

---

## O problema da arte e do realismo em *Anna Kariênina*, de Tolstói

Luana Signorelli Faria da Costa



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

Escrito entre 1873 e 1877 (apenas quatro anos), *Anna Kariênina* já nasce com uma intenção histórica, pois era intuito de Tolstói escrever um romance sobre a época em que Pedro I, também conhecido como o tsar Pedro, o Grande, que foi o primeiro imperador do Império Russo. Após ter desistido do projeto inicial, Tolstói é impulsionado por seu amigo e parceiro de caçada Bibíkov, cuja amante se chamava Anna, que se suicidou na vida real, de modo muito parecido à personagem literária e ficcional de Anna Kariênina, suicidando-se também sob trilhos de trem.

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

localiza na periferia da Europa. Mesmo assim, Tolstói é capaz de produzir uma arte verdadeira e grandiosamente realista.

*Anna Kariênina* foi primeiramente publicado capítulo por capítulo, na revista Mensageiro Russo, editada por Katkov, também amigo de Tolstói. O contexto era de agitação social, tendo em voga na sociedade temas como problemas do casamento, direitos da mulher, administração agrícola, regime da propriedade da terra, a distribuição de água, a construção de ferrovias, a relação do senhor com os mujiques (1825: revolta dezembrista contra Nicolau I; 1861: libertação camponesa) – estes são temas que permeiam o romance.

Trata-se, portanto, de uma relação do homem com o seu meio circundante, com a sociedade. Na heterogeneidade do mundo, o artista Tolstói capta/produz algo homogêneo e produz uma obra-prima. Meio homogêneo é um conceito teórico utilizado na minha pesquisa, o que significa dizer que a arte é um meio homogêneo, pois nela os elementos os quais na vida se encontram de modo disperso se encontram de forma organizada, concentrada e intensificada. Então, é neste período e sobre essas questões que escreve Tolstói, compondo um mundo, homogêneo à sua maneira de artista. O método de composição que Tolstói realiza, intensificando na sua arte esses aspectos da vida russa extensiva, consolidam o realismo. Tolstói foi, antes de tudo, um homem do seu tempo, ou como diz Drummond: “O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, a vida presente”. (ANDRADE, 2002, p. 80).

Por exemplo, em *Anna Kariênina*, o personagem Liévin encarna um papel de ponte, um papel mediático entre os camponeses e a alta sociedade, representando o que Lukács chama de tipo, ou particular. Liévin, apesar de ser alto proprietário, é preocupado com questões sociais camponesas, como, por exemplo, a criação de escolas agrárias (*ziemtsvo*). A obra de Tolstói é marcada pelas revoluções campesinas, o que faz de Tolstói um grande e importante escritor campesino.

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

Evidentemente, a questão campesina na obra de Tolstói não é casual. Tolstói, enquanto grande realista, sabe dar valor à necessidade social que se impunha à época. Inclusive, o chamado tolstoísmo (MACHEREY, 1974) que vigora justamente neste período (1861-1905), é uma ideologia na qual o rico proprietário de terra (no caso o escritor Tolstói) adota o ponto de vista do camponês na luta de classes, no caso, literária.

Rubens Figueiredo, o tradutor de *Anna Kariênina* para o português pela editora Cosac Naify, explica em seu prefácio que “A exemplo de *Guerra e paz*, Tolstói fez das pessoas à sua volta – familiares, amigos e conhecidos – os modelos para os personagens” (FIGUEIREDO, 2011, p. 8). A arte, ao imitar as ações humanas, não só as reproduz copiosamente, mas confere a elas uma nova dimensão, dimensão esta que é superior àquela da vida cotidiana; desta forma, introduz-se aqui o próprio conceito de mimesis. Explica Lukács: “Só a arte, a arte exclusivamente cria – com a ajuda da mimesis, uma contrafigura objetivada do mundo real, figura ela mesma considerada como mundo” (LUKÁCS, 1966, p. 256). Em outras palavras, a obra de arte cria para si um mundo próprio; no

entanto, este mundo não é criado a partir do nada, ele nasce do reflexo da realidade objetiva.

Figueiredo, o tradutor, fala ainda o seguinte no prefácio:



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

Estes contrastes não são entendidos pela crítica literária de maneira polarizada, excludente, mas sim complementar, na perspectiva da síntese dialética. O filósofo alemão Hegel institui que as contradições são o verdadeiro motor da humanidade. A seu modo, Tolstói consegue muito bem captar essas nuances. Na verdade, o tema do adultério não é o que há de mais importante no romance. O fato de o amor romântico ser um conteúdo literário tratado de forma secundária dentro do romance *Anna Kariênina* significa que Tolstói superou estilística e historicamente o período literário do Romantismo. O autor não só o supera, como também o critica muitas vezes, assim como ao Naturalismo. Em *Anna Kariênina*, a crítica ao naturalismo se dirige ao escritor francês Daudet, um grande contista. Lukács, em *Teoria do romance* (2009), fala sobre o amor em *Anna Kariênina*. Para o teórico, Tolstói não defende o amor romântico, mas o amor

---

patético – paixão – como poder dominante da vida em que se configura da maneira mais concreta e patente.

Por outro lado, isso fica claro já desde o início. O famoso *incipit* de *Anna Kariênina* contrapõe famílias felizes às infelizes. A infelicidade se refere à perda da fortuna, mas também ao *pátos* – paixão – ao sofrimento, o que torna conveniente ao meu projeto a análise sobre a tragédia. Aristóteles diz em *Poética* (2011) que a tragédia não é só espetáculo cênico, mas que ela importante, sobretudo, pela estrutura dos atos, pois ela é a imitação dos seres humanos e de suas ações (*mimesis práxeos*), tanto de sua felicidade quanto de sua infelicidade. Logo, conclui-se estar essa felicidade ao final da vida, uma vez que o seu sentido é construído. Principalmente, essa felicidade – a sorte, a fortuna – muda ao longo do romance, pois a própria Anna sofre o seu desfecho trágico. A primeira vez que se fala sobre morte no romance *Anna Kariênina* é na fala da personagem de Liévin, quando ele fala com o seu irmão Serguei em sua primeira aparição (somente na parte 3) no romance. Diz Liévin o seguinte: “Penso que, apesar de tudo, o motor de todas as nossas ações é a felicidade pessoal” (TOLSTÓI, 2011, p. 249).

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

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

---

resultado da concreta situação histórica-social. Na arte, só a trama contida na realidade capta a forma artística do trágico, provando o estabelecimento da relação entre realismo e tragédia. Lukács ainda diz no mesmo artigo o seguinte. Portanto, a tragédia em *Anna Kariênina*, não se trata de um mero elemento no plano da casualidade, mas sim de uma tipicidade que suscita no leitor uma experiência profunda, que é a catarse trágica, isto é, o sentimento de representação do seu próprio destino social.

É por isso que a tragédia (e a arte de forma geral) produz a autoconsciência humana. A tragédia provoca a catarse e evoca o passado, mas não como porto seguro, um fato dado, mas sim para questioná-lo, contestar os seus valores. O momento da tragédia é um reflexo da prática humana: um momento de questionamento, de dúvida, de hesitação. E também a tragédia histórica é a tragédia da atualidade, isto é, do seu tempo, dizendo respeito ao seu tempo histórico e à sua realidade. Sobre isso, diz o Pierre-Vernant no seu artigo *O sujeito trágico: historicidade e transitoricidade* (2011) que a tragédia não nasceu para ser puramente lendária, mas também histórica. Ele defende que este termo “transitoricidade” é a capacidade da tragédia de superar o seu próprio tempo histórico e poder durar, o que coincide com a atualidade de Lukács. Antes mesmo do *incipit* no romance, há uma epígrafe extraída da Bíblia, mais especificamente do livro de Deuteronômio (quinto livro da Bíblia): “de mim virá a vingança, mas também a recompensa”. Esses aspectos destacam o caráter trágico dentro da obra *Anna Kariênina*.

Dentro de um romance muito grande, é preciso fazer alguns recortes, a fim de determinar o objeto de estudo. A principal seleção são de trechos. Grande parte deste presente trabalho irá se embasar numa parte específica de *Anna Kariênina*, um problema que começa a ser colocado a partir da parte 5, na qual Anna e Vrónski haviam fugido juntos para o exterior (Itália). Então, Vrónski se

vê entediado lá, e começa a se dedicar à arte da pintura – e também à teoria da arte no geral. Eis o problema:

861

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

Este trecho é importante porque ele inicia, dentro do romance, uma discussão acerca da arte. O que Vrónski consegue por não se inspirar na vida e imitar por imitar – cópia mecânica da realidade – obviamente não surtiu resultado, tanto que eles precisam procurar um artista profissional, e não amador, para pintar o retrato da Anna. É significativo notar também que, nesta parte do romance, antes de pensar a arte como tal, Vrónski trava ligação com

outro russo hospedado na mesma instalação que o casal, personagem chamado Goleníchev, e que é escritor, sendo este de fato o gatilho que dispara a discussão aprofundada sobre arte no romance. Goleníchev estava escrevendo um livro intitulado *Os dois princípios*, uma autorreferência de Tolstói ao nome inicial que seria dado à sua obra (*Os dois casais*, como já mencionado pelo tradutor Rubens Figueiredo).

Dado este conflito interno na alma e no destino de Vrónski, o personagem põe-se a pintar um retrato de Anna. Não obstante, uma nova peça é introduzida no jogo: o pintor (já consagrado, não amador como Vrónski) Mikháilov. Vrónski era artista amador, portanto *brincava* de pintar; para Mikháilov a arte é trabalho profissional, trabalho poético. Mikháilov pensava que ninguém pinta duas vezes o mesmo quadro, ele “sabia que aquilo que pretendia transmitir e que transmitira nesse quadro ninguém jamais havia transmitido” (TOLSTÓI, 2011, p. 463), isto é, cada obra de arte é única. A personagem Mikháilov também pensa uma relação do artista frente aos críticos da arte – ou melhor, à crítica da sua própria arte.

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



sua atualidade, nos dois sentidos do termo: o fato de o realismo ser recente, mas também atuante.

Outro trecho é o seguinte: Anna e Vrónski voltam para a Rússia e vão morar numa casa. Nesta nova casa, dá-se o primeiro - e único - encontro entre Anna e Liévin (na parte 7, penúltima); porém, antecedendo o ato em si do próprio encontro entre os dois, localiza-se o retrato de Anna. É o momento que Liévin contempla o retrato de Anna Kariênina, produzido pelo artista Mikháilov.

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

---

único motivo de não estar viva era ser mais bela do que é possível, para uma mulher viva.

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

Neste trecho de Tolstói, encontra-se a totalidade da arte, que consegue aliar tanto a ordenação da narração quanto o nivelamento da descrição. Este enxerto seria talvez – até melhor do que o próprio título do livro, que já é um nome próprio – o que melhor representaria o romance. Todas essas situações, “(...) eram como furos abertos nessa vida rotineira, através dos quais algo mais elevado se revelava” (TOLSTÓI, 2011, p. 699), que é a função própria da arte, vislumbrar na arte (nela mesma) a vida. No capítulo 12 do tomo 3 da Estética, que se chama *La categoria de la particularidad*, Lukács se vale de um famoso chiste de Max Libermann (pintor alemão) falando com sua modelo (1967, p. 255): “Eu te pintei mais parecida do que de fato és”. É como se o retrato de Anna funcionasse como uma vida mais elevada e intensa do que a própria realidade objetiva. A realidade é uma totalidade estruturada, de forma que o realismo é o método literário apropriado para se reproduzir o automovimento da totalidade. Para tal, o escritor deve captar essa realidade como unidade contraditória entre essência e aparência. Assim, o realismo é o “único método apropriado para se obter uma reprodução artística correta” (FREDERICO, 2013, p. 89). Por fim, a principal função da personagem Mikháilov dentro de Anna Kariênina é

---

introduzir uma discussão sobre a arte, sobre a pintura como forma mimética de mundo e sobre a construção do sentido que só o artista pode conferir à realidade.

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

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

Como o texto em si, ao descrever um quadro, o texto se torna tão plástico quanto o próprio quadro, e garante ao leitor um aprofundamento dos sentidos, mais especificamente do visual, uma vez que o leitor não está só mais lendo, mas enxergando ali o quadro vivo de Anna. A plasticidade e a criação da imagem

---

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



Os dois trechos que são analisados dentro do romance *Anna Kariênina* ocupam um lugar periférico, não é a discussão principal do livro; porém, o problema da arte que eles colocam é central. Isso é concluído pela crítica literária, pois o que Tolstói quer no fundo é estabelecer uma política artística. Por fim, cita-se um trecho de Tolstói, que é uma discussão sobre a técnica e o valor na obra de arte: “Sabia que era preciso ter muita atenção e muito cuidado para, ao remover as camadas que recobriam a camada inteira; na arte de pintar, porém, não havia técnica nenhuma. Se uma criança pequena ou à cozinha de Mikháilov também se revelassem aquilo que ele via, os dois seriam capazes de descascar o que viam.” (TOLSTÓI, 2011, p. 467). Portanto, é nesse sentido que a arte é a crítica e a descoberta da vida, e, sobretudo, desde a criança à cozinheira, a arte é para todos.

Para Lukács, a obra de arte autêntica só pode ser aquela realista. A obra de arte realista é aquela capaz de configurar personagens concretos em situações concretas e em ação, o que muito se difere à cópia, ou à reprodução fotográfica da realidade, à qual se opõe Lukács rigidamente e que, portanto, não corresponde à arte realista, nem à *mimesis*. E esta arte autêntica é responsável por fazer com que a humanidade enxergue as relações humanas, e a sua força. A definição de realismo concebe em si mesmo o caráter mimético da arte. Então, o meu texto se conclui defendendo o triunfo grandioso do realismo em *Anna Kariênina*.

*Anna Kariênina* é, sobretudo, um romance sobre os projetos e as paixões humanas. A força de *Anna Kariênina* é mostrar a seguinte universalidade: todos chegam à concretização de seus destinos, mas diante disso duas decisões distintas podem ser tomadas: resignar-se ou recusar-se a se curvar às determinações. As personagens agem dentro do romance; desta forma, nem se se

---

estagnam, nem se resignam, e por isso é possível acompanhar a evolução humana em cada personagem. É responsabilidade das personagens – e nossa também! – lutar contra as tendências.

A criação literária por parte do Tolstói é um engendramento tão fortuito que conduz as personagens todas não só ao seu destino particular, mas ao destino da humanidade, que não é único, mas sim um caminho que visa – mas nem sempre alcança – à liberdade da escolha. Anna é uma heroína trágica, problemática; não deve ser simplesmente aceita, mas debatida. O processo mimético, enquanto categoria histórica é, portanto, um automovimento de superação. A dialética da superação é própria da vida e fundamental na arte: a arte realista produz essa superação. Até o último momento em que estamos vivos, podemos mudar, mesmo que aparentemente uma situação pareça sem saída, e a arte de Tolstói mostra isso. Esta constatação tem em última instância um caráter **positivo**, e não fatalista, pois é nesse sentido que a arte – principalmente, a articulada e, portanto, grandiosa arte de Tolstói – confere um sentido superior à vida. Pois como diria o próprio Tolstói: “Qualquer que seja ou venha a ser o nosso destino, somos nós que o fazemos”.

### Referências

ANDRADE, Carlos Drummond. Mãos dadas. In: **Poesia completa**. Volume Único. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 2002. (p. 80).

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

**Bíblia Sagrada AVE-MARIA**. São Paulo: tradução Frei João José Pedreira de Castro, 1959.

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

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

LUKÁCS, György. *Estética – Tomo II: problemas de la mimesis*. Barcelona: Grijalbo, 1966.

\_\_\_\_\_. *Estética – Tomo III: categorías básicas de lo estético*. Barcelona: Grijalbo, 1967.

\_\_\_\_\_. **Teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009. (Coleção Espírito Crítico).

\_\_\_\_\_. **Marxismo e teoria da literatura**. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

\_\_\_\_\_. **Arte e sociedade**: escritos estéticos (1932-1971). 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011. (Pensamento Crítico, 13).

MACHEREY, Pierre. *Lenin, crítico de Tolstoi*. Trad. Gustavo Luis Carrera. In: MACHEREY, Pierre. *Para una teoría de la producción literária*. Caracas: Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1974. (p. 102-135). Disponível em: <<http://goo.gl/5hkwT1>>.

MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2010.

\_\_\_\_\_. **Lutas de classes na Rússia**. Trad. Nélío Schneider. São Paulo: Boitempo, 2013.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

TOLSTÓI, Liév. **Anna Kariênina**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2011.