 2004, p. 79).

Esse mesmo tratamento do drama particular das personagens e suas vivências transformadas em temas da literatura universal também serão destacados pelo poeta e crítico José Carlos Mendes Brandão em um artigo publicado na Revista Bauru Literatura, ao retomar a proposição de Liev Tolstói: “[...] se queres ser universal começa por pintar a tua aldeia” (TOLSTÓI apud MENDES, 2008, p. 17) e associa sua técnica de construção ficcional a mesma utilizada por outros autores brasileiros:

Há quem não atina com essa evidência elementar e quer fazer de uma assertiva assim banal, só porque de Tolstói, verdade universal. Todos os grandes autores cantaram primeiro sua região, apostrofam. Toda obra deve ter cor local. Como se fosse tão simples assim. À primeira vista, é sugestiva a ideia. Drummond cantou Minas e Itabira. Murilo mostra bem sua mineirice. João Cabral é a terra seca de Pernambuco. Guimarães Rosa é Minas. Machado de Assis? Pois é, Machado pintou milimetricamente o Rio de Janeiro, mas diziam que ele não tinha cor local. O que é mesmo essa cor local? Cecília Meireles era outra filha do Rio de Janeiro – que não aparece em sua obra. Cecília nasceu universal. Seu livro “Viagem” foi a primeira obra modernista sem cor local, sem as tintas do nacionalismo verde-amarelo. Foi a primeira obra aceita pela Academia Brasileira de Letras, a primeira a cruzar o Atlântico. Cecília nasceu enorme e universal, sem cantar a sua aldeia. (BRANDÃO, 2007)

O estudioso também faz referência a exemplos como Fernando Pessoa e William Shakespeare que, em sua visão, trataram de temas regionais que faziam parte de sua realidade de forma humana e universal. Da mesma forma, o escritor russo, apesar de tratar de tipos de peculiaridades da nação russa: mujiques, servos, cossacos, Dukhobors, consegue expressar a cultura e a sensibilidade desses povos de maneira compreensível para qualquer povo e país pela semelhança das questões humanas e sociais trabalhadas.

Na obra de Liev Tolstói, alguns povos específicos aparecem em suas narrativas em que o leitor acaba por conhecer mais sobre a realidade dos povos da Rússia, suas diversidades e a diferença com que alguns deles são tratados. Na obra *Os cossacos*, o escritor russo enfatiza um grupo social que foi formado a partir de várias origens étnicas “que formaram seus assentamentos, as stanitsas, em parte do território da Ucrânia atual e no sul da Rússia. Não se sabe com exatidão quando começaram seus assentamentos, mas ao longo dos séculos se estenderam para outras regiões da Rússia, inclusive a Sibéria.” (TOLSTÓI, 2012, p.17). O romance conta a história de Olénin, um jovem que se alista no exército e tem que viajar pelo Cáucaso vivendo junto às populações camponesas. Na obra, o escritor russo apresenta dados sobre a realidade desses povos com quem Olénin convive por toda a narrativa: “Toda a parte da linha do Terek onde se situam as povoações dos cossacos de Grében, cerca de 80 verstás dessa linha, tem o mesmo carácter, seja quanto ao terreno, seja quanto à população. O Terek, que separa os cossacos dos montanheses, corre rápido e turvo,” (TOLSTÓI, 2012, p.26-27).¹⁵⁵ Ao longo da obra, o autor russo descreve a origem desses povos e a relação destes com o ambiente nativo na Rússia, identificando um traço de regionalidade nessas comunidades:

Antigamente, a maioria dessas povoações estava junto ao rio; mas o Terek, desviando-se todos os anos dos montes para norte, aluiu os alicerces das casas e agora vêem-se apenas as ruínas antigas, embrenhadas na espessa vegetação de pomares abandonados, com pereiras, mirabelas e álamos piramidais, emaranhados em silvas e videiras asselvajadas. Aqui não mora ninguém, apenas aparecem na areia as pegadas de veados, lobos, lebres e faisões, que se afeiçoaram a este sítio. De uma povoação até outra vai um caminho, aberto na floresta à distância de um tiro de canhão. No caminho há postos fronteiriços com cossacos; entre os postos erguem-se as torres de vigilância com sentinelas. Apenas uma estreita faixa de terra fértil, de cerca de trezentas braças e coberta da floresta, está na posse dos cossacos. [...] a Serra de Kotchkalik, os Montes Negros, mais uma serra qualquer e, finalmente, os montes nevados, ainda não explorados por ninguém, apenas ficam à vista. É nessa faixa fértil, florestal e rica em vegetação que habita, desde tempos imemoriais, a população russa local, belicosa, arejada e rica, pertencente à velha crença cristã ortodoxa, povo que se chama os cossacos de Grében. Há muito, muito tempo, os seus antepassados fugiram da Rússia e instalaram-se por trás do Terek, no meio dos tchetchenos, em Grében, a primeira cadeia dos montes florestais da Grande Tchetchniá. Convivendo com os tchetchenos, os cossacos aparentaram-se com eles e assimilaram os costumes, o modo de vida e os hábitos dos montanheses; porém, mantiveram, mesmo ali, a língua russa e a velha crença em toda a pureza antiga. (TOLSTÓI, 2012, p.26-27)¹⁵⁶

¹⁵⁵ Вся часть Терской линии, по которой расположены гребенские станицы, около восьмидесяти верст длины, носит на себе одинаковый характер и по местности и по населению. Терек, отделяющий казаков от горцев, течет мутно и быстро, (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 163)

¹⁵⁶ В старину большая часть этих станиц были на самом берегу; но Терек, каждый год отклоняясь к северу от гор, подмыл их, и теперь видны только густо заросшие старые городища, сады, груши, лычи и райны, переплетенные ежевичником и одичавшим виноградником. Никто уже не живет там, и только

Essas comunidades são extremamente ligadas à natureza, já que: “Os meios de sobrevivência dos cossacos são as vinhas, os pomares, os melanciais, os aboborais, a pesca, a caça, os campos de milho e painço, e os despojos de guerra.”(TOLSTÓI, 2012, p.26)¹⁵⁷ Esses povos estão associadas à origem de alguns territórios na Rússia e sua história se confunde com a do país, de seu folclore e de seus governantes: “Uma lenda, viva até hoje entre os cossacos, diz que o czar Ivan, o Terrível, foi uma vez ao Terek, chamou à sua presença os anciãos de Grében, ofereceu-lhes terra desse lado do rio, convenceu-os a viver em amizade com a Rússia e prometeu que não os forçaria a ser seus súbditos nem a mudar de crença.” (TOLSTÓI, 2012, p.26).¹⁵⁸ O romance também é marcado pelos costumes típicos desses povos: “Um bravo cossaco gaba-se de que sabe falar em tártaro e, numa pândega, por exemplo, gosta de se pavonear falando tártaro com o próprio irmão.” (TOLSTÓI, 2012, p.26).¹⁵⁹ A relação com o trabalho também é bem particular: “O cossaco passa a maior parte do tempo nos postos fronteiriços, nas campanhas militares, na caça ou na pesca. Quase nunca trabalha em casa. A sua estada na povoação é uma exceção à regra e é dedicada à estroina.” (TOLSTÓI, 2012, p.26).¹⁶⁰ Por fim, destaca-se que apesar de sofrer preconceito de várias camadas da sociedade russa, esses povos valorizam sua origem e sua cultura: “Apesar disso, este pequeno povo cristão, retirado num longínquo recanto da terra, rodeado de tribos

видны по песку следы оленей, бирюков, зайцев и фазанов, полюбивших эти места. От станицы до станицы идет дорога, прорубленная в лесу на пушечный выстрел. По дороге расположены кордоны, в которых стоят казаки; между кордонами, на вышках, находятся часовые. Только узкая, саженой в триста, полоса лесистой плодородной земли составляет владения казаков. [...] Кочкальковский хребет, Черные горы, еще какой-то хребет и, наконец, снежные горы, которые только видны, но в которых никто никогда еще не был. На этой-то плодородной, лесистой и богатой растительностью полосе живет с незапамятных времен воинственное, красивое и богатое староверческое русское население, называемое гребенскими казаками. Очень, очень давно предки их, старoverы, бежали из России и поселились за Терекom, между чеченцами на Гребне, первом хребте лесистых гор Большой Чечни. Живя между чеченцами, казаки перероднились с ними и усвоили себе обычаи, образ жизни и нравы горцев; но удержали и там во всей прежней чистоте русский язык и старую веру. (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 163-164)

¹⁵⁷ Средства жизни казаков составляют виноградные и фруктовые сады, бахчи с арбузами и тыквами, рыбная ловля, охота, посевы кукурузы и проса и военная добыча. (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 166)

¹⁵⁸ Предание, еще до сих пор свежее между казаками, говорит, что царь Иван Грозный приезжал на Терек, вызывал с Гребня к своему лицу стариков, дарил им землю по сю сторону реки, увещевал жить в дружбе и обещал не принуждать их ни к подданству, ни к перемене веры. (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 164)

¹⁵⁹ Молодец казак щеголяет знанием татарского языка и, разгулявшись, даже с своим братом говорит по-татарски. (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 164)

¹⁶⁰ Казак большую часть времени проводит на кордонах, в походах, на охоте или рыбной ловле. Он почти никогда не работает дома. Пребывание его в станице есть исключение из правила — праздник, и тогда он гуляет. (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 165)

muçulmanas semi-selvagens e de soldados, considera-se a si mesmo altamente evoluído e apenas considera como ser humano o cossaco” (TOLSTÓI, 2012, p.26).¹⁶¹

O romance nasce das experiências do escritor quando ele vai visitar seu irmão que foi chamado para servir o exército russo no Cáucaso. A narrativa se origina de fatos e aspectos da cultura desses povos observada e vivenciada por Tolstói:

começou a travar amizade com os cossacos de Starogladkovskaia e aprendeu sua língua. Ficou especialmente próximo de Epifan (Epichka) Sekhin, um alto e velho cossaco com uma enorme barba, aparentemente quase nonagenário, que se tornou seu primeiro senhorio e foi imortalizado com grande precisão como Erochka em *Os Cossacos*. (BARTLETT, 2013, p.139).

A biógrafa Rosamund Bartlett destaca que o autor se compadece e demonstra sensibilidade com o sofrimento e a discriminação desses povos e termina por também denunciar as situações difíceis vividas por eles em seu cotidiano:

De início Tolstói ficou tremendamente desapontado com a paisagem bastante monótona onde o regimento de seu irmão instalado – só depois que começou a viajar no Cáucaso é que viu o magnífico cenário montanhoso que tinha inspirado muitos poetas russos. Contudo, é certo que o estilo de vida cossaco abriu-lhe os olhos. Era completamente diferente de tudo a que ele estava habituado na Rússia. Os homens cultuavam o machismo, deixavam o trabalho pesado para as esposas, mas as mulheres, longe de serem submissas, eram invariavelmente mais espertas e quase sempre bem mais bonitas que eles. Os cossacos tinham um a dignidade que resultava de séculos de independência e rebeldia (nenhum cossaco jamais tinha sido transformado em servo), e seu padrão de vida era bem mais alto do que o do mujique russo. Os cossacos também viviam mais perto da natureza. Tolstói usaria fartamente seu conhecimento dos cossacos de Terek como matéria de ficção. Em 1863, pouco antes de iniciar Guerra e Paz, ele finalmente concluiu uma novela chamada *Os cossacos*, que tinha começado a escrever quando ainda estava vivendo no Cáucaso. (BARTLETT, 2013, p.139)

Ao retornar para a fazenda Iásnaia Poliana, Tolstói vivera um período de total desânimo após não ter tido sucesso em sua tentativa de entrar para a carreira como oficial. Nessa época, ele inicia a escrita do futuro romance sobre essa comunidade peculiar da Rússia: “Além de iniciar o primeiro esboço do texto que viria a se tornar sua novela *Os cossacos* e seguir trabalhando em sua sequência de infância, Tolstói também escreveu uma história completamente nova, que ele iniciou e concluiu em quatro dias.” (BARTLETT, 2013, p.146). A narrativa virá marcada pela discussão de questões sociais e culturais, pois: “Nesse período a

¹⁶¹ Несмотря на то, этот христианский народец, закинутый в уголок земли, окруженный полудикими магометанскими племенами и солдатами, считает себя на высокой степени развития и признает человеком только одного казака. (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 165)

leitura minuciosa das *Confissões* (1782) de Rousseau ajudou Tolstói a se manter na linha, e serviu como lembrete de que ele só poderia ser feliz realizando boas ações. Estava começando a desenvolver uma forte consciência social.” (BARTLETT, 2013, p.146).

No romance, as descrições do povoado chamam atenção pela forma elogiosa com que o narrador trata a organização do povoado, o cuidado com a aparência e com a organização das casas. Outros aspectos que chamam a atenção são o destaque para as qualidades dos cossacos, pois são trabalhadores que saem de casa pela manhã e só voltam à noite.

Todas as casas dos cossacos assentam em pilares a um côvado da terra, ou mais, são cuidadosamente cobertas de juncos e têm cumeeiras altas. Todas as casas, nem que não sejam novas, são direitas, limpas, com escadas de entrada muito variadas, e não são apertadas umas contra as outras, mas dispostas pitoresca e espaçosamente, formando ruas e ruelas largas. Em frente das janelas grandes e claras de muitas casas, por trás das cercas, erguem-se acima das habitações os piramidais álamos verde-escuros, as ternas acácias de folhagem clara e flores brancas e fragrantas, e, logo ao lado, os girassóis amarelos e de brilho descarado, e os sarmentos de cabaças e videiras. Numa vasta praça há três lojecas que vendem fazenda, sementes de girassol, ervilhas e pães de mel, e por trás de uma cerca alta e de uma fila de álamos velhos vê-se a mais comprida e alta casa, a do comandante do regimento, com janelas de dois batentes. Nos dias úteis, sobretudo no Verão, há pouca gente nas ruas da povoação. Os cossacos estão no serviço: nos postos fronteiriços ou em campanhas; os velhos foram à pesca ou à caça, ou então ajudam as mulheres nos pomares e nas hortas. Apenas os mais velhos, os mais novos e os doentes ficam em casa. (TOLSTÓI, 2012, p.44)¹⁶²

As características do povoado, o elogio pela forma com que cuidam de suas casas e trabalham muito demonstram a afeição do narrador ao descrever esses povos, mas demonstra também que um povoado é sempre um povoado e que essa comunidade poderia estar em qualquer lugar. Pode-se ressaltar que, o aspecto que diferencia a obra é a forma com que o narrador olha para os trabalhadores e vê de maneira elogiosa a vida simples que eles constroem. O narrador destaca que todos no povoado trabalham muito, inclusive Mariana, uma das protagonistas da obra, por ser a jovem pela qual o amigo de Olénin se apaixona e quer casar: “-O meu Lukachka está sempre no posto, não o deixam ir a casa -diz a convidada,

¹⁶² Дома казаков все подняты на столбах от земли на аршин и более, опрятно покрыты камышом, с высокими князьками. Все ежели не новы, то прямы, чисты, с разнообразными высокими крылечками и не прилеплены друг к другу, а просторно и живописно расположены широкими улицами и переулками. Перед светлыми большими окнами многих домов, за огородами, поднимаются выше хат темно-зеленые раины, нежные светлолиственные акации с белыми душистыми цветами, и тут же нагло блестящие желтые подсолнухи и вьющиеся лозы травянок и винограда. На широкой площади виднеются три лавочки с красным товаром, семечком, стручками и пряниками; и за высокой оградой, из-за ряда старых раин, виднеется, длиннее и выше всех других, дом полкового командира со створчатыми окнами. Народа, особенно летом, всегда мало виднеется в будни по улицам станицы. Казаки на службе: на кордонах и в походе; старики на охоте, рыбной ловле или с бабами на работе в садах и огородах. Только совсем старые, малые и больные остаются дома. (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 166-167)

embora a outra o saiba há muito. Precisa de falar do seu filho Lukachka, a quem há pouco equipou para o serviço e agora queria casar com Mariana, filha do khorúnji.” (TOLSTÓI, 2012, p.88).¹⁶³ Mariana é descrita como uma jovem forte que trabalha muito:

A velha Ulitka, mulher do khorúnji que é também mestre-escola, sai para o portão do seu quintal, como todas as outras, e fica à espera do seu gado que a filha Mariana toca pela rua. Ainda não teve tempo de abrir a cancela na sebe quando a enorme búfala, acompanhada de mosquitos e mugindo, irrompe através do portão; atrás dela passam vagarosamente as vacas fartas, reconhecendo com os olhos grandes a sua dona e chicoteando os flancos com os rabos. A bela e esbelta Mariana entra pelo portão, deita o cajado para o chão, fecha a cancela e, a sete pés, corre para separar e fechar o gado no estábulo. «Descalça- te, filha do diabo! - grita-lhe a mãe. - Já esburacaste os tchuviakes! » Mariana não se ofende minimamente com o nome de «filha do diabo», tomando estas palavras por carinho, e continua alegremente o seu trabalho. A cara de Mariana está tapada com o lenço; traz uma camisa cor-de-rosa e um bechmet verde. Desaparece sob o alpendre do quintal atrás do animal grande e gordo, e apenas se ouve a sua voz a persuadir a búfala: «Fica quieta! Irra, como tu és! Espera, espera, mãezinha! » Passado um pouco, a rapariga e a velha saem e vão a uma pequena barraca, levando dois grandes potes de leite acabado de tirar. (TOLSTÓI, 2012, p.88)¹⁶⁴

Devido à história dos povos cossacos, eles não são bem vistos pelo governo russo, não são considerados povos que pertencem à população russa de origem, por isso, em vários momentos da história russa, essas pessoas sofrem a perseguição do governo. Tal aspecto demonstra um dos motivos pela qual Tolstói decide escrever sobre esses povos, justamente para denunciar a opressão, o preconceito e a discriminação vivida por eles. Devido a esse contexto histórico, a relação dos cossacos com o exército é tensa, posto que a força militar representa o poder do governo russo. O aspecto que ressalta a narrativa do autor russo é justamente o tom humano e esperançoso com que ele descreve as relações entre os jovens cossacos e o oficial Olénin. Apesar de toda a diferença atribuída à sociedade russa em relação

¹⁶³ — А мой Лукаша на кордоне, а домой не пускают,— говорит пришедшая, несмотря на то, что хорунжиха давно это знает. Ей нужно поговорить про своего Лукашу, которого она только собрала в казаки и которого она хочет женить на Марьяне, хорунжевой дочери. (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 169)

¹⁶⁴ Бабука Улитка, жена хорунжего и школьного учителя, так же как и другие, вышла к воротам своего двора и ожидает скотину, которую по улице гонит ее девка Марьянка. Она не успела еще отворить плетня, как громадная буйволица, провожаемая комарами, мыча, проламывается сквозь ворота; за ней медленно идут сытые коровы, большими глазами признавая хозяйку и хвостом мерно хлеща себя по бокам. Стройная красавица Марьянка проходит в ворота и, бросая хворостину, закидывает плетень и со всех резвых ног бросается разбивать и загонять на дворе скотину. «Разуйся, чертова девка,— кричит мать,— чувяки-то все истоптала». Марьяна нисколько не оскорбляется названием чертовой девки и принимает эти слова за ласку и весело продолжает свое дело. Лицо Марьяны закрыто обвязанным платком; на ней розовая рубаха и зеленый бешмет. Она скрывается под навесом двора вслед за жирною крупною скотиной, и только слышится из клетки ее голос, нежно уговаривающий буйволицу: «Не постойт! Эка ты! Ну тебя, ну, матушка!..» Вскоре приходит девка с старухой из закуты в избушку, и обе несут два большие горшка молока — подой нынешнего дня. (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 168)

a esses povos, o soldado se torna um grande amigo de Lukachka, demonstrando que por mais que pertençam a lados opostos da sociedade, os dois personagens são, sobretudo, seres humanos, e que acima de tudo prevalece uma relação de afeto e de fraternidade entre a figura do oficial e os companheiros cossacos com que Olénin convive durante o seu acampamento no exército russo:

«Que bom rapaz» -pensou Olénin, olhando para a cara alegre do cossaco. Lembrou-se de Marianka e do beijo que ouvira atrás do portão, e sentiu pena de Lukachka, pena da sua ignorância. «Que absurdez e confusão são estas? -pensou. -Um homem mata outro, mas está feliz e contente como se tivesse feito a coisa mais maravilhosa do mundo. Será que nada no seu fundo lhe diz que não há grande motivo para alegria? Que a felicidade não consiste em matar, mas sim em sacrificar-se a si próprio?» -Ouve, amigo, tem agora cuidado, não caias nas suas mãos - disse um dos cossacos para Lukachka -, ouviste-o a perguntar por ti? Lukachka levantou a cabeça. -O meu afilhado? -disse Lukachka, subentendendo o tchetcheno. -O afilhado já não se levanta, mas há o irmão ruivo. -Que dê graças a Deus por ele próprio ter saído ileso - disse Lukachka, rindo. -O que é que te põe tão contente? -perguntou Olénin a Lukachka. -Se fosse morto o teu irmão, ficavas contente? Os olhos do cossaco, fitando Olénin, riam. Parecia ter compreendido tudo o que este lhe queria dizer, mas estava acima dessas considerações. -Porquê? Também acontece! Matam também os nossos, não? Os chefes foram-se embora; então, Olénin, para agradar a Lukachka e para não ir sozinho pela floresta escura, pediu autorização para este ir com ele, e o sargento disse que sim. Olénin pensava que Lukachka o acompanhava porque queria ver Marianka, mas apesar disso tinha prazer em estar na companhia de um cossaco tão simpático e comunicativo. (TOLSTÓI, 2012, p.151)¹⁶⁵

As relações entre o oficial Olénin e o cossaco Lukachka são marcadas pela amizade e pela ternura: “Lukachka e Marianka juntavam-se na sua imaginação, e sentia prazer quando pensava neles. «Ele gosta de Mariana –pensava Olénin -, eu também podia amá-la. » Então, apoderava-se dele um sentimento de ternura novo e forte quando caminhavam para casa pela

¹⁶⁵ «Какой молодец», — подумал Оленин, глядя на веселое лицо казака. Он вспомнил про Марьянку и про поцелуй, который он подслушал за воротами, и ему стало жалко Лукашку, жалко его необразование. «Что за вздор и путаница? — думал он. — Человек убил другого, и счастлив, доволен, как будто сделал самое прекрасное дело. Неужели ничто не говорит ему, что тут нет причины для большой радости? Что счастье не в том, чтобы убивать, а в том, чтобы жертвовать собой?» — Ну, не попадайся ему теперь, брат, — сказал один из казаков, провожавших каюк, обращаясь к Лукашке. — Слышал, как про тебя спросил? Лукашка поднял голову. — Крестник-то? — сказал Лукашка, разумея под этим словом чеченца. — Крестник-то не встанет, а рыжий братец-то крестовый. — Пускай бога молит, что сам цел ушел, — сказал Лукашка, смеясь. — Чему ж ты радуешься? — сказал Оленин Лукашке. — Как бы твоего брата убили, разве бы ты радовался? Глаза казака смеялись, глядя на Оленина. Он, казалось, понял все, что тот хотел сказать ему, но стоял выше таких соображений. — А что ж? И не без того! Разве нашего брата не бьют? Сотник с станичным уехали; а Оленин, для того чтобы сделать удовольствие Лукашке и чтобы не идти одному по темному лесу, попросил отпустить Лукашку, и урядник отпустил его. Оленин думал, что Лукашке хочется видеть Марьянку, и вообще был рад товариществу такого приятного на вид и разговорчивого казака. (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 232-233)

floresta escura.” (TOLSTÓI, 2012, p.151).¹⁶⁶ A relação entre os dois parece ser uma espécie de ironia que o escritor russo constrói em sua obra, uma vez que os personagens deveriam estar em lados opostos, mas na verdade eles acabam se tornando cada vez mais próximos: “Lukachka também sentia alegria na alma. Entre aqueles dois jovens tão diferentes brotava qualquer coisa parecida com o amor. Sempre que trocavam olhares, apeteceu-lhes rir.” (TOLSTÓI, 2012, p.151).¹⁶⁷ Nas conversas, os personagens se colocam como semelhantes em sua humanidade visto que os sentimentos como o medo os torna humanos, resultando em sua proximidade e sua solidariedade com o outro: “-Por que portão vais entrar? -Não faz mal, vou consigo! Não tenho nada para fazer. Como é que não tem medo? Nós também temos medo - disse Lukachka, rindo, com a intenção de consolar o amor-próprio do companheiro. -Vamos para minha casa!” (TOLSTÓI, 2012, p.151).¹⁶⁸ Lukachka representa o povo simples e seus costumes, uma vez que ele quer se casar, mas não tem condições financeiras para isso e por isso não consegue comprar um cavalo, que seria o meio de locomoção de sua família após o matrimônio: “-Ontem ouvi-te a cantar, depois vi-te . . . -Todos somos gente . . . -E Lukachka abanou a cabeça. -Dizem que vais casar, é verdade? -perguntou Olénin. -A mãe quer casar-me. Mas ainda não tenho cavalo.” (TOLSTÓI, 2012, p.15-153).¹⁶⁹ Olénin se mostra solidário ao amigo e, por estar em uma condição financeira melhor, quer dar um cavalo a Lukachka para que ele possa se casar:

Não tenho cavalo, e não há ainda maneira de o arranjar. Por isso não me casam. -Mas quanto custa um cavalo? -Há dias, além-rio, propuseram-me um cavalo, mas querem mais de sessenta rublos, o cavalo é nogai. -Queres ser meu drabant? (Numa campanha, o drabant é uma espécie de ordenança junto a um oficial.). Peço por ti e dou-te um cavalo -disse de repente Olénin. -É verdade, tenho dois, e não preciso. -Como é que não precisa? -disse

¹⁶⁶ Лукашка и Марьянка невольно соединялись в его воображении, и он находил удовольствие думать о них. «Он любит Марьяну,— думал себе Оленин,— а я бы мог любить ее». И какое-то сильное и новое для него чувство умиления овладевало им в то время, как они шли домой по темному лесу. (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 233)

¹⁶⁷ Лукашке тоже было весело на душе. Что-то похожее на любовь чувствовалось между этими двумя столь различными молодыми людьми. Всякий раз, как они взглядывали друг на друга, им хотелось смеяться. (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 233)

¹⁶⁸ — Тебе в какие ворота? — спросил Оленин. — В средние. Да я вас провожу до болота. Там уж вы не бойтесь ничего. Оленин засмеялся. — Да разве я боюсь? Ступай назад, благодарствую. Я один дойду. — Ничего! А мне что ж делать? Как вам не бояться? И мы боимся, — сказал Лукашка, тоже смеясь и успокоивая его самолюбие. — Ты ко мне зайди. Поговорим, выпьем, а утром ступай. (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 233)

¹⁶⁹ — Я вчера слышал, ты песни пел, и еще тебя видел... — Все люди... — И Лука покачал головой. — Что, ты женишься — правда? — спросил Оленин. — Матушка женить хочет. Да еще и коня нет. (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 234)

Lukachka, sempre a rir. –E porque havia de me dar prendas? Eu arranjo-o sozinho, com a ajuda de Deus. -Aceita! Ou não queres ser meu drabant? -disse Olénin, contente com a sua ideia de oferecer um cavalo a Lukachka. No entanto, sentiu de repente um incómodo e vergonha. Procurava e não encontrava as palavras certas. (TOLSTÓI, 2012, p.15-153)¹⁷⁰

A relação de Olénin com os cossacos é o contrário do que se lê sobre a história da Rússia. O oficial faz parte de uma classe abastada e tem uma condição financeira superior a dos cossacos, mas, mesmo assim, ele trata bem os cossacos, não expressa preconceito ou discriminação, tem uma relação de amizade e afeto, e tenta, inclusive, ajudar seu amigo Lukachka.

Lukachka foi o primeiro a interromper o silêncio. -O senhor tem casa própria na Rússia? -perguntou. Olénin não se conteve e contou que não tinha só uma casa, mas várias. -A sua casa é boa? Maior do que as nossas? -perguntou Lukachka com benevolência. -Muito maior, dez vezes, de três pisos -contou Olénin. -Mas tem cavalos, como nós? -Tenho cem cavalos, cada um vale trezentos ou quatrocentos rublos, só que não são como os vossos. Trezentos rublos de prata! Cavalos de corrida, conheces? . . . Mas gosto mais dos cavalos daqui. -Porque veio para aqui? Foi por sua vontade ou contra a sua vontade? -perguntou Lukachka, sempre num tom de riso. -Foi aqui que se perdeu -acrescentou, apontando para a vereda ao lado da qual estavam a passar. -Tinha de meter à direita. -Vim por minha própria vontade - respondeu Olénin -, queria ver a vossa terra, participar em campanhas. (TOLSTÓI, 2012, p.15-153)¹⁷¹

Apesar de fazer parte da classe alta e possuir uma posição financeira superior, Olénin demonstra que gosta muito da vida no povoado e valorizar a cultura e a presença dos cossacos: “Gosta de viver aqui? -Sim. Gosto muito -disse Olénin. [...] Olénin sentia profundamente, e nesta noite mais do que nunca, que era nesta povoação que estava a sua casa, a sua família, toda a sua felicidade e que nunca e em lado nenhum tinha vivido tão feliz

¹⁷⁰ Еще коня нет, а раздобыться негде. Оттого и не женят. — А сколько конь стоит? — Торговали наемни одного за рекой, так шестьдесят монетов не берут, а конь ногайский. — Пойдешь ты ко мне в драбанты? (В походе драбант есть нечто вроде вестового, которых давали офицерам.) Я тебя выхлопочу и коня тебе подарю, — вдруг сказал Оленин. — Право. У меня два, мне не нужно. — Как не нужно? — смеясь, сказал Лукашка. — Что вам дарить? Мы разживемся, бог даст. — Право! Или не пойдешь в драбанты? — сказал Оленин, радуясь тому, что ему пришло в голову подарить коня Лукашке. Ему, однако, отчего-то неловко и совестно было. Он искал и не знал, что сказать. (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 234)

¹⁷¹ Лукашка первый прервал молчание. — Что, у вас в России дом есть свой? — спросил он. Оленин не мог удержаться, чтобы не рассказать, что у него не только один дом, но и несколько домов есть. — Хороший дом? больше наших? — добродушно спросил Лукашка. — Много больше, в десять раз, в три яруса,— рассказывал Оленин. — А кони есть такие, как у нас? — У меня сто голов лошадей, да по триста, по четыреста рублей, только не такие, как ваши. Серебром триста! Рысистые, знаешь... А все я здешних лучше люблю. — Что ж вы сюда приехали, волей или неволей? — спросил Лукашка, все как будто посмеиваясь. — Вот вы где заплутались,— прибавил он, указывая на дорожку, мимо которой они проходили,— вам бы надо вправо.— Так, по своей охоте, — отвечал Оленин, — хотелось посмотреть ваши места, в походах походить. (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 234)

como aqui.” (TOLSTÓI, 2012, p.15-153).¹⁷² A amizade entre Olénin e Lukachka parece ser um exemplo da visão pacifista que o próprio autor russo acredita e prega, sobre a harmonia e a igualdade entre os povos, em contraposição ao preconceito, à ideia de superioridade e à afirmação dessa por meio da violência e da força, como ocorre na guerra.

A relação afetuosa entre os dois personagens pode ser interpretada como uma forma do escritor demonstrar como ele acredita que deveriam ser as relações entre a humanidade, baseadas na solidariedade e no afeto: “Olénin sentia profundamente, e nesta noite mais do que nunca, que era nesta povoação que estava a sua casa, a sua família, toda a sua felicidade e que nunca e em lado nenhum tinha vivido tão feliz como aqui. Nesta noite, amava toda a gente e sobretudo Lukachka!” (TOLSTÓI, 2012, p.155).¹⁷³ Essa interpretação também pode ser associada ao que Olénin escreve em seu diário sobre a felicidade: “Olénin fechou-se na sua isbá e pôs-se a escrever o seu diário. [...] Para sermos felizes, precisamos apenas de uma coisa: amar, amar com abnegação, amar tudo e todos, lançar para todos os lados as teias do amor: quem cair nelas, que fique conosco.” (TOLSTÓI, 2012, p.167 - 168)¹⁷⁴ Desse modo, as relações baseadas no amor e na fraternidade parecem ser não só algo que define a relação entre Olénin e Lukachka, mas também a visão de Tolstói sobre as bases nas quais os laços humanos deveriam se basear.

Em outro trecho da obra, observa-se uma exposição da cultura cossaca em que o personagem Erochka canta uma canção típica de seu povo. A música expressa a cultura dessa comunidade, bem como destaca os abusos e os sofrimentos suportados pelos cossacos:

No meio de uma canção, a sua preferida, a voz tremeu-lhe de repente, e o velho calou-se, continuando apenas a dedilhar as cordas da balalaica.” -Ah, meu amigo! -disse. Olénin virou-se, surpreendido pelo estranho som da sua voz: o velho estava a chorar. As lágrimas marejavam-lhe os olhos, e uma corria-lhe pela bochecha. -Passou o meu tempo, e já não volta -disse, soluçando, e calou-se. -Bebe, porque não bebes? -gritou com a sua voz ensurdecadora sem limpar as lágrimas. Uma canção daguestanesa era, para ele, a mais comovente. Tinha pouca letra, e todo o seu encanto consistia no

¹⁷² Хорошо у нас жить? — Да. Очень хорошо, — сказал Оленин. [...] Так и чувствовалось Оленину, особенно в этот вечер, что тут в станице его дом, его семья, все его счастье и что никогда нигде он не жил и жить не будет так счастливо, как в этой станице. (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 235)

¹⁷³ Так и чувствовалось Оленину, особенно в этот вечер, что тут в станице его дом, его семья, все его счастье и что никогда нигде он не жил и жить не будет так счастливо, как в этой станице. Он так любил всех и особенно Лукашку в этот вечер! (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 235)

¹⁷⁴ Оленин заперся в свои хату и стал писать свой дневник. [...] Для того чтоб быть счастливым, надо одно — любить, и любить с самоотвержением, любить всех и все, раскидывать на все стороны паутину любви: кто попадется, того и брать. (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 256)

refrão triste: «Ai, dai, dalalai!» Erochka traduziu a letra: «O homem levou o rebanho do aúl para os montes, os russos chegaram, queimaram o aúl, mataram todos os homens, levaram todas as mulheres. O homem voltou dos montes: no lugar do aúl era o deserto: não há mãe, não há irmãos, não há casa; ficou só uma árvore. O homem sentou-se debaixo da árvore e chorou. Fiquei sozinho, sozinho como tu! E cantou: Ai, dai! Dalalai!» E o velho repetiu várias vezes este refrão uivante, de dilacerar a alma. Ainda a cantar o último refrão, o velho arrancou de repente da parede uma espingarda, correu ao quintal e disparou para o ar. Depois, voltou a cantar com uma tristeza ainda maior: «Ai, dai! Dalalai-a-a!» -e calou-se. (TOLSTÓI, 2012, p.192 - 193)¹⁷⁵

A canção fala sobre as violências realizadas pelos russos contra os cossacos que marcam a história desse povo que vive de forma periférica no território russo e, por anos, foi alvo de perseguição do império desse país. Por fim, quando Olénin dá o cavalo para Lukachka, mais uma vez, observamos o lugar inferior e subalterno no qual os cossacos são vistos dentro da cultura russa. Esses povos são considerados tão pobres que a mãe de Lukachka acha impossível o filho ter comprado ou ganhado o cavalo, pois ela entende que ele é tão pobre que para ter um cavalo como aquele ele somente poderia ter roubado o animal e manda soltarem o cavalo trazido pelo filho para a casa.

Lukachka passou por casa, apeou-se e entregou o cavalo à mãe, mandando juntá-lo à manada cossaca; quanto a ele, tinha de voltar ao posto fronteiro na mesma noite. A muda encarregou-se de levar o cavalo e mostrou com sinais que ela, mal visse o homem que oferecera o cavalo, lhe faria uma vénia até ao chão. A velha, ao ouvir o filho, apenas abanou a cabeça e concluiu, no seu fundo, que Lukachka roubara o cavalo; por isso mandou a muda levar o cavalo para a manada ainda antes de amanhecer. (TOLSTÓI, 2012, p.155)¹⁷⁶

¹⁷⁵ В середине одной любимой его песни голос его вдруг задрожал, и он замолк, только продолжая бречать по струнам балалайки. — Ах, друг ты мой! — сказал он. Оленин оглянулся на странный звук его голоса: старик плакал. Слезы стояли в его глазах, и одна текла по щеке. — Прошло ты, мое времечко, не воротись, — всхлипывая, проговорил он и замолк. — Пей, что не пьешь! — вдруг крикнул он своим оглушающим голосом, не отирая слез. Особенно трогательна была для него одна тавлинская песня. Слов в ней было мало, но вся прелесть ее заключалась в печальном припеве: «Ай! дай! далалай!» Ерошка перевел слова песни: «Молодец погнал баранту из аула в горы, русские пришли, сожгли аул, всех мужчин перебили, всех баб в плен побрали. Молодец пришел из гор: где был аул, там пустое место; матери нет, братьев нет, дома нет; одно дерево осталось. Молодец сел под дерево и заплакал. Один, как ты, один остался, и запел молодец: ай, дай! далалай!» И этот завывающий, за душу хватающий припев старик повторил несколько раз. Допевая последний припев, Ерошка схватил вдруг со стены ружье, торопливо выбежал на двор и выстрелил из обоих стволов вверх. И опять еще печальнее запел: «Ай! дай! далалай а-а!» — и замолк. (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 258)

¹⁷⁶ Лукашка забежал домой, соскочил с коня и отдал его матери, наказав пустить его в казачий табун; сам же он в ту же ночь должен был вернуться на кордон. Немая взялась свести коня и знаками показывала, что она, как увидит человека, который подарил лошадь, так и поклонится ему в ноги. Старуха только покачала головой на рассказ сына и в душе порешила, что Лукашка украл лошадь, и потому приказала немой вести коня в табун еще до света. (Л.Н. Толстой, 1979, стр. 237)

Observa-se que a obra *Os cossacos* trata de elementos regionais e da cultura desses povos originários do Cáucaso de forma a transcender o regionalismo e os possíveis elementos literários limitantes associados à regionalidade, já que a relação entre Olénin e Lukachka apresenta uma conexão humana de solidariedade, fraternidade e amizade que ultrapassa barreiras culturais e sociais, preconceitos e que poderiam acontecer em qualquer outro lugar do Mundo. As mazelas sociais, o sofrimento, a opressão e a discriminação vivida pelos cossacos nesta narrativa também explicitam o sofrimento que as classes sociais menos abastadas podem sofrer em qualquer lugar. De forma semelhante, algumas obras de Graciliano Ramos são construídas com artifícios ficcionais em que apesar dos personagens e do espaço serem localizados no nordeste e os personagens serem retirantes, vaqueiros ou trabalhadores, a maneira como a narrativa se revela demonstra um tratamento universal das relações humanas, da desigualdade social, da opressão e da inferiorização social.

O tratamento universal de temas regionais e humanos nas obras do escritor alagoano será destacado por Álvaro Lins, no posfácio “Valores e misérias de *Vidas secas*” (1941), ao explicitar que, assim como Machado de Assis, o escritor alagoano demonstra certa crueldade diante de sua criação devido à fria impassibilidade com que julga os homens em suas obras. O crítico afirma que o autor de *São Bernardo* não poderá ser comparado a Dostoiévski, pois o russo seria um escritor que preza pela dinâmica em suas obras, ao contrário do alagoano que poderia ser considerado estático. O crítico propõe que, no plano regional, Graciliano revela personagens marcados pelo meio físico e social e, logo, o plano universal se alarga nos dramas de seus personagens.

Para Lins, o romancista destaca os sentimentos complexos de seus personagens, mas os abandona a sua própria sorte, pois se contenta com a miséria humana e não concede piedade aos seus tipos humanos. “Ele não tem pena de seus personagens, porque está projetado neles, e dispõe de forças suficientes para de si mesmo não ter pena nenhuma.” (LINS, 1941, p.137). Ao afirmar a ausência de piedade, Lins coloca em segundo plano o envolvimento inegável do autor com seus personagens que também será discutido por Otto Maria Carpeaux em seu brilhante ensaio “Visão de Graciliano Ramos” (1943), o qual compara o escritor alagoano a Thomas Hardy em relação ao estilo “duro” e “clássico” presente nos dois escritores. Carpeaux, contrariando Lins, diz que certamente “a alma de romancista seco não é seca; é cheia de misericórdia e simpatia com todas as criaturas” (CARPEAUX, 1943, p. 30), pois a misericórdia pessimista do escritor é tão compreensiva que medita sobre todos os meios de salvação para suas criaturas. O crítico propõe que, no plano

regional, Graciliano revela personagens marcados pelo meio físico e social e, assim, o plano universal se alarga nos dramas de seus personagens. No texto, que foi o posfácio de *Infância*, Carpeaux associa o autor alagoano aos escritores russos pela semelhança entre a decadência da sociedade patriarcal descrita em *Angústia* (1936) e as fazendas escravocratas da Rússia Tzarista, presentes nas obras de Gontcharov. Esse aspecto fundamenta parte deste estudo, em que se pretende associar alguns contos e romances de Tolstói e a relação entre o regime tzaristas, os servos e a figura do soberano à estrutura presente na sociedade patriarcal de *Angústia*, *Vidas Secas* e *São Bernardo*.

No texto “Graciliano Ramos e o sentido humano” (1969), Otávio Faria resgata a perspectiva de Antonio Candido sobre a relação entre o homem e o meio, destacando a questão sociológica de *Vidas Secas*, em que Fabiano “é esmagado pelos homens e pela natureza” (CANDIDO, 1945). Coutinho, assim como Candido e Carpeaux, irá comparar a obra de Graciliano às de Dostoiévski em relação ao psicologismo do protagonista de *Angústia* e a “força quase dostoiévskiana com que as recordações de *Infância*” (FARIA, 1969, p. 184) que invadem a história e a subjetividade de Luís da Silva. Faria propõe ainda que a utilização da terceira pessoa na narrativa sobre Fabiano e sua família mostra a busca de um depoimento humano sobre os sentimentos do homem, suas misérias e suas fraquezas, tornando a obra do autor alagoano universal.

O estudioso Wander de Melo Miranda ressalta a relação entre o universal e o regional nas obras de Graciliano Ramos no ensaio da série “Folha explica”, intitulado “Graciliano Ramos”, ao destacar que a memória de Graciliano será recriada em obras como *Infância* e *Memórias do Cárcere*. O crítico ressalta que a literatura e a experiência se confundem na obra de Graciliano e a insere num espaço autobiográfico. Nas memórias de criança, o aprendizado da escrita “no escuro das palavras” se torna um refúgio dos castigos dos pais e da falta de carinho de mãe, em que as memórias infantis refletem a opressão vivida. Nas memórias da prisão, o lugar de intelectual engajado ressalta o empenho do escritor a favor das classes excluídas e a tentativa de intervenção no campo político. A figura do intelectual já havia sido retratada em *Angústia*, romance que apresentará personagens e fatos que reaparecerão em *Infância*.

Para Miranda, a utilização da terceira pessoa em *Vidas Secas* mostra uma relativização da consciência deste tipo de narrador, reconstituindo o hiato entre o saber intelectual do escritor e a indignação dos retirantes. O crítico ressalta que a ausência de marcas históricas e temporais denuncia a história social brasileira que não avança “marca passo”, em que a

circularidade da obra indica a circularidade do problema da seca, da miséria e da fome. Subjugado ao grande fazendeiro que lhe remunera mal, explora e engana, o camponês Fabiano sofre com a dupla carga de opressão, miséria e impossibilidade de ser livre, transformando uma situação particular em um drama humano universal. Este é um elemento importante de afinidade entre Graciliano Ramos e Liev Tolstói, entre os mujiques e os retirantes que vão da aldeia para o mundo. Para Miranda, os traços de humanidade expressos na cachorrinha Baleia mostram “a capacidade de universalizar um dado particular (“todos somos como minha cachorra Baleia”) depende da mediação levada a efeito pela ficção [...] abrindo inesperadas possibilidades de acesso ao que a realidade significa.” (MIRANDA, 2004, p. 42).

Outro estudo que trabalha a universalização de experiências em narrativas que tratam de personagens e espaços regionais é o ensaio “Dois meninos, seus mundos” (2012), de Claudia Campos Soares, no qual a pesquisadora compara a obra biográfica de Graciliano Ramos à Novela *Campo geral* (1964), de João Guimarães Rosa. Em uma aproximação encantadora dos meninos Miguel e Graciliano, a estudiosa propõe um estudo que evidencia as diferenças e as semelhanças em que busca favorecer o esclarecimento das relações de prolongamento e de ruptura perceptíveis entre as duas obras de ficção. A pesquisadora destaca um estudo de Alfredo Bosi, “Vidas Secas e Primeiras estórias” (1988), no qual o crítico propõe que o aspecto que separa as duas narrativas seria “[...] o modo de ver os homens e o destino [...]” (BOSI, 1988), dos dois autores. Para Soares, os dois textos se aproximam, porque parecem construir a busca de captar a experiência, por meio da posição da criança, procurando conhecer a forma com que o mundo exterior se mostra para os meninos e a influência deste, demonstrando o modo como os dois meninos interpretam o mundo a sua volta e tentam reagir em relação a suas experiências. O estudo propõe três inter-relações entre os dois escritores que contribuíram especialmente para a presente pesquisa: o desejo de universalizar a experiência, a relação íntima entre ficção e autobiografia, além da presença de constantes temáticas, como o sofrimento e a opressão, observados na infância triste do menino Graciliano, cercado pela violência exercida pelos adultos, que também serão notadas nas tristezas de Miguilim, que tem sua vivência também marcada pela opressão dos adultos e das pessoas a sua volta. O estudo pode ser associado à forma com que Vilma Arêas trabalha a questão universal como um traço semelhante entre as obras de Guimarães Rosa e Liev Tolstói, demonstrando um artifício ficcional em comum utilizado pelos três escritores marcados pelo trabalho de aspectos regionais em suas narrativas que transcendem a particularização e alcançam uma amplitude universal em sua ficção.

Uma das obras mais conhecidas de Graciliano Ramos por sua “Estrutura desmontável” (MALARD, 1976) é o romance *Vidas Secas* que trabalha traços regionais na figura de Fabiano, Sinhá Vitoria, o filho mais novo, o filho mais velho e a cachorra Baleia. A obra, que inicialmente foi publicada em forma de contos e traduzida para o espanhol, para ser publicada na Argentina, carrega em si traços que a elevam a um patamar de ficção universal, até por isso causou tanto sucesso no país vizinho ao Brasil. No primeiro capítulo, “Mudança”, já é possível entender que os personagens principais são retirantes que vivem perambulando em busca da sobrevivência. Nas linhas iniciais, um personagem sai de cena, o papagaio, que é comido porque a família estava faminta. “Fabiano ia satisfeito. Sim senhor, arrumara-se. Chegara naquele estado, com a família morrendo de fome, comendo raízes. [...] Ele, a mulher e os filhos tinham-se habituado à camarinha escura, pareciam ratos — e a lembrança dos sofrimentos passados esmorecera.” (RAMOS, 2016, p. 18 - 19). No segundo capítulo, “Fabiano”, percebe-se que a falta de acesso à educação, à pobreza e às condições precárias de sobrevivência fazem com que o sertanejo Fabiano se sinta animalizado, afirmando para si mesmo que era um bicho:

[...] ele não era homem: era apenas um cabra ocupado em guardar coisas dos outros. Vermelho, queimado, tinha os olhos azuis, a barba e os cabelos ruivos; mas como vivia em terra alheia, cuidava de animais alheios, descobria-se, encolhia-se na presença dos brancos e julgava-se cabra. Olhou em torno, com receio de que, fora os meninos, alguém tivesse percebido a frase imprudente. Corrigiu-a, murmurando: — Você é um bicho, Fabiano. Isto para ele era motivo de orgulho. Sim senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldades. Chegara naquela situação medonha — e ali estava, forte, até gordo, fumando o seu cigarro de palha. — Um bicho, Fabiano. Era. Apossara-se da casa porque não tinha onde cair morto, passara uns dias mastigando raiz de imbu e sementes de mucunã. Viera a trovoadada. E, com ela, o fazendeiro, que o expulsara. Fabiano fizera-se desentendido e oferecera os seus préstimos, resmungando, coçando os cotovelos, sorrindo aflito. O jeito que tinha era ficar. E o patrão aceitara-o, entregara-lhe as marcas de ferro. Agora Fabiano era vaqueiro, e ninguém o tiraria dali. Aparecera como um bicho, entocara-se como um bicho, mas criara raízes, estava plantado. Olhou as quipás, os mandacarus e os xiquexiques. (RAMOS, 2016, p. 18)

Devido à falta de escolaridade e às péssimas condições de sobrevivência, o personagem, de certa forma, olha para sua situação e se vê como um bicho. Obviamente essa afirmação por ser interpretada de várias formas, pois ser um bicho para o vaqueiro é também ser forte, sobreviver às adversidades da vida no sertão. Entretanto, nota-se mais à frente que a visão que Fabiano tem de si mesmo, de sua inferioridade e de seu lugar rebaixado faz com que ele acredite que o patrão tem o direito de tratá-lo daquela forma, aceitando, dessa forma, ser maltratado:

O patrão atual, por exemplo, berrava sem precisão. Quase nunca vinha à fazenda, só botava os pés nela para achar tudo ruim. O gado aumentava, o serviço ia bem, mas o proprietário descompunha o vaqueiro. Natural. Descompunha porque podia descompor, e Fabiano ouvia as descomposturas com o chapéu de couro debaixo do braço, desculpava-se e prometia emendar-se. Mentalmente jurava não emendar nada, porque estava tudo em ordem, e o amo só queria mostrar autoridade, gritar que era dono. Quem tinha dúvida? Fabiano, uma coisa da fazenda, um traste, seria despedido quando menos esperasse. Ao ser contratado, recebera o cavalo de fábrica, perneiras, gibão, guarda-peito e sapatões de couro cru, mas ao sair largaria tudo ao vaqueiro que o substituísse. Sinhá Vitória desejava possuir uma cama igual à de seu Tomás da bolandeira. Doidice. Não dizia nada para não contrariá-la, mas sabia que era doidice. Cambembes podiam ter luxo? E estavam ali de passagem. Qualquer dia o patrão os botaria fora, e eles ganhariam o mundo, sem rumo, nem teriam meio de conduzir os cacarecos. Viviam de trouxa arrumada, dormiriam bem debaixo de um pau. Olhou a catinga amarela, que o poente avermelhava. Se a seca chegasse, não ficaria planta verde. Arrepiou-se. Chegaria, naturalmente. Sempre tinha sido assim, desde que ele se entendera. E antes de se entender, antes de nascer, sucedera o mesmo — anos bons misturados com anos ruins. A desgraça estava em caminho, talvez andasse perto. Nem valia a pena trabalhar. Ele marchando para casa, trepando a ladeira, espalhando seixos com as alpercatas — ela se avizinando a galope, com vontade de matá-lo. (RAMOS, 2016, p. 22 -23)

O vaqueiro aceita sua situação e já espera que ela possa piorar, por exemplo, que ele será expulso pelo patrão. A visão de Fabiano expressa a opressão e a penúria sofrida por ele e demonstra, na figura do retirante, o drama vivido por outros tantos retirantes do nordeste que se sentem inferiorizados e subjugados por suas péssimas condições de sobrevivência e sua dependência em relação ao patrão. A situação do vaqueiro é a de vários outros trabalhadores, assim como Lukachka, que pertence a uma classe tão rebaixada e discriminada que se quer consegue comprar um cavalo para poder se casar e quando ele ganha o cavalo, o camponês é visto de forma tão inferiorizada, tão rebaixada, que até mesmo sua mãe deduz que ele tenha roubado o cavalo, porque ela acredita que ele não teria dinheiro para comprar e muito menos poderia ter um amigo com condições suficientes para lhe dar o animal.

Para a esposa de Fabiano, a vida também é difícil, visto que ela sofre com as privações e as dificuldades: “Sinhá Vitória limpou as lágrimas com as costas das mãos, encarquilhou as pálpebras, meteu o rosário no seio e continuou a soprar com vontade, enchendo muito as bochechas. Labaredas lamberam as achas de angico, esmoreceram, tornaram a levantar-se e espalharam-se entre as pedras.” (RAMOS, 2016, p.39). Enquanto cozinha, a dona de casa chora devido às carências da vida que leva com o marido. Nesse trecho, observa-se outro traço forte da humanidade tratado na obra, na qual a cachorra Baleia é descrita como se fosse um dos membros da família: “Sentindo a deslocação do ar e a crepitação dos gravetos, Baleia despertou [...] Aprovou com um movimento de cauda aquele fenômeno e desejou expressar a

sua admiração à dona.” (RAMOS, 2016, p.39). Baleia parece ter sentimentos, aproxima-se da dona, quer carinho, mas a afetação de Sinhá Vitoria faz com que ela seja grosseira com o animal devido a sua indignação com a vida miserável: “Chegou-se a ela em saltos curtos, ofegando, ergueu-se nas pernas traseiras, imitando gente. Mas Sinhá Vitória não queria saber de elogios. — Arreda! Deu um pontapé na cachorra, que se afastou humilhada e com sentimentos revolucionários.” (RAMOS, 2016, p.40). A dona de casa briga com o marido por causa do desconforto da habitação. Sem as mínimas condições de sobrevivência, Sinhá Vitória tem de dormir em uma cama de varas e quer que Fabiano compre uma cama mais confortável, assim como a cama do seu Tomás da Bolandeira: “Sinhá Vitória dissera ao marido umas inconveniências a respeito da cama de varas. Fabiano, que não esperava semelhante desatino, apenas grunhira: — ‘Hum! hum!’ [...] Sinhá Vitória andara para cima e para baixo, procurando em que desabafar.” (RAMOS, 2016, p.39 – 40). No quinto capítulo, “O menino mais novo”, mais uma vez, Baleia é descrita com proximidade, ela se afeta como se fosse um membro da família:

Não se conformando com semelhante indiferença depois da façanha do pai, o menino foi acordar Baleia, que preguiçava, a barriguinha vermelha descoberta, sem vergonha. A cachorra abriu um olho, encostou a cabeça à pedra de amolar, bocejou e pegou no sono de novo. Julgou-a estúpida e egoísta, deixou-a, indignado; foi puxar a manga do vestido da mãe, desejando comunicar-se com ela. Sinhá Vitória soltou uma exclamação de aborrecimento, e, como o pirralho insistisse, deu-lhe um cascudo. Retirou-se zangado, encostou-se num esteio do alpendre, achando o mundo todo ruim e insensato. Dirigiu-se ao chiqueiro, onde os bichos bodejavam, fungando, erguendo os focinhos franzidos. Aquilo era tão engraçado que o egoísmo de Baleia e o mau humor de Sinhá Vitória desapareceram. [...] Um pé de vento cobria de poeira a folhagem das imburanas, Sinhá Vitória catava piolhos no filho mais velho, Baleia descansava a cabeça na pedra de amolar. No dia seguinte essas imagens se varreram completamente. (RAMOS, 2016, p.48)

A relação da cachorrinha com Sinhá Vitoria e com os meninos é quase humana. Esse aspecto se torna mais latente ao observar como a esposa de Fabiano e os filhos reagem quando a cadela fica doente e o vaqueiro precisa sacrificá-la, porque não havia dinheiro para cuidar dela e para que ela não sofra: “Ouvindo o tiro e os latidos, Sinhá Vitória pegou-se à Virgem Maria e os meninos rolaram na cama, chorando alto. Fabiano recolheu-se. E Baleia fugiu precipitada, rodeou o barreiro, entrou no quintalzinho da esquerda.” (RAMOS, 2016, p.88 - 89). Baleia sofre, late e tem o desejo de morder Fabiano, mas ela estava sem forças, só uivava e os uivos iam diminuindo baixinho. “Como o sol a encandeasse, conseguiu adiantar-se umas polegadas e escondeu-se numa nesga de sombra que ladeava a pedra. Olhou-se de novo, aflita. Que lhe estaria acontecendo? O nevoeiro engrossava e aproximava-se.”

(RAMOS, 2016, p.88 - 89). Apesar de todas as dificuldades da família e do comportamento ríspido de Fabiano com os filhos por causa da vida difícil que todos levavam, a relação de admiração e afeto do filho com o pai será ressaltada como um dos traços de humanidade da obra:

A admiração a Fabiano é que ia ficando maior. Esqueceu desentendimentos e grosserias, um entusiasmo verdadeiro encheu-lhe a alma pequenina. Apesar de ter medo do pai, chegou-se a ele devagar, esfregou-se nas pernas, tocou as abas do gibão. As pernas, o gibão, o guarda-peito, as esporas e o barbicacho do chapéu maravilhavam-no. Fabiano desviou-o desatento, entrou na sala e foi despojar-se daquela grandeza. O menino deitou-se na esteira, enrolou-se e fechou os olhos. Fabiano era terrível. No chão, despidos os couros, reduzia-se bastante, mas no lombo da égua alazã era terrível. Dormiu e sonhou. (RAMOS, 2016, p.48)

Assim, como em *Os Cossacos*, apesar da simplicidade e da precariedade da vida levada pelos personagens, as relações de afeto e de fraternidade se sobressaem ao meio abruto e inóspito em que os personagens vivem, demonstrando, dessa maneira, outro traço da obra que expressa sua universalidade. Nota-se que o vaqueiro é um símbolo de força e de poder para seus filhos, entretanto, no capítulo 10, observa-se novamente o lugar inferiorizado de Fabiano que se sente humilhado quando o patrão lhe paga menos do que ele deveria receber: “Resmungava, rezingava, numa aflição, tentando espichar os recursos minguados, engasgava-se, engolia em seco. Transigindo com outro, não seria roubado tão descaradamente. Mas receava ser expulso da fazenda” (RAMOS, 2016, p.94 - 95). Como teve pouco acesso à escolaridade e não sabia fazer contas, o retirante não tinha como conferir se de fato as contas do patrão estavam certas, mas fica revoltado com o pouco que recebeu e com a vida miserável, repleta de privações, o que faz com que sofra por causa disso: “E rendia-se. Aceitava o cobre e ouvia conselhos. Era bom pensar no futuro, criar juízo. Ficava de boca aberta, vermelho, o pescoço inchando. De repente estourava: — Conversa. Dinheiro anda num cavalo e ninguém pode viver sem comer.” (RAMOS, 2016, p.94). Verifica-se que a relação estabelecida entre o fazendeiro e Fabiano é de endividamento em que o patrão justificava a quantia menor que a esperada por causa dos juros. A impressão que fica para o leitor é que, de fato, o fazendeiro enganava o vaqueiro: “Quem é do chão não se trepa. Pouco a pouco o ferro do proprietário queimava os bichos de Fabiano. E quando não tinha mais nada para vender, o sertanejo endividava-se. Ao chegar a partilha, estava encalacrado, e na hora das contas davam-lhe uma ninharia.” (RAMOS, 2016, p.94 - 95). Outro traço peculiar de humanidade observado nas relações dos personagens é que Fabiano, apesar da vida difícil e das relações ríspidas com a família, apesar de ser o chefe de família, o provedor, e mesmo

vivendo em um meio totalmente machista e patriarcal, reconhece que a mulher era mais esperta e mais inteligente que ele:

[...] ao fechar o negócio notou que as operações de Sinhá Vitória, como de costume, diferiam das do patrão. Reclamou e obteve a explicação habitual: a diferença era proveniente de juro. Não se conformou: devia haver engano. Ele era bruto, sim senhor, via-se perfeitamente que era bruto, mas a mulher tinha miolo. (RAMOS, 2016, p.94 - 95).

A visão que Fabiano expressa em relação a esposa difere da visão machista e patriarcal observada no sertão e mostra que o escritor alagoano não se limita às questões regionais e culturais na obra, transcendendo a humanidade a ser representada nos dois retirantes. Ainda no capítulo “Contas”, observa-se que a situação de Fabiano era tão rebaixada que além de sofrer os abusos e a opressão, ele não sabe como se rebelar contra essa situação, sente-se inofensivo diante dos abusos do patrão que além de enganá-lo, reclama do que seria uma insolência e ressalta ainda mais a humilhação vivida pelo retirante, dizendo a ele que procure outro emprego:

Com certeza havia um erro no papel do branco. Não se descobriu o erro, e Fabiano perdeu os estribos. Passar a vida inteira assim no toco, entregando o que era dele de mão beijada! Estava direito aquilo? Trabalhar como negro e nunca arranjar carta de alforria! O patrão zangou-se, repeliu a insolência, achou bom que o vaqueiro fosse procurar serviço noutra fazenda. Aí Fabiano baixou a pancada e amunhecou. Bem, bem. Não era preciso barulho não. Se havia dito palavra à toa, pedia desculpa. Era bruto, não fora ensinado. Atrevimento não tinha, conhecia o seu lugar. Um cabra. Ia lá puxar questão com gente rica? Bruto, sim senhor, mas sabia respeitar os homens. (RAMOS, 2016, p.94)

Após o conflito com o patrão, Fabiano tem de enfrentar a época da seca, o fazendeiro vai embora e deixa o vaqueiro cuidando da fazenda. Entretanto, a água secara e agora o retirante tem que procurar água nos açudes com a família. Nesse momento, surge a preocupação com as aves que, além de tornar a água dos poços impróprias para o consumo, ainda dificultam o acesso do vaqueiro ao poço para pegar água, já que voam sobre o pequeno espaço: “Aqueles malditos bichos é que lhe faziam medo. Procurou esquecê-los. Mas como poderia esquecê-los se estavam ali, voando-lhe em torno da cabeça, agitando-se na lama, empoleirados nos galhos, espalhados no chão, mortos?” (RAMOS, 2016, p.125 - 128). Quando as aves levantam voo, suas penas caem na água, tornando ainda mais difícil consumir a pouca água da arribação. A imagem produz uma reflexão em Fabiano que será capitada de forma brilhante pelo narrador, construindo uma metáfora que dá nome ao capítulo, “O mundo coberto de penas”, um dos vários aspectos que demonstram a universalidade da obra:

— Miseráveis. As bichas excomungadas eram a causa da seca. Se pudesse matá-las, a seca se extinguiria. Mexeu-se com violência, carregou a espingarda furiosamente. A mão grossa, cabeluda, cheia de manchas e descascada, tremia sacudindo a vareta. — Pestes. Impossível dar cabo daquela praga. Estirou os olhos pela campina, achou-se isolado. Sozinho **num mundo coberto de penas**, de aves que iam comê-lo. Pensou na mulher e suspirou. Coitada de Sinhá Vitória, novamente nos descampados, transportando o baú de folha. Uma pessoa de tanto juízo marchar na terra queimada, esfolar os pés nos seixos, era duro. As arribações matavam o gado. Como tinha Sinhá Vitória descoberto aquilo? Difícil. Ele, Fabiano, espremendo os miolos, não diria semelhante frase. Sinhá Vitória fazia contas direito: sentava-se na cozinha, consultava montes de sementes de várias espécies, correspondentes a mil-réis, tostões e vinténs. E acertava. As contas do patrão eram diferentes, arranjadas a tinta e contra o vaqueiro, mas Fabiano sabia que elas estavam erradas e o patrão queria enganá-lo. Enganava. Que remédio? Fabiano, um desgraçado, um cabra, dormia na cadeia e aguentava zinco no lombo. Podia reagir? Não podia. Um cabra. Mas as contas de Sinhá Vitória deviam ser exatas. Pobre de Sinhá Vitória. Não conseguiria nunca estender os ossos numa cama, o único desejo que tinha. Os outros não se deitavam em camas? Receando magoá-la, Fabiano concordava com ela, embora aquilo fosse um sonho. Não poderiam dormir como gente. (RAMOS, 2016, p.125 - 128)

Nesse trecho, a expressão “O mundo coberto de penas” traduz uma metáfora que pode ser interpretada de duas formas, sendo a primeira a de um açude coberto das penas das aves que tornam a água difícil de ser capturada e consumida, dificultando sua necessidade de matar a sua sede e a de sua família. Uma segunda interpretação seria a visão subjetiva da frase, de que Fabiano vê o seu mundo, a sua sobrevivência, cobertos de penúria, de dificuldades, de mazelas, expressando o seu desencanto diante dessa difícil realidade na qual se encontra. Mais uma vez, os laços de afeto se destacam, uma vez que ele diz que essa frase poderia ser dita pela esposa, pois ele a admira por ser esperta e inteligente, diferindo da visão que ele tem de si mesmo, porque ele se acha inferiorizado e se vê pequeno diante do mundo, pertencente a uma classe social rebaixada. Mais uma vez, os aspectos regionais e culturais ressaltam a dificuldade e as mazelas da vida em um contexto no qual o escritor resalta as relações humanas de afeto e de admiração, assim como na relação entre Olénin e Lukachka, que transcendem os aspectos culturais, as classes sociais, a pobreza e as dificuldades do meio em que se encontram.

A seca piora cada vez mais, por isso Fabiano e sua família têm de ir embora da fazenda em busca da sobrevivência, além de Fabiano ter contraído uma dívida muito alta com o patrão, fruto da exploração que esse fizera com o vaqueiro. No último capítulo, intitulado “Fuga”, a família vai embora da fazenda de madrugada: “Fabiano resistia, pedindo a Deus um milagre. Mas quando a fazenda se despovoou, viu que tudo estava perdido, combinou a

viagem com a mulher, matou o bezerro morrinhento que possuíam, salgou a carne, largou-se com a família, sem se despedir do amo.” (RAMOS, 2016, p.117 - 118). Apesar da esperança e da religiosidade de Fabiano, o retirante não vê outra saída a não ser fugir com medo do proprietário de terras: “Não poderia nunca liquidar aquela dívida exagerada. Só lhe restava jogar-se ao mundo, como negro fugido. Saíram de madrugada. Sinhá Vitória meteu o braço pelo buraco da parede e fechou a porta da frente com a taramela.” (RAMOS, 2016, p.117 - 118). O vaqueiro se vê inseguro, não sabe se de fato essa fuga ocasionará uma mudança, não sabe se conseguirá um lugar melhor para viver, uma vida mais confortável: “Caminharam bem três léguas antes que a barra do nascente aparecesse. Fizeram alto. E Fabiano depôs no chão parte da carga, olhou o céu, as mãos em pala na testa. Arrastara-se até ali na incerteza de que aquilo fosse realmente mudança.” (RAMOS, 2016, p.117 - 118).

No entanto, esse último capítulo pode ser interpretado de duas formas: como um final lamentável, já que Fabiano está fugindo por estar endividado e por causa da seca, ou ainda, vendo na locomoção para outro local, um motivo de esperança de uma vida melhor, de começar novamente a sua história com a esposa e os filhos. “A verdade é que não queria afastar-se da fazenda. A viagem parecia-lhe sem jeito, nem acreditava nela. Preparara-a lentamente, adiara-a, tornara a prepará-la, e só se resolvera a partir quando tudo estava definitivamente perdido. Podia continuar a viver num cemitério?” (RAMOS, 2016, p.117 - 118). O nome desse último capítulo, “Mudança”, também retoma um ciclo que se repete na vida desses nordestinos que, com a chegada da seca, tem de se mudar em busca de uma vida melhor.

Como se vê, apesar de pertencerem a nações completamente distintas, o autor russo e o brasileiro se voltam para a realidade e para a denúncia das mazelas sofridas pelas classes baixas e perseguidas em seus países. Seja na figura de Fabiano e sua família, seja na amizade entre Olénin e Lukachka, a forma como constroem suas narrativas expressando os sofrimentos, os dramas e a humanidade dos personagens que pertencem a essas classes tornam suas obras universais.

IV.3 A particularização do olhar e a humanização de personagens animais: Kholstomier e Baleia.

Mas a definição: “A arte é pensar por imagens”, definição que, depois de notórias equações das quais omitirei os elos intermediários resultou: “A arte é antes de tudo criadora de símbolos”, esta definição resistiu e sobreviveu à

derrocada da teoria sobre a qual estava fundada. Ela vive mais intensamente na corrente simbolista e sobretudo entre os seus teóricos. (CHKLÓVSKI, 1917, p. 40).

No ensaio “A arte como procedimento” (1917), Victor Chklóvski propõe uma associação entre os artifícios de construção ficcional e a colocação de que a arte é pensar por imagens. Para o teórico, a forma com que se constrói a narrativa pode criar imagens. Além disso, a particularização do olhar consiste em criar uma espécie de imagem para o leitor, em descrever um lugar, objeto ou relação como se estivesse vendo ou sentindo pela primeira vez, assim como uma criança que conhece um objeto ou um lugar novo. Desse modo, ele parte também da proposição de que “Sabemos que se reconhecem frequentemente como fatos poéticos, criados para fins de contemplação estética, as expressões que foram criadas sem que se tenha esperado semelhante percepção.” (CHKLÓVSKI, 1917, p. 40). Para entender melhor o que seria a particularização do olhar, o crítico faz referência a André Bielli que fez ensaios sobre as técnicas utilizadas pelos poetas russos, no século XVIII, sobre o procedimento poético de colocar os adjetivos após os substantivos para explicar que há várias técnicas poéticas que podem ser utilizadas para a construção de um objeto:

[...] o objeto pode ser: 1) criado como prosaico e percebido como poético; 2) criado como poético e percebido como prosaico. Isto indica que o caráter estético de um objeto, o direito de relacioná-lo com a poesia, é o resultado de nossa maneira de perceber; chamaremos objeto estético, no sentimento próprio da palavra, os objetos criados através de procedimentos particulares, cujo objetivo é assegurar para estes objetos uma percepção estética. (CHKLÓVSKI, 1917, p. 40).

Dessa maneira, a técnica de particularização do olhar é uma forma de construir a imagem do objeto aos olhos do leitor que contraria, por exemplo, a visão automática dos objetos, visto que “Se examinarmos as leis gerais da percepção, vemos que uma vez tornadas habituais, as ações tornam-se também automáticas.” (CHKLÓVSKI, 1917, p. 43). Para Chklóvski, o discurso informal usado na vida cotidiana com frases inacabadas e palavras pronunciadas pela metade demonstra esse processo de automatização. A particularização do olhar é uma técnica que segue o objetivo da arte de dar a sensação do objeto como visão: “para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento.” (CHKLÓVSKI, 1917, p. 43). Assim, o procedimento da arte consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade de duração da percepção. Com base nessa visão de arte, o procedimento de singularização de Tolstói consiste no fato de que ele não chama o objeto pelo nome, porém descreve como se o visse pela primeira vez. O autor russo emprega

na descrição dos objetos não os nomes desses objetos, mas outras palavras que seriam usadas de forma emprestada pela descrição das partes correspondentes em outros objetos. De acordo com Chklóvski, esse procedimento pode ser observado no romance *Guerra e paz*:

Mas Tolstói aplica o procedimento de singularização não somente para dar a visão de um objeto que ele quer apresentar negativamente: “Pedro abandonou seus novos camaradas e, por entre as fogueiras do acompanhamento, dirigiu-se para outro lado da estrada, onde lhe haviam informado encontrarem-se os prisioneiros de guerra. Tinha vontade de conversar com eles. No caminho uma sentinela francesa obrigou-o a parar e voltar. “Pedro obedeceu, mas não voltou para onde estavam seus camaradas; dirigiu-se para uma carroça desatrelada, onde não havia ninguém. Sentou-se no chão frio, de joelhos erguidos e cabeça baixa e ficou refletindo por muito tempo. Passou mais de uma hora sem que ninguém viesse molestá-lo. De repente ele deu uma gargalhada alegre e tão forte que as pessoas se voltaram para escutar esse riso estranho e solitário.” “-Ah, ah, ah! – ria Pedro. E dizia em voz alta, dirigindo-se a si próprio: - O soldado não me deixou passar. Agarraram-me e me trancaram. Agora sou prisioneiro. Quem eu? Eu? Minha alma imortal? Ah, ah, ah! ... – e de tanto rir, lágrimas lhe corriam pelo rosto.” (...) “Pedro examinou o céu, a profundeza onde cintilavam as estrelas. ‘Tudo aquilo é meu, tudo aquilo está em mim, tudo aquilo sou eu! E foi tudo isso que eles agarraram e trancaram numa barraca fechada por tábuas! Sorri e foi deitar-se ao lado dos camaradas.’” (Guerra e paz, Volume II). Todos os que conhecem bem Tolstói podem achar nele centenas de exemplos deste tipo. Essa maneira de ver os objetos fora de seu contexto o conduziu nas suas últimas obras, a aplicar o método de singularização na descrição de dogmas e ritos, método segundo o qual ele substituiu as palavras da linguagem corrente pelas palavras habituais de uso religiosos, resultou daí qualquer coisa de estranho, de monstruosos, que foi sinceramente considerado por muita gente como uma blasfêmia e os feriu penosamente. (CHKLÓVSKI, 1917, p.49 - 50).

Nessa técnica, observada na obra de Tolstói, observa-se que o objetivo da imagem não é tornar mais próxima da compreensão do leitor a significação que ela traz, mas sim criar uma percepção particular do objeto e criar uma visão e não seu reconhecimento. Na arte erótica, por exemplo, o objeto erótico é apresentado frequentemente como se fosse uma coisa jamais vista. A singularização do olhar trabalha com a construção de adivinhações. Cada adivinhação é a definição de um objeto por meio de palavras que não lhe são normalmente atribuídas, representando a transferência de um objeto de sua percepção habitual para uma esfera de nova percepção em que há uma mudança semântica específica. Essa técnica se associa a um exame da língua poética em suas constituintes fonéticas e léxicas como na disposição de palavras, em que se percebe o caráter estético que se revela sempre nos mesmos signos. Assim, a construção do objeto por meio de palavras é criada para libertar a percepção do automatismo; sua visão representa o objeto criado e ela é constituída de maneira que a percepção chegue ao

máximo de sua força e de sua duração. Desse modo, o objeto é percebido não como uma parte do espaço, mas por sua continuidade.

Posteriormente, em um curto posfácio da obra *O diabo e outras histórias* (1923), no texto intitulado “Paralelos em Tolstói” (1923), o crítico complementa que a singularização ou estranhamento do olhar consiste em “focalizar um certo detalhe de um quadro e, desse modo, distorcer as proporções. “[...] a estratégia mais comum em Tolstói é a de se negar a reconhecer um objeto, descrevê-lo como se fosse visto pela primeira vez.” (CHKLÓVSKI, 1923, p. 275). Isso acontece em *Guerra e Paz*, em que o cenário do teatro é descrito como “uma peça de papelão pintado” e a hóstia é chamada de “pãozinho”. Chklóvski destaca também a técnica de paralelismo ou a “Construção escalonada” utilizada por Tolstói para elaborar o tema da morte no conto “Três mortes”, no qual o escritor irá justapor três motivos, a morte de uma dama, a morte de um servo e de uma árvore.

A técnica da particularização do olhar poderá ser observada no conto “Kholstomier” o qual conta a história de um cavalo malhado que, por ser visto como um animal considerado sem valor por não ser de raça nobre, foi vendido para várias pessoas. Extremamente maltratado ao longo da vida, o animal fica doente devido aos maus-tratos e adocece, sendo, então, usado como matéria prima, em que seu couro e sua carne são retirados para a venda. O conto também demonstra a técnica da humanização dos animais que também será observada na cachorra Baleia de *Vidas Secas*. Ao descrever que foi vendido, porque corria mais rápido que o cavalo de raça do conde, o cavalo mostra sua humanização ao contar seu sofrimento quando é afastado da fazenda onde morava:

Resolveram me vender o mais rápido possível, e para o lugar mais distante possível, a fim de que ninguém soubesse de nada. ‘Se o conde souber, vai ser uma desgraça!’ Assim eles falavam. E me venderam para um mercador de cavalos como animal de tração. Não fiquei muito tempo com o mercador de cavalos. Um hussardo me comprou para servir de cavalo substituto na cavalaria. Tudo aquilo era tão injusto, tão cruel, que fiquei contente quando me levaram embora de Khrenov e me afastaram para sempre de tudo que me era familiar e querido. Ali entre eles, eu sofria demais. À espera dos outros cavalos, havia amor, honrarias, liberdade; à minha espera, trabalho e humilhação, humilhação e trabalho, até o fim da vida! Por quê? Porque eu era malhado e por isso eu tinha de me tornar o cavalo de alguém. (TOLSTÓI, 2018, p.1022)¹⁷⁷

¹⁷⁷ Решили, чтобы скорее продать меня подальше, чтобы и слуху не было. «А то узнает граф — и беда!» Так говорили они. И меня продали барышнику в Коренной. У барышника я пробыл недолго. Меня купил гусар, приезжавший за ремонтом. Все это было так несправедливо, так жестоко, что я был рад, когда меня вывели из Хреновой и навсегда разлучили со всем, что мне было родно и мило. Мне было слишком тяжело между ними. Им предстояли любовь, почести, свобода, мне — труд, унижения, унижения, труд, и

Além de demonstrar a humanização, do personagem Kholstomier o conto também é uma denúncia acerca da maldade dos homens que maltratam animais, visto no sofrimento do animal por toda a narrativa. Em outro momento, ao sofrer com as injustiças humanas, o animal novamente demonstra as características humanas ao expressar que ele foi afastado de seus pensamentos e que refletia sobre as injustiças que sofrera:

Meu pelo malhado, que despertava nas pessoas um desprezo tão estranho, meu infortúnio estranho e inesperado, e também minha posição de certo modo especial no haras, que eu sentia, mas ainda não conseguia explicar para mim mesmo, me obrigaram a me isolar em meus próprios pensamentos. Refletia sobre a injustiça das pessoas, que me condenavam por ser malhado, refletia sobre a inconstância do amor materno e do amor feminino em geral e sobre sua dependência das condições físicas, e acima de tudo refletia sobre as características dessa estranha espécie de animais a que estamos tão estreitamente ligados e que chamamos de gente – características que eram a causa da peculiaridade de minha situação no haras, que eu sentia, mas não conseguia entender. O significado dessa peculiaridade e das características das pessoas, que eram seu fundamento, foi revelado para mim no seguinte incidente. (TOLSTÓI, 2018, p.1018)¹⁷⁸

Quando o cavalo diz estar ligado a um estranho animal chamado gente, nota-se a utilização da particularização do olhar pela forma como ele descreve os seres humanos, seus elementos e relações. Posteriormente, a técnica será observada novamente quando o animal descreve a relação de posse que os seres humanos estabeleciam, mas que contradiziam o que o cavalo entende como posse e até mesmo o conceito que os seres humanos têm de propriedade, explicitando as contradições entre o pensamento e as ações humanas:

Mas aquelas palavras tiveram enorme influência sobre mim. Eu não parava de pensar no assunto e só muito depois de ter as mais variadas relações com pessoas entendi, afinal, o significado que as pessoas atribuem a essas palavras estranhas. O significado delas é o seguinte: as pessoas não se orientam na vida pelas ações, mas pelas palavras. Amam não tanto a possibilidade de fazer ou de não fazer algo, quanto de fato a possibilidade de falar de diversos assuntos usando palavras convencionadas entre elas. Palavras consideradas muito importantes pelas pessoas são ‘meu’, ‘minha’,

до конца моей жизни! За что? За то, что я был пегий и что от этого я должен был сделаться чьею-то лошастью. (Л.Н. Толстой, 1982, стр. 27)

¹⁷⁸ Моя пежина, возбуждавшая такое странное презрение в людях, мое странное неожиданное несчастье и еще какое-то особенное положение мое на заводе, которое я чувствовал, но никак еще не мог объяснить себе, заставили меня углубиться в себя. Я задумывался над несправедливостью людей, осуждавших меня за то, что я пегий, я задумывался о непостоянстве материнской и вообще женской любви и зависимости ее от физических условий, и главное, я задумывался над свойствами той странной породы животных, с которыми мы так тесно связаны и которых мы называем людьми, — теми свойствами, из которых вытекала особенность моего положения на заводе, которую я чувствовал, но не мог понять. Значение этой особенности и свойств людских, на которых она была основана, открылось мне по следующему случаю. (Л.Н. Толстой, 1982, стр. 23)

que aplicam a diversas coisas, criaturas e assuntos, até a terras, a pessoas e a cavalos. Combinaram que, para cada coisa, só uma pessoa pode dizer ‘meu’. E, nesse jogo combinado entre elas, quem diz ‘meu’ sobre o maior número de coisas é considerado a pessoa mais feliz. Por que é assim eu não sei; mas é assim. Passei muito tempo tentando explicar isso por alguma vantagem direta que tivessem; mas esse esforço não deu em nada. “Muitas pessoas que, por exemplo, me chamavam de ‘meu cavalo’ não montavam em mim, quem montava em mim eram outras, bem diferentes. Quem me dava comida também não eram elas, mas outras pessoas. Quem me tratava bem também não eram elas, as que me chamavam de ‘meu cavalo’, mas os cocheiros, os ferradores e pessoas estranhas em geral. Mais tarde, depois que ampliei o círculo de minhas observações, me convenci de que não só em relação a nós, cavalos, o conceito de ‘meu’ não tem outro fundamento que não um instinto baixo e bestial das pessoas, chamado por elas de sentimento ou direito de propriedade. Um homem diz ‘minha casa’ e nunca mora nela, só cuida de sua construção e manutenção. [...] E, na vida, as pessoas aspiram não a fazer o que consideram bom, mas sim a chamar de ‘meu’ o maior número possível de coisas. Agora estou convencido de que nisso consiste a diferença essencial entre as pessoas e nós. Portanto, sem falar de outras vantagens nossas em relação às pessoas, só por isso já podemos afirmar sem hesitação que, na escala dos seres vivos, estamos acima das pessoas: a existência das pessoas, pelo menos daquelas com quem travei contato, é guiada pelas palavras, já a nossa é guiada pela ação. E então foi o chefe dos estábulos que ganhou o direito de me chamar de ‘meu cavalo’ e foi por isso que chicoteou o cavalarigo. Essa descoberta me impressionou muito e, junto com os pensamentos e opiniões que meu pelo malhado despertava nas pessoas, junto com a introversão provocada pela traição de minha mãe, fez de mim o castrado sério e pensativo que sou. (TOLSTÓI, 2018, p.1020)¹⁷⁹

¹⁷⁹ Но слова эти имели на меня огромное влияние. Я не переставая думал об этом и только долго после самых разнообразных отношении с людьми понял, наконец, значение, которое приписывается людям этим странным словам. Значение их такое: люди руководятся в жизни не делами, а словами. Они любят не столько возможность делать или не делать что-нибудь, сколько возможность говорить о разных предметах условленные между ними слова. Таковые слова, считающиеся очень важными между ними, суть слова: мой, моя, мое, которые они говорят про различные вещи, существа и предметы, даже про землю, про людей и про лошадей. Про одну и ту же вещь они условливаются, чтобы только один говорил — мое. И тот, кто про наибольшее число вещей по этой условленной между ними игре говорит мое, тот считается у них счастливейшим. Для чего это так, я не знаю; но это так. Я долго прежде старался объяснить себе это какую-нибудь прямою выгодою; но это оказалось несправедливым. Многие из тех людей, которые меня, например, называли своей лошадейю, не ездили на мне, но ездили на мне совершенно другие. Кормили меня тоже не они, а совершенно другие. Делали мне добро опять-таки не они — те, которые называли меня своей лошадейю, а кучера, коновалы и вообще сторонние люди. Впоследствии, расширив круг своих наблюдений, я убедился, что не только относительно нас, лошадей, понятие мое не имеет никакого другого основания, как низкий и животный людской инстинкт, называемый ими чувством или правом собственности. Человек говорит: «дом мой», и никогда не живет в нем, а только заботится о постройке и поддержании дома. [...] И люди стремятся в жизни не к тому, чтобы делать то, что они считают хорошим, а к тому, чтобы называть как можно больше вещей своими. Я убежден теперь, что в этом-то и состоит существенное различие людей от нас. И потому, не говоря уже о других наших преимуществах перед людьми, мы уже по одному этому смело можем сказать, что стоим в лестнице живых существ выше, чем люди: деятельность людей — по крайней мере, тех, с которыми я был в сношениях, руководима словами, наша же — делом. И вот это право говорить обо мне моя лошадь получил конюший и от этого высек конюха. Это открытие сильно поразило меня и вместе с теми мыслями и суждениями, которые вызывала в людях моя пегая масть, и с задумчивостью, вызванною во мне изменою моей матери, заставило меня сделаться тем серьезным и глубокомысленным меринном, которым я есмь. (Л.Н. Толстой, 1982, стр. 24-25)

O cavalo critica a relação entre os sentimentos e as ações das pessoas, além de criticar a necessidade de posse do ser humano. Ao discutir o significado do uso dos pronomes “meu” e “minha”, novamente se observa a utilização da singularização do olhar. Além disso, ao refletir sobre o uso de tais pronomes e sobre a relação entre os seres humanos, o cavalo demonstra sua humanização por apresentar pensamentos sobre questões profundas. O cavalo também faz uma crítica social ao dizer que quanto mais coisas o ser humano possuir e puder chamar de “meu” ou “minha”, mais valor ele tem e mais felicidade ele acredita que possui. Há uma crítica implícita à ideia de posse que demonstra as reflexões pessoais de Tolstói, porque o mesmo critica a vida de riqueza e de luxo, ou seja, de muitas posses. Além disso, o escritor se mostra contra a posse, por exemplo, da propriedade, uma vez que transfere uma grande parte de suas propriedades para os servos ao libertá-los. A libertação dos servos também sobrepõe à ideia de posse, já que na Rússia os servos são considerados propriedades do fazendeiro para o qual trabalham. A crítica às relações de posse também são observadas em ações do autor russo, como no fato de que ele abre mão de seus direitos autorais e permite que suas obras sejam reproduzidas para todo o mundo sem que ele ou a família lucrem com essas publicações.

Em um trecho posterior, quando o cavalo passa a ser utilizado em uma carruagem de transporte, novamente, observa-se a particularização do olhar, visto que o animal descreve uma traição sem utilizar essa palavra. Logo depois, mais uma vez, observa-se a humanização do cavalo quando ele descreve os abusos sofridos por ele e exprime seu sofrimento:

Chegamos à casa dela. O príncipe a chamava de sua. Mas a mulher amava outro e tinha fugido com ele. O príncipe descobriu isso na casa dela. Eram cinco horas e, sem me desatrelar, o príncipe partiu atrás dela. Aquilo nunca tinha acontecido: me bateram com o chicote e me obrigaram a galopar. Pela primeira vez, troquei o passo, senti vergonha e quis me corrigir; mas de repente ouvi o príncipe gritar com uma voz que não era a sua: ‘Anda!’. O chicote zuniu, me cortou e eu galopei, batendo com as patas no ferro da parte dianteira do trenó. Nós a alcançamos depois de vinte e cinco verstas. Eu o levei, mas passei a noite toda tremendo e não consegui comer nada. De manhã, me deram água. Bebi muito e deixei para sempre de ser o cavalo que era. Fiquei doente, me torturaram e mutilaram – estavam me curando, como dizem os homens. Os cascos soltaram, formaram caroços, as pernas curvaram, o peito afundou, a fraqueza e o abatimento tomaram conta de mim. Venderam-me para um mercador de cavalos. Ele me alimentava com cenouras e outras coisas e fez de mim um cavalo muito diferente do que eu era, mas que podia enganar quem não conhece o assunto. [...] Deram-me para um mujique. Lá, eu puxava o arado, quase não comia e cortavam minha perna com as relhas. Adoecei outra vez. Um cigano me levou em troca de alguma coisa. Ele me atormentava horivelmente e, no fim, me vendeu para

um capataz daqui. E aqui estou.” Todos ficaram calados. Começou a chuveisar. (TOLSTÓI, 2018, p.1027)¹⁸⁰

Pode-se notar outra vez que há uma crítica à ideia de posse, pois o cavalo, apesar de ser um ser vivo, é comercializado e tratado como se fosse um objeto a ser comprado e vendido. Novamente, quando o cavalo morre, em nenhum momento, a palavra “morte” é utilizada, o autor descreve o que seria o sofrimento em que ele agoniza, mas essa palavra também não é citada. Diante disso, o que se pode analisar é a tentativa de Liev Tolstói de expressar exatamente como o cavalo estaria se sentindo quando a morte chega, assim como Graciliano Ramos descreve os pensamentos de Baleia, em *Vidas Secas*.

“Querem me curar, na certa”, pensou. “Deixe!” E de fato sentiu que faziam alguma coisa na sua garganta. Sentiu dor, estremeceu, sacudiu a pata, mas aguentou e ficou à espera do que viria depois. E depois aconteceu que algo líquido se derramou num grande jato no pescoço e no peito. Ele suspirou bem fundo. E sentiu-se muito mais leve. Aliviado de todo o peso de sua vida. Fechou os olhos e começou a inclinar a cabeça – ninguém o segurava. Depois inclinou o pescoço, depois as pernas começaram a tremer, o corpo inteiro começou a oscilar. Ele ficou menos assustado do que surpreso. Tudo lhe parecia novidade. Surpreendeu-se, arremeteu para a frente, para cima. Mas em lugar disso, ao saírem do lugar, as pernas se enroscaram, ele começou a tombar de lado e, querendo dar um passo, começou a cair para a frente e para o lado. O esfolador esperou que as convulsões cessassem, enxotou os cachorros, que tinham se aproximado, e depois de pegar o castrado por uma perna, virá-lo de costas e mandar Vaska segurar a outra perna, começou a esfolar. – Isso é que era cavalo – disse Vaska. – Se fosse mais bem alimentado, o couro seria melhor – disse o esfolador. (TOLSTÓI, 2018, p.1037)¹⁸¹

¹⁸⁰ Мы приехали к ней. Он называл ее своею. А она полюбила другого и уехала с ним. Он узнал это у нее на квартире. Было пять часов, и он, не отпрягая меня, поехал за ней. Чего никогда не было: меня стегали кнутом и пускали скакать. В первый раз я сделал сбой, и мне совестно стало, и я хотел поправиться; но вдруг я услышал, князь кричал не своим голосом: «Валяй!» И свистнул кнут и резнул меня, и я поскакал, ударяя ногой в железо передка. Мы догнали ее за двадцать пять верст. Я довез его, но дрожал всю ночь и не мог ничего есть. Наутро мне дали воды. Я выпил и навек перестал быть той лошадьёю, какою я был. Я болел, меня мучали и калечили — лечили, как это называют люди. Сошли копыты, сделались наливвы, и ноги согнулись, груди не стало и появилась вялость и слабость во всем. Меня продала барышнику. Он меня кормил морковью и еще чем-то и сделал из меня что-то совсем непохожее на меня, но такое, что могло обмануть незнающего. [...] Меня продали мужику. Там я пахал, почти ничего не ел, и мне подрезали ногу сошниками. Я опять болел. Цыган выменял меня. Он мучал меня ужасно и, наконец, продал здешнему приказчику. И вот я здесь. Все молчали. Стал накрапывать дождь. (Л.Н. Толстой, 1982, стр. 31)

¹⁸¹ «Лечить, верно, хотят,— подумал он. — Пускай!» И точно, он почувствовал, что что-то сделали с его горлом. Ему стало больно, он вздрогнул, ботнул ногой, но удержался и стал ждать, что будет дальше. Дальше сделалось то, что что-то жидкое полилось большой струей ему на шею и грудь. Он вздохнул во все бока. И ему стало легче гораздо. Облегчилась вся тяжесть его жизни. Он закрыл глаза и стал склонять голову — никто не держал ее. Потом стала склоняться шея, потом ноги задрожали, зашаталось все тело. Он не столько испугался, сколько удивился. Все так ново стало. Он удивился, рванулся вперед, вверх. Но вместо этого ноги, сдвинувшись с места, заплелись, он стал валиться на бок и, желая переступить, завалился вперед и на левый бок. Драч подождал, пока прекратились судороги, отогнал собак, подвинувшихся ближе, и потом, взяв за ногу и отворотив мерина на спину и велев Васьеке держать за

É interessante notar que além da técnica de singularização do olhar e da humanização, o escritor russo destaca a inocência do cavalo que estava doente e ainda acreditava na bondade humana, o que pode ser observado na parte em que, ao ser cortado e sangrara, ele acredita que estão cuidando dele, curando sua enfermidade para que ele possa melhorar. A forma como Tolstói retrata a virtude animal será melhor ressaltada por Jaime Ginzburg, no texto “Estranhamento: Pré-história de um procedimento literário” (2001), em que o crítico propõe uma discussão acerca do conceito de particularização do olhar proposto por Chklóvski. No ensaio *Olhos de madeira* (2001), o autor explica que esse procedimento foi originado na antiguidade Grega e será esclarecido mais tarde, por Carlos Ginzburg, ao ser ressaltado nas obras de Marco Aurélio, sendo usado para “mostrar as coisas como realmente são”. (GINZBURG, 2001, p. 22).

Outro aspecto que também será ressaltado por Carlos Ginzburg é a utilização do narrador de terceira pessoa para expressar somente um ponto de vista, pois “as coisas são como são” (STEINER, 1960, p. 56). Tolstói se utiliza de técnicas narrativas para expressar sua visão de valor essencial à arte: a sinceridade das obras. No artigo “Estranhamento: Pré-história de um procedimento literário” (2001), Ginzburg propõe que o procedimento do estranhamento, identificado e esclarecido por Chklóvski, foi utilizado pela primeira vez na Grécia antiga, o que demonstra que Tolstói era um profundo admirador de Marco Aurélio, pois este utilizava tal recurso também relacionado à questão moral em suas obras. A utilização dessa técnica pelos dois autores demonstra a visão da arte relacionada ao aspecto moral, em que se tenta anular as representações erradas e os postulados tidos como óbvios para olhar as coisas como se elas não tivessem nenhum sentido.

Dessa maneira, Tolstói utilizaria a inocência dos animais, como no cavalo protagonista do conto “Kholstomér” (1886) para mostrar a realidade oculta nas relações sociais. Para o estudioso, o animal, assim como o camponês e o selvagem, “fornecem um ponto de vista do qual se pode olhar a sociedade com olhos distantes, estranhos, críticos.” (GINZBURG, 2002, p. 28). A utilização dessa técnica por Tolstói sinalizaria a necessidade de sinceridade do romancista russo em suas obras, uma vez que tal artifício ficcional possibilitaria “ver as coisas mesmas [...] libertar-se das ideias e repetições falsas” (GINZBURG, 2002, p. 34). O crítico

ногу, начал свежевать. — Тоже лошадь была,— сказал Васька. — Кабы посытее, хороша бы кожа была,— сказал драч. (Л.Н. Толстой, 1982, стр. 40)

ainda compara Tolstói e Proust, dizendo que na obra *Em busca do tempo perdido* (1927), o autor francês também utiliza o procedimento, porém com o objetivo de “proteger o frescor das aparências contra a intrusão das ideias, apresentando as coisas na ordem de sua percepção” (GINZBURG, 2002, p. 37). Em ambos, a tentativa é de mostrar algo como se fosse visto pela primeira vez, com o objetivo e o resultado distintos.

De forma semelhante, a maneira como o personagem Kholstomier é construído no conto também está presente em *Vidas Secas*, em que a construção da cachorra baleia será marcada pela humanização e pelo uso do recurso da particularização do olhar. Desde o primeiro capítulo “Mudança”, Baleia é descrita como um ser que pensa e é provido de sentimentos: “Baleia jantara os pés, a cabeça, os ossos do amigo, e não guardava lembrança disto. Agora, enquanto parava, dirigia as pupilas brilhantes aos objetos familiares, estranhava não ver sobre o baú de folha a gaiola pequena onde a ave se equilibrava mal.” (RAMOS, 2016, p.11). Ainda no capítulo “Mudança”, além de se comportar como um membro da família, a cachorra ainda garante o sustento do grupo quando caça um preá, adiando a morte de todos:

Nesse ponto Baleia arrebitou as orelhas, arregaçou as ventas, sentiu cheiro de preás, farejou um minuto, localizou-os no morro próximo e saiu correndo. Fabiano seguiu-a com a vista e espantou-se: uma sombra passava por cima do monte. Tocou o braço da mulher, apontou o céu, ficaram os dois algum tempo aguentando a claridade do sol. Enxugaram as lágrimas, foram agachar-se perto dos filhos, suspirando, conservaram-se encolhidos, temendo que a nuvem se tivesse desfeito, vencida pelo azul terrível, aquele azul que deslumbrava e endoidecia a gente. Iam-se amodorrando e foram despertados por Baleia, que trazia nos dentes um preá. Levantaram-se todos gritando. O menino mais velho esfregou as pálpebras, afastando pedaços de sonho. Sinhá Vitória beijava o focinho de Baleia, e como o focinho estava ensanguentado, lambia o sangue e tirava proveito do beijo. Aquilo era caça bem mesquinha, mas adiaria a morte do grupo. E Fabiano queria viver. Baleia, o ouvido atento, o traseiro em repouso e as pernas da frente erguidas, vigiava, aguardando a parte que lhe iria tocar, provavelmente os ossos do bicho e talvez o couro. (RAMOS, 2016, p.13 -14)

No segundo capítulo, é possível observar as relações de afeto estabelecidas entre Baleia e os outros personagens: “A cachorra Baleia, aos saltos, veio lambe-lhe as mãos grossas e cabeludas. Fabiano recebeu a carícia, enterneceu-se: — Você é um bicho, Baleia. Vivia longe dos homens, só se dava bem com animais.” (RAMOS, 2016, p.18-19). Até mesmo Fabiano, que é apresentado como um homem endurecido pela seca e pelas relações adversas, expressa ter carinho por baleia ao ampará-la: “A cachorra Baleia saiu correndo entre os alastrados e os quipás, farejando a novilha raposa. Depois de alguns minutos voltou

desanimada, triste, o rabo murcho. Fabiano consolou-a, afagou-a. Queria apenas dar um ensinamento aos meninos” (RAMOS, 2016, p.18-19). Já no terceiro capítulo, “Cadeia”, o protagonista expressa claramente que a cadela é considerada um membro da família: “E Fabiano se aperreava por causa dela, dos filhos e da cachorra Baleia, que era como uma pessoa da família, sabida como gente. Naquela viagem arrastada, em tempo de seca braba, quando estavam todos morrendo de fome, a cadelinha tinha trazido para eles um preá. Ia envelhecendo, coitada.” (RAMOS, 2016, p.34 - 35).

No quarto capítulo, “Sinhá Vitória”, observa-se a utilização do artifício da singularização do olhar quando, ao dar voz ao pensamento de Baleia, a cachorra descreve as faíscas saídas do fogo que Sinhá Vitória faz para contar sem usar a palavra “faíscas”, ela descreve o que vê como se o visse pela primeira vez e não soubesse nomeá-lo:

[...] a cachorra Baleia, que se enroscava no calor e cochilava embalada pelas emanções da comida. Sentindo a deslocação do ar e a crepitação dos gravetos, Baleia despertou, retirou-se prudentemente, receosa de sapear o pelo, e ficou observando maravilhada as estrelinhas vermelhas que se apagavam antes de tocar o chão. Aprovou com um movimento de cauda aquele fenômeno e desejou expressar a sua admiração à dona. Chegou-se a ela em saltos curtos, ofegando, ergueu-se nas pernas traseiras, imitando gente. Mas sinhá Vitória não queria saber de elogios. — Arreda! Deu um pontapé na cachorra, que se afastou humilhada e com sentimentos revolucionários. [...] E agora vingava-se em Baleia, dando-lhe um pontapé. (RAMOS, 2016, p.39)

As estrelinhas vermelhas demonstram a particularização do olhar expresso por meio do pensamento de Baleia. Posteriormente, no quinto capítulo, “O menino mais novo”, o filho de Fabiano, ao dizer que a cadela seria egoísta e estúpida, a criança atribui características humanas à cachorra, demonstrando mais um recurso narrativo utilizado por Graciliano, e também por Tolstói, na construção ficcional do personagem do cavalo Kholstomier: “o menino foi acordar Baleia, que preguiçava, a barriguinha vermelha descoberta, sem vergonha. A cachorra abriu um olho, encostou a cabeça à pedra de amolar, bocejou e pegou no sono de novo. Julgou-a estúpida e egoísta, deixou-a, indignado” (RAMOS, 2016, p.47).

No sexto capítulo, “O menino mais velho”, é possível analisar que a cachorra ocupa um lugar tão humanizado que acompanha os membros da família, como Sinhá Vitória, nas horas difíceis, parecendo ampará-los: “A cachorra Baleia acompanhou-o naquela hora difícil. Repousava junto à trempe, cochilando no calor, à espera de um osso. Provavelmente, não o receberia, mas acreditava nos ossos, e o torpor que a embalava era doce.” (RAMOS, 2016,

p.56). Verifica-se que para os filhos de Fabiano, mais que um membro da família, Baleia é um dos únicos apoios emocionais que os garotos têm em alguns momentos:

O pequeno sentou-se, acomodou nas pernas a cabeça da cachorra, pôs-se a contar-lhe baixinho uma história. [...] Valia-se, pois, de exclamações e de gestos, e Baleia respondia com o rabo, com a língua, com movimentos fáceis de entender. Todos o abandonavam, a cadelinha era o único vivente que lhe mostrava simpatia. (RAMOS, 2016, p.56)

O nono capítulo, que leva o nome do animal, é a parte mais difícil da narrativa, pois a cadela adoece e após tentar cuidar dela, Fabiano entende que deverá sacrificá-la: “Baleia estava para morrer. Tinha emagrecido, o pêlo caíra-lhe em vários pontos, as costelas avultavam num fundo róseo, onde manchas escuras supuravam e sangravam, cobertas de moscas.” (RAMOS, 2016, p.85-86). Nota-se que sacrificar Baleia é também uma forma de lhe poupar o sofrimento que ela tem enfrentado com o avanço da doença: “As chagas da boca e a inchação dos beiços dificultavam-lhe a comida e a bebida. Por isso Fabiano imaginara que ela estivesse com um princípio de hidrofobia e amarrara-lhe no pescoço um rosário de sabugos de milho queimados.” (RAMOS, 2016, p.85-86). Mesmo estando decidido a matar Baleia, Fabiano sofre com a sua decisão “Ela era como uma pessoa da família: brincavam juntos os três, para bem dizer não se diferenciavam, rebojavam na areia do rio e no estrume fofo que ia subindo, ameaçava cobrir o chiqueiro das cabras.” (RAMOS, 2016, p.85-86). Fabiano quer fazer tudo de forma rápida para evitar o sofrimento da cadela, mas ela tenta fugir e dificulta um momento que por si só já é penoso para os dois: “Fabiano saltou a janela [...] Como se o animal estivesse de frente e não apresentasse bom alvo, adiantou-se mais alguns passos. Ao chegar às catingueiras, modificou a pontaria e puxou o gatilho.” (RAMOS, 2016, p.90-91). Baleia tenta fugir, mas sua morte é inevitável, Fabiano não tem outra saída para a enfermidade da cachorrinha. Nos momentos finais da morte de Baleia, ela enfrenta a chegada da morte, e o leitor sabe que ela está agonizando, porque o narrador dá voz à cadela e ao que ela está sentindo; o momento não é nomeado, não é descrito como uma agonização, mas, pelo uso da particularização do olhar, é possível saber o que ocorre por causa da descrição que Baleia faz do que está vendo e sentindo:

Uma sede horrível queimava-lhe a garganta. Procurou ver as pernas e não as distinguiu: um nevoeiro impedia-lhe a visão. Pôs-se a latir e desejou morder Fabiano. Realmente não latia: uivava baixinho, e os uivos iam diminuindo, tornavam-se quase imperceptíveis. Como o sol a encandeasse, conseguiu adiantar-se umas polegadas e escondeu-se numa nesga de sombra que ladeava a pedra. Olhou-se de novo, aflita. Que lhe estaria acontecendo? O nevoeiro engrossava e aproximava-se. Sentiu o cheiro bom dos preás que desciam do morro, mas o cheiro vinha fraco e havia nele partículas de outros viventes. Parecia que o morro se tinha distanciado muito. Arregaçou o

focinho, aspirou o ar lentamente, com vontade de subir a ladeira e perseguir os preás, que pulavam e corriam em liberdade. Começou a arquejar penosamente, fingindo ladrar. Passou a língua pelos beijos torrados e não experimentou nenhum prazer. O olfato cada vez mais se embotava: certamente os preás tinham fugido. Esqueceu-os e de novo lhe veio o desejo de morder Fabiano, que lhe apareceu diante dos olhos meio vidrados, com um objeto esquisito na mão. Não conhecia o objeto, mas pôs-se a tremer, convencida de que ele encerrava surpresas desagradáveis. Fez um esforço para desviar-se daquilo e encolher o rabo. Cerrou as pálpebras pesadas e julgou que o rabo estava encolhido. Não poderia morder Fabiano: tinha nascido perto dele, numa camarinha, sob a cama de varas, e consumira a existência em submissão, ladrando para juntar o gado quando o vaqueiro batia palmas. O objeto desconhecido continuava a ameaçá-la. Conteve a respiração, cobriu os dentes, espiou o inimigo por baixo das pestanas caídas. Ficou assim algum tempo, depois sossegou. Fabiano e a coisa perigosa tinham-se sumido. Abriu os olhos a custo. Agora havia uma grande escuridão, com certeza o sol desaparecera. Os chocalhos das cabras tilintaram para os lados do rio, o fartum do chiqueiro espalhou-se pela vizinhança. Baleia assustou-se. Que faziam aqueles animais soltos de noite? A obrigação dela era levantar-se, conduzi-los ao bebedouro. Franziu as ventas, procurando distinguir os meninos. Estranhou a ausência deles. Não se lembrava de Fabiano. Tinha havido um desastre, mas Baleia não atribuía a esse desastre a impotência em que se achava nem percebia que estava livre de responsabilidades. Uma angústia apertou-lhe o pequeno coração. Precisava vigiar as cabras: àquela hora cheiros de suçarana deviam andar pelas ribanceiras, rondar as moitas afastadas. (RAMOS, 2016, p.90-91)

Assim, em nenhum momento, é nomeado o processo vivido por Baleia, mas sabe-se que ela está agonizando porque é possível perceber toda a cena por meio dos olhos da cadela e de sua imaginação, como se o leitor estivesse dentro da mente do animal. “Baleia respirava depressa, a boca aberta, os queixos desgovernados, a língua pendente e insensível. Não sabia o que tinha sucedido. O estrondo, a pancada que recebera no quarto e a viagem difícil do barreiro ao fim do pátio desvaneciam-se no seu espírito.” (RAMOS, 2016, p.90-91). Além do uso do recurso de particularização do olhar, nota-se a humanização do animal que sente e pensa de forma intensa suas últimas horas de vida: “A tremura subia, deixava a barriga e chegava ao peito de Baleia. Do peito para trás era tudo insensibilidade e esquecimento. Mas o resto do corpo se arrepiava, espinhos de mandacaru penetravam na carne meio comida pela doença.” (RAMOS, 2016, p.90-91). A dor não é nomeada, nem o frio que Baleia sente, sendo essas sensações descritas citando espinhos e arrepio, como se ela não soubesse nomear o que de fato sente: “Baleia queria dormir. Acordaria feliz, num mundo cheio de preás. E lamperia as mãos de Fabiano, um Fabiano enorme. As crianças se espojariam com ela, rolariam com ela num pátio enorme, num chiqueiro enorme.” (RAMOS, 2016, p.90-91). Pode-se afirmar que também para Baleia há a esperança de um final feliz. Fabiano e a família querem se mudar na esperança de obter uma vida melhor, e a cachorrinha imagina um céu com crianças

e preás e com o afago de seu dono. Mais uma vez, é possível ver em Baleia sentimentos e dores humanas, que demonstram a sensibilidade de Graciliano Ramos não apenas com os sofrimentos e as moléstias dos viventes do nordeste - vaqueiros, retirantes, funcionários públicos e trabalhadores - mas também com os animais.

Dessa forma, observa-se a semelhança entre os artifícios ficcionais da humanização de personagens animalizados e da particularização do olhar utilizados por Liev Tolstói e Graciliano Ramos, aproximando escritores que apesar de viverem em tempos e nações muito distintos, têm em comum o desejo de sinceridade, a sensibilidade e a humanidade observadas na construção de seus personagens.

Considerações finais

Considerações finais

Como se pode notar, os aspectos que aproximam as visões acerca da arte e da literatura e a construção das obras ficcionais de Liev Tolstói e de Graciliano Ramos são muitos: a busca da honestidade e da sinceridade na produção das obras, a reelaboração de fatos autobiográficos na construção de duas narrativas, a denúncia do poder, do controle, da dominação e da opressão, e ainda dos abusos contra mujiques, cossacos, camponeses, servos, retirantes, vaqueiros, trabalhadores e funcionários públicos. Outro ponto em comum, além disso, é a universalidade atribuída às obras dos autores russo e brasileiro devido à humanidade de seus personagens que os tornam semelhantes em qualquer lugar do mundo com seus dramas, sofrimentos e necessidades.

Há outros aspectos que englobam semelhanças e diferenças entre as produções desses dois escritores que não puderam ser contempladas neste trabalho devido ao prazo de desenvolvimento da pesquisa, por exemplo, a presença da traição conjugal em várias obras como *Anna Karenina*, *Sonata Kreutzer*, o conto “O diabo”, *Caetés* e *Angústia*. Ademais, é importante destacar a presença de personagens que são grandes proprietários de fazendas, mas que agem de forma totalmente diferente com seus empregados, um com seu exemplo impecável de moral cristã na figura de Nekhliudov, no conto “A manhã de um senhor de terras” e outro na figura do oprimido que se transforma em opressor, o Paulo Honório de *São Bernardo*, aproximando tais obras pela diferença.

Apesar de tentar abarcar ao máximo a fortuna crítica de estudiosos consagrados acerca das obras de Tolstói e de Graciliano Ramos, esta tese, por sua extensão e prazo de desenvolvimento, e mesmo por uma limitação racional, já que os textos sobre as obras desses dois escritores são infindáveis, não conseguiu englobar tudo que foi produzido nos textos de pesquisadores sobre as produções desses dois autores. A escolha dos textos críticos a serem contemplados se embasou como norte em produções de autores canônicos, no entanto, alguns textos contemporâneos, sobretudo acerca de Liev Tolstói, não foram aqui discutidos. A Revista de Literatura e Cultura Russa, da Universidade de São Paulo, apresenta vários artigos sobre críticos contemporâneos relacionados às comparações entre o autor russo e outros escritores, como o artigo “Duas Sonatas: tensões entre formas longas e formas breves em Tolstói e Leskov” (2018), de Jose Riberto Araújo Godoy; o texto “Anna Kariênina: pontos de contato entre Tolstói e Flaubert e a tragicidade do tema do adultério” (2019), de Raphael Borgato e, ainda, “Nabokov, Dostoiévski e ...Tolstói” (2021), de Aurora Bernardini que

compara os três autores. Há também vários trabalhos que comparam Graciliano Ramos a outros autores russos, como Dostoiévski, ou que o inter-relacionam de alguma forma a obras de literatura russa, como o artigo “Dostoiévski e Graciliano Ramos: literaturas do subsolo” (2019), de Paulo Roberto Mendonça Lucas, também da Revista de Literatura e Cultura Russa da Universidade de São Paulo; o texto “Pontos de contato entre Graciliano Ramos e Dostoiévski” (2022), de Ana Paula Valandro, Mirian Ruffini e Wellington Ricardo Fioruci, da UFTPR, ou ainda a dissertação de mestrado da UFRGS “A alma russa de um nordestino: Graciliano Ramos leitor de Dostoiévski” (2005), de Cristiane Guimaraes Arteaga e a dissertação da UFF “Dostoiévski e Graciliano Ramos: a literatura como salvação” (2015), de Paulo Roberto Mendonça Lucas. Diante disso, é possível perceber que além das últimas produções citadas, considerando também os textos críticos discutidos nesta tese, essas produções demonstram que a proposta do diálogo entre as obras de Liev Tolstói e de Graciliano Ramos é inédita, não havendo além desta tese outros textos publicados oficialmente que apresentem uma inter-relação entre as obras do autor russo e do brasileiro como foi aqui apresentado.

A ideia que deu origem a presente tese nasceu de uma imensa vontade de continuar meus estudos acerca da obra de Graciliano Ramos que foram iniciados na graduação, em uma disciplina da Professora Claudia Campos Soares, na UFMG, sobre ficção e autobiografia nas obras de Graciliano Ramos e resultaram em minha entrada no mestrado, também sob a orientação da professora Claudia, e na produção da minha dissertação: “Noites de insônia, dias de angústia: um estudo do ressentimento e das formas de poder e controle em Graciliano Ramos.” (2014), publicada em livro em 2021, e em outro texto que produzi sobre o autor, também publicado em livro, “Entre moral e política: o absolutismo francês e o patriarcado brasileiro.” (2021). Assim, ao encontrar no livro de Ricardo Ramos a referência que o autor alagoano havia feito a Liev Tolstói como seu autor favorito, iniciei a pesquisa e a leitura das obras dos dois autores que originaram esta tese, mas que ainda não abarcam todas as relações que percebi nas produções dos dois escritores. Além das produções escritas, há outra grande semelhança entre esses escritores que se relaciona ao que foi observado em suas visões sobre a literatura e entre os temas escolhidos para serem abordados em suas grandes narrativas, englobando também a denúncia do abuso, dos sofrimentos e das violências sofridas pelas classes baixas, a desigualdade social e a miséria de muitos de seus semelhantes, observados nos servos e retirantes. Esse ponto em comum se relaciona à trajetória de vida dos dois

autores, aos posicionamentos e às atuações políticas e sociais que ambos tiveram nas sociedades de seu tempo.

Liev Tolstói ou Liev Nikoláievitch Tolstói nasceu em uma propriedade rural de Iásnaia-Poliana, perto de Tula, Rússia, em setembro de 1828. O autor nasceu na época do império do Czar Nicolau I, numa época conturbada de rigoroso sistema feudal. Na propriedade da família, habitavam 350 famílias de servos, onde corriam rumores de revolta. O escritor decide abandonar os estudos aos 17 anos e administrar a propriedade de sua família. Em 1851, Tolstói decide entrar para o Exército ao lado do irmão Nikolai. Em 1852, publica os capítulos de “Infância”, seu primeiro escrito autobiográfico, na revista “O Contemporâneo”, de São Petersburgo. Posteriormente, como oficial de artilharia é designado para lutar em Sebastopol. Ainda em 1856, desgostoso com a profissão das armas, e com sua experiência na guerra, pede demissão do Exército. Em 1862, casa-se com Sofia Andréievna Bers, que conheceu em 1856. Após se casar, devido à convivência com os servos e com o regime feudal, o conde começa a lutar de várias formas a favor dos direitos, da qualidade de vida e da liberdade dos servos. Tolstói cria uma escola em sua propriedade onde alfabetiza e forma educacionalmente seus empregados, o escritor alforria seus servos dando a liberdade a eles e deixando a escolha de permanecerem em sua propriedade, recebendo salários e tendo também alimentação e moradia. Além de praticar a doação e auxiliar servos e trabalhadores vindos de várias regiões da Rússia, o autor atua defendendo grupos minoritários perseguidos pelo governo como os cossacos e os dukhobors. O escritor faz uma campanha na Rússia para que a servidão deixe de existir e os empregados passem a receber salários e a ter direitos como cidadãos. Tolstói era visto como um pacifista, pois sempre foi contra a entrada da Rússia em conflitos bélicos e pregava a igualdade e a perseverança entre os povos. Por sua atuação social e humanitária, era odiado e perseguido pelo império russo, no entanto, por ser uma figura que não só auxiliava o povo, mas também era muito carismático, o governo russo nunca conseguiu empreender nenhum ataque ao escritor. Nota-se que, apesar de fazer parte da nobreza, viver no luxo e na opulência, a existência desse escritor é marcada pela consciência social e pela busca da igualdade entre as classes e povos, que podem ser vistas de forma clara nos temas abordados em suas obras.

Essa atuação social e a sensibilidade com o sofrimento do outro aproximam a biografia de Tolstói à vida de Graciliano Ramos de Oliveira, nascido em outubro de 1892, na cidade de Quebrângulo, Alagoas. Filho primogênito de Sebastião Ramos de Oliveira e Maria Amélia Ferro Ramos, viveu a primeira infância na Fazenda Pintadinho, em Buíque e, a partir

de 1889, em Viçosa, onde ingressou no internato. Em 1910, passa a ser colaborador do Jornal de Alagoas, também assinando com pseudônimos, e muda-se para Palmeira dos Índios. Em 1914, o escritor vai para o Rio de Janeiro atuar como jornalista, mas retorna à Palmeira dos Índios, vai trabalhar no comércio de seu pai e se casa com Maria Augusta Barros, que morre em 1920. Em 1927, torna-se prefeito de Palmeira dos Índios e, no ano seguinte, conclui seu primeiro romance, mesmo ano em que se casa novamente. Em 1930, renuncia à prefeitura para assumir a diretoria da Imprensa Oficial de Alagoas, em Maceió, quando estabelece contato com outros escritores, como Rachel de Queiroz, Jorge Amado e José Lins do Rego. Em 1933, assume o cargo de diretor da Instrução Pública de Alagoas. Por consequência das operações do Governo Constitucional de Getúlio Vargas, Graciliano Ramos é preso em 1936, sob a acusação de ser comunista. Em 1939, volta ao Rio de Janeiro, passa a atuar como Inspetor Federal Secundário e dedica-se à literatura até sua morte, em 1953, devido a um câncer de pulmão. Um dos textos que torna o escritor famoso é o relatório da prefeitura em que escreve sobre a necessidade de comprar sapatos para que os meninos continuem a frequentar a escola, já que andavam grandes distâncias descalços para chegar à instituição. No livro *Memórias do Cárcere*, é possível ver como o autor se sensibiliza com os dramas de seus companheiros de prisão vítimas dos abusos e das violências que eles sofrem por fazerem parte de uma classe rebaixada. A atuação social do escritor alagoano faz com que este seja perseguido pelo Governo de Getúlio Vargas. Assim como Tolstói, a atuação social e política não é vista apenas em suas obras, por meio da denúncia das péssimas condições de vida e das violências praticadas contra as classes baixas, mas também em seus posicionamentos sociais e políticos como a entrada de Graciliano para o partido comunista em 1945.

Dessa forma, há muito mais semelhanças entre os dois escritores que abarcam além de suas obras, também suas trajetórias de vida. Mais que obras reconhecidas por sua grandiosidade na literatura nacional e universal, esses dois autores marcam a história mundial pela sua atuação social e pela visão humana e igualitária em relação ao outro, deixando como herança a consciência social sobre a necessidade de uma luta pacífica pela igualdade e pela harmonia entre os povos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

REFERÊNCIAS FICCIONAIS

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

_____. *A terra dos meninos pelados*. Rio de Janeiro: Record, 1981.

_____. *Insônia*. São Paulo: Martins fontes, 1976.

_____. *Linhas tortas*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1994.

_____. *Memórias do cárcere*. São Paulo: Record, 1993. (2 vol.)

_____. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1934.

_____. *Vidas secas*. São Paulo: Record, 1988.

TOLSTÓI, Liev. **Anna Kariênina**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. **Anna Kariênina**. Trad. João Netto. Lisboa: Europa- América, 2009.

_____. **Diários íntimos**. Trad. Coutinho, Frederico dos Reys. Casa Editora Vecchi LTDA: Rio de Janeiro, 1950.

_____. **Os cossacos**. Trad. Klara Gourianova. São Paulo: Amariyls, 2012.

_____. **Infância, adolescência e juventude**. Trad. Ouvar Davet. São Paulo: LUX, 1950.

_____. **Contos completos de Liev Tolstói**. Trad, Rubens Figueiredo. Volume 1. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

_____. **Contos completos de Liev Tolstói** Trad, Rubens Figueiredo. Volume 2. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

_____. **Contos completos de Liev Tolstói** Trad, Rubens Figueiredo. Volume 3. São

Paulo: Cosac Naify, 2015.

_____. **Contos completos de Liev Tolstói** Trad, Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das letras, 2018.

_____. **Ressurreição**. Trad. e Pref. de R. Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

_____. **Ressurreição**. Trad. Antão de Lencastre. Estados Unidos :Centaur Editions, 2013.

_____. **Guerra e paz**. Trad. e Pref. de Oscar Mendes. Belo Horizonte: Itatiaia, 1968.

_____. **Guerra e paz**. Trad. e Pref. de R. Figueiredo. São Paulo: Cosac Naif, 2013.

_____. **Guerra e paz**. Trad. e Pref. de R. Figueiredo. São Paulo: Companhia das letras, 2017.

_____. **Hadj Murat**. Trad. Nina Guerra e Filipe Guerra. Lisboa: Relógio D' Água Editores, 1907.

_____. **Sonata a kreutzer**. Trad. Maria Benedita Pinho. Estados Unidos :Centaur Editions, 2013.

_____. Acesso digital a obra **Guerra e paz** no idioma russo. Л.Н. Толстой. **Война и мир**. Эпilog // Толстой Л.Н. Собрание сочинений в 22 тт. М.: Художественная литература, 1981. Т. 7. С. 246—355. © Электронная публикация — РВБ, 2002—2022. Versia 3.0 от 28 февраля 2017 г. https://rvb.ru/tolstoy/01text/vol_7/0030_5-full.htm Último acesso em 24 de abril de 2023.

_____. Acesso digital a obra **Os cossacos** no idioma russo. Толстой Л.Н. **Казакки** // Толстой Л.Н. Собрание сочинений в 22 тт. М.: Художественная литература, 1979. Т. 3. С. 151—301. © Электронная публикация — РВБ, 2002—2022. Versia 3.0 от 28 февраля 2017 г. https://rvb.ru/tolstoy/01text/vol_3/01text/0023-full.htm. Último acesso em 24 de abril de 2023.

_____. Acesso digital a obra **Anna Kariênina** no idioma russo. Толстой Л.Н. **Анна Каренина** // Толстой Л.Н. Собрание сочинений в 22 тт. М.: Художественная литература, 1981. Т. 8. С. 7—477. © Электронная публикация — РВБ, 2002—2022. Versia 3.0 от 28 февраля 2017 г. https://rvb.ru/tolstoy/01text/vol_8/0031_1-096.htm. Último acesso em 24 de

abril de 2023.

_____. Acesso digital a obra **Infância, adolescência e juventude** no idioma russo. Л.Н. Толстой. **Отрочество** // Толстой Л.Н. Собрание сочинений в 22 тт. М.: Художественная литература, 1978. Т. 1. С. 111—186. © Электронная публикация — РВБ, 2002—2022. Версия 3.0 от 28 февраля 2017 г. https://rvb.ru/tolstoy/01text/vol_1/01text/0002-03.htm. Último acesso em 24 de abril de 2023.

REFERÊNCIAS CRÍTICAS E TEÓRICAS

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea.**

Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

AGAMBEN, Giorgio. **O poder soberano e a vida nua: Homo sacer I.** Trad. Henrique

Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

ALVES, Fábio Cesar. **Armas de papel: Graciliano Ramos, as Memórias do cárcere e o Partido Comunista Brasileiro.** São Paulo: Editora 34, 2016.

ARÊAS, Vilma. Tolstói e Guimarães Rosa: anotações. In: **Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa.** Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

AUERBACH, Erich. **Mímesis: a representação da realidade na literatura ocidental.**

Organização Jaime Guinsburg. São Paulo; Perspectiva, 2011.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Problemas da poética de Dostoiévski.** Trad. Paulo

Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BARTLETT, Rosamund. **Tolstói: A biografia.** Trad. Renato Marques. São Paulo: Globo, 2013.

BASSÍNSKI, Pável. Tolstói: **A fuga do paraíso.** Trad. Klara Gurianóva. São Paulo: Leya, 2013.

BERNARDINI, Aurora Fornoni. **Aulas de literatura russa: de Púchkin a Gorenstein.**

Daniela Mountina, Valteir Vaz (Organização); Arlete Cavaliere (prefácio). São Paulo: Kalinka: Hedra, 2018.

BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. **O anjo da história**. Trad. João barrento. 2ª Ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BENJAMIN, Walter. “Crítica da violência – crítica do poder”. **Documentos de cultura, documentos de Barbárie**. Seleção e apresentação de Willi Bole. Trad. de Celeste H.M. Ribeiro de Souza. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor” (1934), Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934. In: Benjamin, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. 7. ed., trad. de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 120-136. [Obras Escolhidas, v. 1].

BOOTH, Wayne C. **A retórica da ficção**. Trad. Maria T. H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1982.

BRAYNER, Sônia.Org. COUTINHO, Afrânio. Dir. **Graciliano Ramos: Seleção de textos**. Coleção Fortuna Crítica. Vol. 2, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2ªed. 1978.

BUENO, Luís. **Uma história do Romance de 30**. São Paulo: EDUSP / Editora UNICAMP, 2006.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Editora Nacional, 1967.

_____. **Formação da Literatura Brasileira**. vol. 1 e 2, 6. ed. Belo Horizonte, Editora Itatiaia, 1997.

_____. **Ficção e confissão**. 3ª Ed. São Paulo: Ouro sobre azul, 2006.

_____. “Batalhas.” **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidade; Ouro sobre azul, 2004.

CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano Ramos. In: **Graciliano Ramos: seleção de textos**. Sônia Brayner (org.). 2ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. Vol.2.

CHKLÓVSKI, Victor. Os paralelos em Tolstói. (1923). Trad. André P. Pacheco. In: **O diabo e outras histórias**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000. pp. 273-279.

_____. A arte como procedimento. (1917). Trad. Ana Mariza R Filipouskiet al. In: *Teoria da literatura: Formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976.

COUTINHO, Carlos Nelson. Graciliano Ramos (1965). In: **Graciliano Ramos: seleção de textos**. Sônia Brayner (org.). 2ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. Vol.2.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor Mikhailovitch. **Crime e castigo**. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2001.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Memórias do Subsolo**. Tradução Boris Schaiderman. São Paulo: Ed. 34, 2000.

EICHENBAUM, Boris. “Sobre Leon Tolstói.” In: **Leão Tolstói**. GÓRKI, Máximo. Trad. Rubens Santos. São Paulo: Perspectiva, 1983.

FACIOLI, Valentim. Um homem bruto da terra. In: _____; GARBUGLIO, José Carlos; BOSI, Alfredo (org.) **Graciliano Ramos**. São Paulo: Ática, 1987. [Coleção Escritores Brasileiros – Antologia e estudos. FARIA, Octávio. Posfácio de infância. **Infância**. São Paulo: Record, 1969.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal LTDA, 1986.

_____. **Vigiar e punir: História da violência nas prisões**. Trad. Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1989.

_____. **Em defesa da sociedade: curso no Collège France (1976)**. Trad. Maria E. Galvão. São Paulo: Martins fontes, 1999.

GARBUGLIO, José Carlos. BOSI, Alfredo. FACIOLI, Valentim. **Um homem bruto da terra**. Editora Ática: São Paulo, 1987.

GINZBURG, Carlo. **Olhos de Madeira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GOETHE, J. W. **Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister**. São Paulo: Ensaio. 1994b.

GOMBRICHT, E. H. **Arte e ilusão; um estudo da psicologia da representação pictórica**. Trad. Raul de Sá Barbosa. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GOMIDE, Bruno Barreto. **Da estepe a caatinga: o romance russo no Brasil (1887-1936)**. São Paulo: EDUSP, 2011.

GOMIDE, Bruno Barreto. **Dostoiévski na rua do ouvidor: a literatura russa e o estanho novo**. São Paulo: EDUSP, Fapesp, 2018.

GOMIDE, Bruno Barreto. **Escritos de outubro: os intelectuais e a Revolução russa 1917 – 1924**. Trad, Cecília Rosa et al. São Paulo: Boitempo, 2017.

GÓRKI, Máximo. **Leão Tolstói**. Trad. Rubens Santos. São Paulo: Perspectiva, 1983.

MELO NETO, João Cabral de. Graciliano Ramos. In: **Obra completa: volume único**. Org. Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p.311-312.

LUKÁCS, Gyorgy. **Realismo, materialismo e utopia**. Trad. João Barrento. Lisboa: Moraes Editores, 1978.

LUKÁCS, Gyorgy. **Realismo crítico hoje**. Trad. Hermínio Rodrigues. Distrito Federal: Editora de Brasília LTDA, 1989.

LUKÁCS, Gyorgy. **O romance histórico**. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

LUKÁCS, Gyorgy. **A teoria do romance**. Trad. José Marcos Mariani Macedo. São Paulo: Duas cidades, 2000.

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária**. Trad. Johannes Kretschmer. 2 ed. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2013.

LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o Modernismo**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Martha Gerheim Noronha (Org.). Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

LÉVINAS, Emmanuel. **O humanismo do outro homem**. Trad. P.Pivatto. Petropolis: Vozes, 1993.

LIMA, Luiz Costa. **Mímesis: desafio ao pensamento**. 2 ed. rev. – Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2014.

LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

LUKÁCS, Georg. In: **Ensaio sobre Literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MANN, Thomas. **Goethe e Tolstói**. Trad. Natan R. Zins. São Paulo: Perspectiva, 1988.

MASS, W. P. M. D. **O cânone mínimo: O Bildungsroman na história da literatura**. São Paulo: Editora Unesp. 2000.

MIRANDA, Wander Melo. **Corpos escritos**. São Paulo: Edusp; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1992.

MIRANDA, Wander Melo. **Graciliano Ramos**. São Paulo: Publifolha, 2004. (col. Folha Explica).

MORAES, Dênis. **O velho Graça: uma biografia de Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1996.

NETO, João Cabral.. **Obra completa**. São Paulo:Nova Aguilar, 1994.

PEYRE, Henri. **Literature and sincerity**. EUA: Literary Licensing, 1963.

PIGLIA, Ricardo. “O lampião de Anna Karenina.”. In: **O último leitor**. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

RAMOS, Graciliano. **Cartas**. Rio de Janeiro: MPM Comunicações, 1980.

_____. **Garranchos**. Thiago Mio Salla (Org.). Rio de Janeiro: Record, 2012.

_____. **Conversas**. Ieda Lebensztayn. Thiago Mio Salla (Org.). Rio de Janeiro: Record, 2014.

_____. **Cangaços**. Ieda Lebensztayn. Thiago Mio Salla (Org.). Rio de Janeiro: Record, 2014.

_____. **O antimodernista: Graciliano Ramos e 1922**. Ieda Lebensztayn. Thiago Mio Salla (Org.). Rio de Janeiro: Record, 2022.

RAMOS, Ricardo. **Graciliano: retrato fragmentado**. São Paulo: Siciliano, 1992.

RIBEIRO, Gustavo Silveira. **O drama ético na obra de Graciliano Ramos: leituras a partir de Jacques Derrida**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa** Volume 1.Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

_____. **Tempo e narrativa**. Volume 3. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHMITT, Carl. **O conceito do político**. Trad.de Alexandre Franco Sá. Portugal: Edições 70, 2016.

SHAKESPEARE, William. **Otelo**. Tradução de Lawrence Flores Pereira. Penguin, Companhia das Letras: São Paulo, 2017.

SCHINAIDERMANN, Boris. **Tolstói: antiarte e rebeldia**. Editora Brasiliense: São Paulo, 1983.

SOARES, Claudia Campos. “Dois meninos, seus mundos.” **Literatura Brasileira – 1930**. Editora UFMG: Belo Horizonte, 2009.

STEINER, George. **Tolstói ou Dostoiévski**. Trad. I. Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TAYLOR, Charles. **A ética da autenticidade** Trad. Talyta Carvalho. São Paulo: É realizações, 2011.

TOLSTÓI, Liev. **Aos trabalhadores e outros escritos**. Trad. Plínio A. Coêlho. São Paulo: Intermezzo, 2014.

_____. **O que é arte?** Trad. Bete Torii. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2016.

_____. **Liev Tolstói: os últimos dias**. Trad. A. Bytsenko et al. São Paulo: Penguin, 2011.

TOLSTÓI, Liev. TOLSTÓI, Sofia. **Diários íntimos**. Trad. De Frederico dos Reis Coutinho.

Rio de Janeiro: Casa Editor Vecchi LTDA,1910.

TRILLING, Lionel. **Sinceridade e autenticidade: a vida em sociedade e a afirmação do eu.** Trad. Hugo Langone. São Paulo: É realizações, 2014.

VERISSIMO, José. **Homens e coisas estrangeiras: 1899 – 1908.** Rio de janeiro: Topbooks, 2003.

Acesso digital a obra **Dicionário Michaelis.** Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br>.
Último acesso em 20 de março de 2023.

Acesso digital a obra **Dicionário da Academia Brasileira de Letras.** Disponível em:
<http://servbib.academia.org.br/dlp/>. Último acesso em 20 de março de 2023.

Acesso digital a obra **Dicionário Etimológico da USP.** Disponível em:
<https://www.dicionarioetimologico.com.br/>. Último acesso em 24 de abril de 2023.

Acesso digital a obra **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa.** Disponível em:
<https://www5.usp.br/tag/etimologia/>. Último acesso em 24 de abril de 2023.

