

**LITERATURA COMO *ESTRANHAMENTO* DO DIREITO:
CONSIDERAÇÕES SOBRE O ATO DE JULGAR
EM TOLSTÓI E GUIMARÃES ROSA**

**MAURÍCIO PEDROSO FLORES¹
ALBANO MARCOS BASTOS PEPE²**

RESUMO: Os estudos críticos dos chamados formalistas russos constituem um importante marco no desenvolvimento da teoria literária. Entre os integrantes desse movimento teórico encontra-se Victor Chklóvski, de quem o presente trabalho toma a noção de *estranhamento* na arte e a emprega como princípio norteador de uma interpretação que busque chegar a novos significados do ato de julgar. Na concepção do autor, a arte – no caso, a literatura – emerge como possibilidade de afastamento das tradicionais visões automatizantes reproduzidas pela linguagem cotidiana, que são incapazes de captar os objetos conforme suas peculiaridades. Por meio do *estranhamento*, as obras literárias transportam o leitor da esfera do reconhecimento para o âmbito recriado da visão. A ficção encontra-se assim capaz de decodificar a lógica que conecta os objetos jurídicos ao imaginário social por meio da familiaridade de suas práticas. A natureza do julgamento, instituição incontestada no processo civilizatório, é rediscutida em suas bases através de duas narrativas – *Ressurreição*, de Tolstói, e *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa. Ao se apontar excertos característicos do procedimento aludido por Chklóvski em cada uma delas, é possível notar a manifestação de duas formas distintas de se compreender a posição de julgador. Na obra do autor russo, a exposição do cruel sistema existente culmina num apelo ao transcendente. No romance estruturado nas reminiscências do personagem Riobaldo, a reflexão toma forma através de um julgamento circunstancial que sugere notáveis implicações filosóficas.

PALAVRAS-CHAVE: estranhamento; Grande Sertão: Veredas; julgamento; Tolstói.

¹ Acadêmico do 10º semestre do Curso de Direito da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

² Orientador. Graduado em Filosofia pela Universidade Católica de Pernambuco (Unicap), Mestre em Filosofia pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e Doutor em Direito pela Universidade Federal do Paraná (UFPR).

1 INTRODUÇÃO

As interlocuções entre Direito e Literatura têm produzido ricos debates e inaugurado trilhas formidáveis na formação do jurista crítico. Com efeito, mais do que valiosas contribuições ao campo jurídico, imersões desta natureza constituem elos verdadeiramente necessários para a compreensão de suas instâncias discursivas. Isto porque tanto o Direito quanto a Literatura – não obstante a influência de fatores sociais, econômicos, psicológicos ou políticos – se produzem no nível comum da linguagem.

A abordagem linguística da literatura é o foco principal dos chamados formalistas russos, corrente crítica que hoje ocupa um lugar, senão de grande destaque, ao menos de honrado reconhecimento dentro da Teoria Literária. Entre os integrantes deste movimento está Victor Chklóvski, autor do famoso ensaio *Arte como Procedimento* (1917), cuja tese fundamental é a noção da arte – e mais precisamente da literatura – como *estranhamento*.

Com base na formulação do teórico russo, analisam-se as implicações do procedimento aludido por Chklóvski no contexto de duas obras: *Ressurreição*, de Tolstói e *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. No romance do autor russo – de quem Chklóvski toma de empréstimo algumas citações de outras obras para exemplificar a tese de seu ensaio – o uso recorrente do estranhamento escancara toda uma problemática que relaciona um sistema judiciário execrável ao modo de vida indiferente da aristocracia próxima ao tzar. Já na obra rosiana, a significação da atividade julgadora é discutida com base numa reflexão do personagem-narrador Riobaldo, proferida por ocasião do julgamento de Zé Bebelo, momento de notável importância dentro da narrativa.

Através da impiedosa crítica ao sistema oficial que Tolstói acusa de injusto e degenerado e pelo viés acurado de Guimarães Rosa frente à novidade de um julgamento praticado no meio do sertão conforme as práticas da jagunçagem emergem duas formas distintas de contestar o próprio ato de julgar: uma no plano transcendental e outra no plano circunstancial.

2 CHKLÓVSKI E OS FORMALISTAS RUSSOS

O formalismo russo foi um movimento que desenvolveu trabalhos sobre teoria literária entre os anos de 1915 e 1930, especialmente em torno do grupo chamado *Opoiiaz*, com sede em São Petersburgo. Os diversos autores ligados a essa corrente (Roman Jakobson, Boris Eichenbaum, Victor Chklóvski, Iuri Tynianov, entre outros) compartilhavam, em seus estudos, uma mesma preocupação elementar: “criar uma ciência literária autônoma, a partir das qualidades intrínsecas do material literário”³. Pode-se dizer que essa preocupação em imprimir ao estudo da literatura uma organização científica é análoga ao projeto de Saussure em relação à semiologia – era preciso, segundo o autor suíço, sistematizar os estudos acerca dos signos e da língua.

A distinção saussuriana entre língua (*langue*) e fala (*parole*) – contribuiu com seu empreendimento científico ao introduzir duas dimensões no estudo da linguística. De acordo com Saussure, a linguística sincrônica parte de uma perspectiva estática e deriva de um método estrutural, enquanto a linguística diacrônica se move num plano evolutivo ou histórico⁴. Não obstante a interdependência entre língua e fala (manifestas de forma sincrônica e diacrônica, respectivamente), Saussure concede primazia ao estudo da primeira na criação de uma ciência da língua que, por sua vez, seria parte da Semiologia⁵.

De forma semelhante à abordagem saussuriana, os estudiosos reunidos em torno do grupo chamado *Opoiiaz* “deram prioridade aos estudos sincrônicos, o que significa uma completa descrição da linguagem como um sistema, sem recorrer a qualquer

³ EICHENBAUM, Boris. A teoria do “método formal”. In: TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. São Paulo: Unesp, 2013, p. 33.

⁴ “A *Linguística sincrônica* se ocupará das relações lógicas e psicológicas que unem os termos coexistentes e que formam sistemas, tais como são percebidos pela consciência coletiva. A *Linguística diacrônica* estudará, ao contrário, as relações que unem termos sucessivos não percebidos por uma mesma consciência coletiva e que se substituem uns aos outros sem formar sistema entre si” (SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. 28. ed. São Paulo: Cultrix, 2012, p. 142).

⁵ Afirma Saussure, a respeito da Semiologia: “Ela nos ensinará em que consistem os signos, que leis o regem. Como tal ciência não existe ainda, não se pode dizer o que será; ela tem direito, porém, à existência; seu lugar está determinado de antemão. A Linguística não é senão uma parte dessa ciência geral; as leis que a Semiologia descobrir serão aplicáveis à Linguística, e esta se achará dessarte vinculada a um domínio bem definido no conjunto dos fatos humanos” (SAUSSURE, op. cit., p. 47-48).

interpretação histórica”⁶. Através de uma abordagem linguística da literatura, os formalistas desfazem “a concepção do senso comum segundo o qual literatura é expressão imediata da vida, como se o texto não fosse um simulacro convencional de signos”⁷. Na contramão de seus predecessores (Viessielóvski e os simbolistas, por exemplo), inovam ao definir a obra como centro de suas preocupações, voltando-se mais à construção do texto literário do que a aspectos tidos como fundamentais na crítica literária russa de outrora, como os caracteres psicológicos do escritor e a análise do contexto histórico do momento da escrita.

Embora não tenham originalmente formulado a distinção entre linguagem prática e linguagem poética, os formalistas imprimiram a tal dicotomia uma definição bastante pronunciada. Opondo a linguagem conforme sua função poética à sua função comunicativa, os estudiosos russos assentam a primeira como criadora de “um sistema de signos de natureza peculiar, ou seja, um sistema de *procedimentos (priom)*, enquanto que a linguagem prática é o sistema de signos automatizados”⁸. A teoria literária resulta assim, na acepção dos formalistas, numa teoria da linguagem poética: “uma obra literária torna-se um *produto verbal*, já que seu material é a linguagem”⁹.

Isto quer dizer que os formalistas russos não estão interessados nas contingências da comunicação prática, ou mesmo na possibilidade de se aceder ao significado de um texto – objeto, por exemplo, da hermenêutica. Ao revés, seu interesse reside justamente no uso da linguagem poética como fator que dificulta nossa chegada ao significado, como desvio normativo da linguagem prática. No estudo das obras, o método formal não busca definições gerais a respeito da literatura, mas sim identificar a presença da “literariedade” – compreendida como o uso da linguagem afastado das formas cotidianas. O texto literário emerge então como objeto de estudo conforme sua função

⁶ POMORSKA, Krystyna. *Formalismo e futurismo: a teoria formalista russa e seu ambiente poético*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 25.

⁷ TEIXEIRA, Ivan. O formalismo russo: fortuna crítica. *Revista Cult*. Revista Brasileira de Literatura. São Paulo: Lemos Editorial, ago. 1998, p. 37.

⁸ Id., *ibid.*, p. 34.

⁹ POMORSKA, *op. cit.*, p. 30.

poética, e não através da problemática semântica que venha a apresentar. As preocupações relativas à interpretação do texto fogem ao escopo dos formalistas.

A tradição hermenêutica, ao contrário, precisa lidar com a questão do sentido, e o faz, primordialmente, a partir do reconhecimento de que não é possível ter acesso pleno ao objeto a não ser via significado, que a compreensão precede a visão, ou seja, que sempre conhecemos algo como algo, diferente do que ele realmente é¹⁰. Na tarefa de atenuar esse problema, Gadamer indica que “toda interpretação correta tem que proteger-se contra a arbitrariedade da ocorrência de ‘felizes ideias’ e contra a limitação dos hábitos imperceptíveis do pensar, e orientar sua vista ‘às coisas elas mesmas’”¹¹.

Dentre os estudiosos da *Opoiaz*, é Victor Chklóvski quem levará a fundo a questão de como a linguagem poética é capaz de retardar, através de seu jogo particular, a chegada do leitor ao significado do texto e de como a arte, por meio da linguagem poética, é capaz de nos proporcionar visões, mesmo que instantâneas, das “coisas elas mesmas”, tal como na proposta da hermenêutica gadameriana.

Na tentativa de apreender as especificidades da prosa, a maioria dos formalistas recorreu à aplicação dos mesmos métodos de análise da poesia, ou seja, tomou por base os aspectos sonoros. A linguagem poética, transformadora, contrária ao sentido automatizante da língua, foi entendida pelos formalistas num primeiro momento como sendo um fenômeno essencialmente fônico. A abordagem de Chklóvski nesse campo, porém, é diversa: ao invés da proeminência da sonoridade, a prosa é entendida como procedimento de enredo (*siujét*), tomado não como simples sequência de fatos dispostos ao longo da narrativa, mas como junção de todos os seus componentes

¹⁰ “Quando dizemos que o acesso aos objetos se faz pela clivagem do significado, pela via do significado, dizemos que o nosso acesso aos objetos é sempre um acesso indireto. Nós chegamos a algo, *mas enquanto algo*; nós nunca percebemos apenas o anel, ele nunca é conhecido numa identificação plena dele mesmo do ponto de vista lógico. Ele é sempre clivado enquanto algo, como um objeto que simboliza algo, um objeto de uso determinado, que, por exemplo, pode substituir o cigarro na mão, mas antes de mais nada como anel” (STEIN, Ernildo. *Aproximações sobre hermenêutica*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996, p. 19).

¹¹ GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 401-402.

literários. No estudo da prosa, o que interessa é a relação de encaixe entre a miríade de elementos formadores da obra, ou seja, tudo aquilo que dá forma ao texto¹².

Contrariando a afirmação de que a arte é o “pensamento por imagens”¹³, Chklóvski sugere que o trabalho das escolas poéticas não é a criação de imagens, mas a sua disposição – a “acumulação e revelação de novos procedimentos para dispor e elaborar o material verbal”¹⁴. Essa “disposição” é que assume o nome de *forma*. Quando mais dificultada ela for, melhor ela executará a mesma função que a linguagem poética possui no estilo que lhe é próprio, o papel de “abolir a automatização da percepção”¹⁵.

Significa dizer que a função que na poesia cabia ao som na prosa compete à organização da obra. A tendência do discurso prosaico é a da automatização, pois “uma vez que se tornam habituais, as ações se tornam automáticas. Assim, todos os nossos hábitos se refugiam num meio inconsciente e automático”¹⁶. Por força do hábito, “os objetos percebidos diversas vezes começam a sê-lo por um reconhecimento; o objeto encontra-se à nossa frente, nós o sabemos, mas não o vemos mais. É por isso que nada podemos dizer sobre ele”¹⁷.

Utilizando-se a terminologia gadameriana, o que Chklóvski quer dizer com a automatização da linguagem prática (prosaica) é que ela nos impede de ver “as coisas elas mesmas” – e é no afã de recuperar essa possibilidade que existe a arte. Esse é o fenômeno que o autor descreve na seguinte passagem:

[...] para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para sentir que a pedra é de pedra, existe o que chamam arte. A finalidade

¹² No formalismo “a noção de forma ganhou um sentido novo, ela não é um invólucro, mas uma integridade dinâmica e concreta que tem um conteúdo em si mesma, fora de toda correlação” (EICHENBUAM, op. cit., p. 46).

¹³ “Esta frase pode ser de um estudante de graduação, mas também representa e de um erudito filólogo, que a coloca como ponto inicial de uma teoria literária qualquer. Tal ideia está arraigada na consciência de muita gente; entre os seus criadores, é preciso citar Potebnia: ‘Não existe arte e, em particular, poesia sem imagem’, diz ele” (CHKLÓVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. São Paulo: Unesp, 2013, p. 83).

¹⁴ Id., *ibid.*, p. 85

¹⁵ POMORSKA, op. cit., p. 47.

¹⁶ CHKLÓVSKI, op. cit., p. 89.

¹⁷ Id., *ibid.*, p. 92.

da arte é dar uma sensação do objeto como visão, e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento de singularização dos objetos, e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção na arte é um fim em si e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o vir a ser do objeto, o que já 'veio a ser' não importa para a arte¹⁸.

A finalidade da arte na concepção de Chklóvski é, portanto, proporcionar o “estranhamento” (*ostranenie*) daquilo que, tão habituados a enxergar, já não vemos mais senão de forma superficial. Nossa percepção é assim retirada do ritmo veloz e automatizante a que a linguagem prática tende a reduzi-la e reconduzida para o âmbito da visão detida que a linguagem poética e a forma literária são capazes de nos fornecer. Em suma, “ao contrário do convívio cotidiano com as coisas, o convívio com a arte deve ser particularizado, dificultoso e lento”¹⁹.

No intuito de exemplificar seu enunciado sobre a arte, Chklóvski busca aporte na obra de Tolstói, citando trechos de *Kholstómer* e *Guerra e Paz* e fazendo referência à ocorrência do mesmo fenômeno no último romance do autor, *Ressurreição* – sobre o qual passamos a discutir.

3 TOLSTÓI: AMOR RESSUSCITADO, JULGAMENTO IMPOSSÍVEL

Chklóvski aponta que, dentre os meios artísticos de libertação da experiência automatizante, a literatura de Tolstói recorre frequentemente a um deles: o procedimento de singularização dos objetos. Esse expediente consiste, como afirma Chklóvski, “em não chamar o objeto pelo nome, mas descrevê-lo como se o visse pela primeira vez, e tratar cada incidente como se acontecesse pela primeira vez”²⁰.

Inserindo Tolstói numa tradição que remonta ao imperador romano Marco Aurélio e a autores modernos como Montaigne e Voltaire, o historiador Carlo Ginzburg vai além:

¹⁸ Id., *ibid.*, p. 91.

¹⁹ TEIXEIRA, *op. cit.*, p. 37.

²⁰ CHKLÓVSKI, *op. cit.*, p. 92.

Tolstói via as convenções e as instituições humanas com os olhos de um cavalo ou de uma criança: como fenômenos estranhos e opacos, vazios dos significados que lhes são geralmente atribuídos. Ante seu olhar, ao mesmo tempo apaixonado e distante, as coisas se revelavam – para empregar as palavras de Marco Aurélio – ‘como realmente são’²¹.

Enxergar a sociedade russa do final do século XIX como ela realmente é constitui o mote principal de *Ressurreição*, último romance do autor, e para isso Tolstói recorre largamente ao procedimento do estranhamento²². Suas críticas implacáveis ao governo, à Igreja, ao sistema judicial e à aristocracia são dispostas ao longo da jornada espiritual empreendida pelo personagem principal, o príncipe Nekhliúdob. Na condição de jurado, Nekhliúdob reconhece como uma das rés Máslova, criada de suas tias que ele seduzira e abandonara na juventude; tomado de arrependimento, o nobre busca salvá-la da condenação que lhe é imposta.

Uma das passagens mais célebres do romance – onde o uso da técnica do estranhamento é notório – é a narração da missa, que contribuiu para a posterior excomunhão de Tolstói por parte da Igreja Ortodoxa Russa²³. No âmbito do direito, o estranhamento é utilizado primeiramente como forma de desnudar os ritos do

²¹ GINZBURG, Carlo. Estranhamento: pré-história de um procedimento literário. In: GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 22.

²² Não obstante a abordagem linguística seguida neste trabalho, na esteira das reflexões de Chklóvski e os formalistas, é válido mencionar que, segundo uma biógrafa do autor, a ideia para o romance “surgiu em uma conversa de Tolstói com um amigo, o jurista Anatóli Fiódorovitch Kóni. Convocado para integrar um júri, um jovem aristocrata espanta-se ao reconhecer na ré a pobre criada a quem anos antes havia seduzido e engravidado. Abandonada por ele e expulsa da casa pela patroa, a moça havia se tornado prostituta até ser presa sob a acusação de roubo. Quando a jovem é condenada a uma pena de trabalhos forçados na Sibéria, o nobre, corroído de remorso, se oferece para ajudá-la e lhe propõe casamento. Contudo, a moça morre de tifo no presídio, antes que o rapaz tivesse a chance de pagar por seus próprios pecados. Ao ouvir o relato do amigo, Tolstói emocionou-se e não pôde evitar a sensação de culpa ao se lembrar de quando jovem ele mesmo havia seduzido a jovem criada Gacha Trubetskaia na fazenda de sua irmã. Em *Ressurreição* Tolstói combinou a história que ouviu do amigo Kóni à sua própria jornada espiritual” (BARTLETT, Rosamund. *Tolstói: a biografia*. São Paulo: Globo, 2013, p. 465).

²³ “A missa consistia em que o sacerdote, vestido numa roupa especial, estranha, bordada e muito desconfortável, cortava e arrumava uns pedacinhos de pão num pires e depois os colocava numa taça de vinho, enquanto pronunciava diversos nomes e algumas preces. [...] A essência da missa consistia em supor que os pedacinhos de pão partidos pelo sacerdote e colocados no vinho, por efeito de certas manipulações e preces, transformavam-se no corpo e no sangue de Deus” (TOLSTÓI, Liev. *Ressurreição*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 137-138).

juízo, e depois para acentuar o aspecto ridículo do erro que levou a acusada Máslova à condenação aos trabalhos forçados na Sibéria. Tolstói compara este erro com outra situação absurda, segundo a qual um jurista decide se a razão estaria com o autor ou com o réu conforme o resultado de uma disputa de par ou ímpar, e a seguir o descreve, da seguinte forma:

O mesmo ocorria agora. Aquela decisão, e não outra, foi tomada não porque todos estivessem de acordo, mas sim, em primeiro lugar, porque o presidente, que expôs o seu sumário tão demoradamente, daquela vez deixou de falar o que sempre dizia, justamente que, ao responder os quesitos, os jurados podiam dizer: ‘Sim, culpada, mas sem a intenção de tirar a vida’; em segundo lugar, porque o coronel contou a história da esposa do seu cunhado de modo muito demorado e maçante; em terceiro lugar, porque Nekhliúdob estava tão agitado que não notou o descuido com a ressalva sobre ausência da intenção de tirar a vida e pensou que a ressalva ‘Sem intenção de roubar’ já cancelasse a acusação [...] e, acima de tudo, porque todos estavam cansados, com vontade de livrar-se o mais depressa possível e, por isso mesmo, dispostos a concordar com a decisão que mais rapidamente pusesse um fim a tudo aquilo²⁴.

Em virtude da decisão absurda que declara Máslova culpada por envenenar um homem sem qualquer motivo, Nekhliúdob dispõe-se a atuar no caso de modo a reverter a condenação. Principia então um grande percurso que o levará a questionar o mundo aristocrático em que vive, passando lentamente a compreender o sistema judiciário e as práticas da alta sociedade russa como as fontes que alimentam as mazelas sociais e as injustiças cometidas contra a maioria da população. Transitando entre o horror das prisões e o brilho dos teatros, a pobreza dos vilarejos de camponeses e o luxo dos grandes salões da nobreza, Nekhliúdob sente-se como entre duas faces completamente distintas do mesmo país. Através do contato com um mundo apartado das pessoas de sua condição, o personagem passa a estranhar seus próprios modos e os de sua classe.

Tal atitude de estranhamento é progressiva ao longo da narrativa, acrescida pelo estranhamento que pode ser identificado como sendo do próprio Tolstói, na pele do narrador. Essa espécie de sobreposição de “estranhamentos” é em boa parte responsável pela força da narrativa, e se retrata na forma impiedosa como personagem

²⁴ Id., *ibid.*, p. 91.

e/ou narrador descrevem pessoas e instituições, como quando Nekhliúdob recorre a um oficial a fim de conceder um favor a um preso:

O homem de quem dependia o abrandamento do destino dos presos em Petersburgo era cheio de condecorações, que não usava, a não ser a Ordem da Cruz Branca na lapela [...] particularmente lisonjeira para ele, porque, naquela época, sob o seu comando, mujiques russos de cabelo raspado, vestidos em fardas e armados com fuzis e baionetas, haviam matado mais de mil pessoas que defendiam sua liberdade, sua casa e sua família. Depois serviu na Polônia, onde também obrigou camponeses russos a cometerem os mais diversos crimes, pelo que também ganhou uma medalha e novos enfeites na farda²⁵.

A ocupação desse velho general

consistia em manter criminosas e criminosos políticos em calabouços, em prisões incomunicáveis, e tratá-los de tal maneira que, no decorrer de dez anos, metade deles sucumbia, uma parte enlouquecia, outra parte morria de tuberculose e outra parte se suicidava: alguns de fome, outros cortavam as veias com um caco de vidro, outros se enforcavam, outros ateavam fogo ao corpo²⁶.

Exemplos dessa natureza são ricos e numerosos, seja pelo comprometimento direto do autor ou pelas conclusões atribuídas ao personagem. Um dos fatores que geram certo suspense na narrativa é o fato de que Nekhliúdob deve se policiar diante das ameaças constantes de pensamentos e situações que o levem a normalizar (automatizar) novamente aquilo que começava a lhe parecer profundamente vergonhoso. A tensão automatização/estranhamento passa dessa forma do campo da linguagem poética para o do próprio enredo, onde o personagem não deve deixar-se sucumbir pelo conforto e a riqueza pregressa, desistindo de seu projeto de salvar Máslova e, conseqüentemente, salvar a si mesmo. “Antes que eu perceba, serei puxado de novo para dentro dessa vida”²⁷, admite Nekhliúdob, o que o leva a reforçar sua atitude de estranhamento em relação a vida que deixou para trás: “Uma ação má

²⁵ Id., *ibid.*, p. 260-261.

²⁶ Id., *ibid.*, p. 261.

²⁷ Id., *ibid.*, p. 252.

apenas aplanar o caminho para as ações más; já os maus pensamentos atraem irresistivelmente para esse caminho”²⁸.

Quando abandonados os pensamentos automatizantes e superados os conflitos existenciais, o personagem finalmente pode experimentar “o sentimento de alegria de um viajante que descobre um mundo novo, belo e desconhecido”²⁹. É o mundo onde se pode ter visões das coisas como elas realmente são, sem as distrações da percepção cômoda. Este novo lugar de compreensão é fundamental para que Nekhliúdiv – com o inconfundível requinte narrativo de Tolstói – conceba uma visão totalmente nova a respeito do sistema judiciário e, mais além, do próprio ato de julgar.

O eixo principal da narrativa inicia, conforme já mencionado, quando Nekhliúdiv reconhece a ré que, abandonada por ele no passado, tomou o caminho de uma vida devassa e de privação na condição de prostituta. Enganada pelos outros réus do processo, acabara envenenando um cliente, de modo que se achava frente ao tribunal onde sua sorte seria determinada por ritos e procedimentos inescrutáveis ao seu olhar confuso de acusada. De alguma forma, ali se produziria justiça, e isso era o que todos os jurados, menos Nekhliúdiv, sentiam naquele momento:

Assim o secretário terminou a sua leitura do longo auto de acusação e, depois de colocar em ordem as folhas de papel, sentou-se em seu lugar, ajeitando os cabelos compridos com as duas mãos. Todos soltaram um suspiro de alívio, com a agradável consciência de que agora teria início o julgamento e logo tudo ficaria esclarecido e a justiça seria cumprida. Apenas Nekhliúdiv não experimentava esse sentimento: estava completamente absorvido pelo horror do que poderia ter feito aquela Máslova que ele havia conhecido, dez anos antes, como uma menina ingênua e encantadora³⁰.

Ao mesmo tempo em que ocupa a condição de jurado, Nekhliúdiv condena a si mesmo pela situação da acusada – e então, para ele, o julgamento já não é mais o que sempre pareceu aos olhos das pessoas de sua posição social, ou seja, a pura e simples manifestação do justo. Em seguida, na tentativa de reparar o erro cometido no

²⁸ Id., *ibid.*, p. 283.

²⁹ Id., *ibid.*, p. 347.

³⁰ Id., *ibid.*, p. 50.

juízo, adentra nos meandros do sistema judiciário e reforça a impressão de que ali não se produz nada semelhante a qualquer noção verdadeira de justiça.

Nekhliúdob assiste um julgamento em que um menino pobre e sem qualquer instrução é acusado de furto, e conclui:

[...] é obvio que o menino não é nenhum facínora especial, mas sim a pessoa mais comum do mundo – todos vêem isso – e que se tornou o que é agora só porque vivia em condições que engendram pessoas assim. E portanto, parece claro, para que não existam meninos assim, é preciso esforçar-se para eliminar as condições em que se formam essas criaturas infelizes³¹.

O que o sistema penal faz, no entanto, é algo muito diferente, conforme nota o personagem com uma clareza que surpreende a si próprio:

Agarramos um menino desses que, por acaso, caiu nas nossas mãos, sabendo muito bem que milhares iguais a ele continuam à solta, e o metemos na prisão, em condições de completa ociosidade, ou então o mandamos para o trabalho mais insalubre e absurdo, em companhia de outros que, como ele, perderam as forças e emaranharam-se na vida, e depois o deportamos à custa do Estado, em companhia das pessoas mais pervertidas³².

No percurso para salvar Máslova, Nekhliúdob se depara com uma infinidade de casos injustos envolvendo criminosos comuns, presos políticos, sectários religiosos e toda a espécie de transgressores na definição das leis oficiais. Na tentativa de melhorar a situação de alguns deles, se depara com funcionários obtusos que só o respeitam em razão de sua posição social, e que estão preocupados tão somente em executar suas funções da forma mais eficiente possível – o que significa, na maioria das vezes, manter uma atitude fria e cruel em relação aos condenados. Nekhliúdob, ao enxergar as “coisas como realmente são”, espanta-se com a verdade que descobre:

Tal explicação de tudo o que acontecia pareceu a Nekhliúdob muito simples e clara, mas justamente essa clareza e simplicidade forçavam Nekhliúdob a hesitar em aceitá-la. Não era possível que um fenômeno tão complexo tivesse uma explicação tão simples e terrível, não era possível que todas aquelas palavras sobre a justiça, o bem, a lei, a fé,

³¹ Id., *ibid.*, p. 126-127.

³² Id., *ibid.*, p. 127.

Deus etc. fossem apenas palavras e encobrissem a crueldade e o egoísmo mais grosseiro³³.

Perplexo com a situação, o personagem empreende uma pesquisa bibliográfica “sobre o motivo por que todas aquelas pessoas tão variadas eram mantidas na prisão, enquanto outras pessoas iguais a elas andavam soltas e até as julgavam”³⁴, e frustra-se ao não encontrar respostas minimamente satisfatórias nos livros:

Havia ali muita coisa inteligente, erudita, interessante, mas não a resposta para o principal: com que direito alguns castigam os outros? Não só não havia essa resposta, como todos os raciocínios destinavam-se a esclarecer e justificar o castigo, cuja necessidade era reconhecida como um axioma³⁵.

Tão descrente com o direito como Tolstói, Nekhliúdob vai encontrar a resposta somente no plano espiritual. Depois de um longo trajeto de três meses entre prisões e repartições públicas, conclui que

o único e indubitável meio de salvação daquela maldade horrível na qual as pessoas sofriam era as pessoas sempre se reconhecerem culpadas diante de Deus e portanto incapazes de castigar ou de corrigir os outros³⁶.

Essa passagem sintetiza de forma extraordinária os estudos e as interpretações da realidade que Tolstói credita ao príncipe Nekhliúdob, essa espécie de *alter-ego* do autor. O grande problema reside, de acordo com a reflexão do personagem, no processo de desumanização dos que vêm “à sua frente não pessoas e suas obrigações, perante elas, mas sim um cargo oficial e suas exigências”³⁷, por pensarem “que existem situações em que se pode tratar um ser humano sem amor, mas tais situações não existem”³⁸.

³³ Id., *ibid.*, p. 292.

³⁴ Id., *ibid.*, p. 303.

³⁵ Id., *ibid.*, p. 304.

³⁶ Id., *ibid.*, p. 424.

³⁷ Id., *ibid.*, p. 336.

³⁸ Id., *ibid.*, p. 338.

Por meio do estranhamento, a instituição do julgamento se revela insustentável na narrativa *tolstoísta*³⁹. A natureza do ato de julgar é contestável na medida em que a estrutura que o legitima pressupõe ser possível tratar as pessoas sem reconhecê-las como iguais. Essa, na concepção formulada por Nekhliúdob, é a razão de todo o mal que é narrado ao longo do romance – os tratamentos degradantes, os castigos, as condenações equivocadas, as prisões políticas. Se Deus existe, a prerrogativa do julgamento é sua; logo, a única atitude possível para um ser humano é culpar-se perante ele, e tratar seus semelhantes com amor. Não existe direito com o qual uns possam castigar os outros.

Esta saída espiritual para o problema do julgamento deriva, evidentemente, das fortes convicções de Tolstói, que levaram muitos críticos a identificarem em *Ressurreição* a mera tentativa de difundir suas ideias sobre o Evangelho. A par dessa questão, a obra fornece um poderoso exemplo do “uso do estranhamento como expediente deslegitimador em todos os níveis, político, social, religioso”⁴⁰.

No estudo de problemas jurídicos a partir de representações artísticas, é notável em *Ressurreição* a capacidade de transmitir ao jurista a visão renovada das práticas e instituições as quais muitas vezes ele se encontra profundamente familiarizado. O mesmo ocorre através do uso do estranhamento em *Grande Sertão: Veredas* – mas de uma forma ligeiramente distinta.

4 GUIMARÃES ROSA E O IRREMEDIÁVEL DEFEITO DO JULGAMENTO

Na obra-prima de Guimarães Rosa, a distinção empregada pelos formalistas entre linguagem prática e linguagem poética ganha contornos nebulosos. Riobaldo, numa espécie de monólogo assistido, descreve sua história ao interlocutor instruído de quem não se ouve sequer uma palavra no romance inteiro. À primeira vista, um exercício de

³⁹ Fica implícito no emprego da expressão *tolstoísta* o fato de que a obra não apenas foi escrita por Tolstói com também contém elementos do *tolstoísmo*, espécie de seita criada pelos seguidores do escritor com base em seus ensinamentos e suas interpretações sobre o Evangelho.

⁴⁰ GINZBURG, op. cit., p. 33.

prosa, somente mais longo que o habitual – impressão que não se sustenta em uma ou duas páginas, ou mesmo na leitura do primeiro parágrafo⁴¹.

Logo se percebe que a linguagem não desponta para ser abreviada, ou, à maneira de Chklóvski, não se oferece como presa fácil ao processo de automatização, lei do discurso prosaico. Pelo contrário, a palavra em *Grande Sertão: Veredas* é criadora. Eis “o traço fundamental do autor: a absoluta confiança na liberdade de inventar”⁴². Com base nessa premissa, opera-se toda a espécie de interferência gramatical, transgredindo-se abertamente as convenções da língua, impondo-se toda a sorte de reinvenção de sentido onde cada palavra aparece, em cada uso, com força renovada. Como afirma Heloísa Starling, numa frase que caberia muito bem a um formalista, é marcante na literatura de Guimarães Rosa o método que consiste na “utilização de cada palavra como se ela houvesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e reduzi-la a seu sentido – e som – original”⁴³.

Todo o romance se faz no campo da linguagem poética, embora não se dispense o recurso prosaico do estranhamento que, sobreposto, só reforça o caráter não automatizado da linguagem. Na esteira das demarcações nebulosas, ao falar da intenção do narrador a sinopse apressada poderá incorrer no equívoco de afirmar que Riobaldo é um jagunço simplesmente rememorando fatos de sua vida na presença de um estranho, um estrangeiro em matéria de sertão. Porém, muito além de uma evocação do passado, “o que está em jogo é a memória – busca de uma verdade universalmente válida que transcenda os fatos particulares da vivência singular”⁴⁴.

⁴¹ “– Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja. Alvejei mira em árvore, no quintal, no baixo do córrego. Por meu acerto. Todo dia isso faço, gosto; desde mal em minha mocidade. Daí, vieram me chamar. Causa dum bezerro: um bezerro branco, erroso, os olhos de nem ser – se viu –; e com máscara de cachorro. Me disseram; eu não quis avistar.” ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 23.

⁴² CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese*. Ensaaios. 4. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2002, p. 121.

⁴³ STARLING, Heloísa. *Caminhos cruzados: João Gilberto, Guimarães Rosa e a poética do Brasil*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/46498-caminhos-cruzados.shtml>>.

⁴⁴ ROSENFELD, Kathrin. *Os descaminhos do demo: tradição e ruptura em Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro/São Paulo: Imago/Edusp, 1993. p. 12.

Tratando de atar as pontas da vida com o nó do entendimento, Riobaldo repassa todas as contingências enfrentadas e “relata-as com a surpresa, a reação fresca de quem as experimentasse pela primeira vez no mundo”⁴⁵. Isto talvez poderia ser dito de outra forma: Riobaldo é o narrador-estranhamento. É aquele que busca apreender as coisas pelo verdadeiro nome. Que vai atrás da realidade delas, mesmo sabendo que “a vida não é entendível”⁴⁶. Ao longo da tentativa – que é travessia⁴⁷ – vai combinando o lógico-racional e o pitoresco, numa mescla irreversível entre fantasia e realidade. No processo de *desenveredamento* do sertão, descobre-se que “o real é ininteligel sem o fantástico, e que ao mesmo tempo este é o caminho para o real”⁴⁸.

A partir de seus apontamentos individuais, fragmentados, de seus começos e recomeços, Riobaldo vai compondo o mosaico do Sertão – que é o mundo. Lá estão a metafísica, o direito natural, os raciocínios teológicos, as interpretações místicas – enfim, os numerosos problemas que ocupam o pesquisador das ciências humanas – conduzidos através de uma narrativa ininterrupta, marcada pelos traços da oralidade e expressa através de sensações comumente indescritíveis. Mas a complacência frente ao indescritível não é do feitio do narrador, e assim ele tenta, se preciso recorrendo a procedimentos não-lineares, expor suas dúvidas da forma mais detalhada possível ao ouvinte que não possui voz, mas que é “uma presença organizadora do discurso do próprio jagunço”⁴⁹.

A linguagem se estica ao máximo para evitar que alguma coisa se escape. Entretanto, se ela se curva a fim de obedecer ao arranjo das reminiscências riobaldianas, ao leitor ela muitas vezes permanece estranha, dificultada. Esse efeito da “forma dificultada” – como diria Chklóvski – leva a alguns enunciados que soam

⁴⁵ RÓNAI, Paulo. Três motivos em *Grande sertão: veredas*. In: *Grande sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 19.

⁴⁶ ROSA, op. cit., p. 156.

⁴⁷ “Amável o senhor me ouviu, minha ideia confirmou: que o Diabo não existe. Pois não? O senhor é um homem soberano, circunspecto. Amigos somos. Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia” (ROSA, op. cit., p. 624).

⁴⁸ CANDIDO, op. cit., p. 139.

⁴⁹ STEIN, Ernildo. *Anamnese: a filosofia e o retorno do reprimido*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997, p. 138.

bastante peculiares a quem os interpreta. Diante da proposta de apreensão do estranhamento na narrativa literária, é exatamente a análise de um desses enunciados – proferido no íterim do fatídico julgamento de Zé Bebelo – que nos ocupará.

A guerra jagunça acabou, e Zé Bebelo foi derrotado. Por conta de um ardil matutado por Riobaldo, o líder do bando vencido escapa da morte e é levado a julgamento – “a escolha do discurso contra a violência”⁵⁰. O julgamento representa a suspensão da vingança ou, retomando Ricoeur, a instauração da “justa distância”⁵¹ que dá fim ao corpo-a-corpo – justa aqui entendida em dois sentidos, tanto de justiça como de pequena, ínfima: é preciso recordar que no decorrer do julgamento o frágil corpo do acusado está exposto aos seus numerosos inimigos.

E então, em meio ao pronunciamento dos chefes sobre o fim que Zé Bebelo deveria ter, Riobaldo reflete:

O justo que era, aquilo estava certo. Mas, de outros modos – que bem não sei – não estava. Assim, por curta ideia que eu queria dividir: certo, no que Zé Bebelo tinha feito; mas errado no que Zé Bebelo era e não era. Quem sabe direito o que uma pessoa é? Antes sendo: julgamento é sempre defeituoso, porque o que a gente julga é o passado. Eh, bê. Mas, para o escriturado da vida, o julgar não se dispensa; carece? Só que uns peixes tem, que nadam rio-arriba, da barra às cabeceiras. Lei é lei? Lôas! Quem julga, já morreu. Viver é muito perigoso, mesmo⁵².

Uma coisa era o ato que Zé Bebelo perpetrara, ao guerrear com os jagunços; o que ele, no instante do julgamento, era ou deixava de ser, tratava-se de algo muito diferente – tratava-se, por assim dizer, de outra pessoa. Logo, conclui Riobaldo, o ato de julgar alguém (que agora é ou não é o que era antes) por algo que fez (quando era outro) será sempre defeituoso, embora seja forçado a reconhecer que “para o escriturado da vida, o julgar não se dispensa”.

Diferentemente do estranhamento concebido por Tolstói, onde o objeto não é nomeado, mas singularizado ao máximo em seus aspectos visivelmente ocultos,

⁵⁰ RICOEUR, Paul. *O justo 1: a justiça como regra moral e como instituição*. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 179.

⁵¹ Id., *ibid.*, p. 5.

⁵² ROSA, op. cit., p. 285.

Guimarães Rosa explicita o termo, mas dele arranca uma afirmação tão profundamente elementar que apenas um personagem livre da ubiquidade automatizante da expressão “juízo” é capaz de elaborar.

Nas sociedades onde o direito funciona como instituição unificadora, julgar é ato rotineiro e indispensável. Em tais condições, poderá se discutir a legitimação do julgador, o aporte legislativo do juízo, ou em que lugar o juízo deve ou não deve ocorrer. No entanto, questão de outra ordem concerne à natureza do ato de julgar, em si próprio – nosso pensamento está familiarizado demais com o juízo para enxergar nessa contingência um verdadeiro problema. Não podemos sondar a profundidade da questão primordial acerca da natureza do juízo – afinal, alguém pode julgar alguém? – em razão da superficialidade provocada por nossa percepção automatizada sobre o objeto. Retomando a expressão de Chklóvski, reconhecemos um juízo, mas não o vemos – ao menos não da mesma forma como Riobaldo o vê naquele momento.

As circunstâncias da narrativa contribuem para o estranhamento de Riobaldo: o juízo de Zé Bebelo não ocorre perante autoridades oficialmente legitimadas que, embora já existam (e é provável que Riobaldo não desprezasse sua existência), não alcançaram muitas das veredas do imenso sertão dos Gerais. Zé Bebelo, disposto a acabar com a jagunçagem, está sendo julgado pelos líderes dos bandos que procurou extirpar, pelos adversários de batalha. Isto não significa, porém, a inobservância absoluta de regras. No lugar reservado a lei positivada que ainda não se fez ouvir, impera naquele tempo uma espécie de “ética jagunça”, cuja função é coibir os excessos a que conflitos armados costumam dar vazão. Embora dois dos seis chefes dos jagunços se oponham, decide-se que Zé Bebelo, como homem que travou honrosa luta, tem direito a um juízo – cuja justeza, residirá, evidentemente, no limite dos hábitos e costumes jagunços.

Não se dispensa, inclusive, certo procedimento: ouvem-se os chefes, ouve-se o acusado, abre-se espaço para que os demais jagunços ali reunidos exponham suas opiniões. É em meio a esse rito particular e inédito, de formas estranhas e intenções

desconhecidas, que Riobaldo contestará, do alto de seu jeito poeticamente inculto de ser, a possibilidade de se julgar um homem, constatando a imperfeição manifesta naquela encenação. Então, como interpretar a noção de defeito aludida pelo personagem? O que ela implica para nós quando, afastados de nossa visão automatizante, a percebemos?

O caminho é obscuro. O julgamento é *sempre* defeituoso, afirma Riobaldo. É possível inferir, com base nisso, a fatalidade do defeito, que não pode de forma alguma ser remediado. Caso pudesse, aquele que julga rápido – sem provas, sem testemunhas, sem ouvir o acusado – poderia se orgulhar de estar praticando um julgamento “menos” defeituoso, de acordo com o distanciamento temporal em relação ao fato ocorrido. Julgar, mesmo rapidamente, é olhar para o passado, e a extensão desse passado pouco importa. A velocidade do julgamento interessará, na melhor das hipóteses, para efeitos futuros, quando se procurará, também defeituosamente, reparar as ações pretéritas.

Pode-se argumentar: se julga alguém pelo que fez porque, como Riobaldo assente, é preciso; e não há mais nada a se discutir em relação a esse fato. Conforme tal argumentação, o ato praticado – devidamente tipificado – é o único objeto que está em jogo, e bastará reconstituir as circunstâncias em que ele se deu (quem participou, de que forma etc.). Todavia, sabe-se que as tentativas de elucidação do passado, ainda que essenciais a uma primeira parte do julgamento, irão se relacionar de modo invariavelmente arbitrário à segunda parte: a sentença. Nenhum julgamento elucida sem sentenciar, sob pena de deixar de sê-lo. A decisão quanto aos efeitos futuros estará de alguma forma vinculada ao que se apurou a respeito do passado, mas nesse vínculo reside sempre uma resposta valorativa em relação a esse passado, que deverá ser – tal como na tradição do historicismo clássico – “objetivado”. Com efeito, interessa para a sentença o que o acusado, no preciso instante do julgamento, é ou deixa de ser?

Em caso positivo, inicia-se uma arriscada tentativa de reconstituir o acusado-presente a partir de sua vida pregressa, e tal busca deverá recair necessariamente em algum fato que não seja aquele que está sob julgamento. De um passado trabalhosamente reconstituído (só a acusação teria tempo e disposição de organizá-lo,

diga-se de passagem) se buscará uma espécie de projeção que se assemelhe à figura efetiva do acusado-presente. Mesmo se ignorássemos o fato de que – como nos lembra Gadamer – não podemos esperar uma consciência plenamente objetiva em relação ao passado, correríamos o sério risco de chegarmos a resultados insatisfatórios. É o que ocorre, de fato, n’*O Estrangeiro* de Albert Camus⁵³.

Caso se responda negativamente à pergunta anterior, volta-se a recair no defeito incontornável que Riobaldo enuncia. Isto quer dizer que não há saída? Se levarmos a cabo a reflexão de Riobaldo, de fato não há. É o que o próprio personagem parece querer esclarecer na sequência da passagem: aquele que julga, já morreu. Que sentido preciso pode se dar a esta referência?

Voltamos à incerteza. O contexto narrativo parece lançar algumas luzes para que se compreenda o significado da “morte do julgador”. Riobaldo avalia a situação de Zé Bebelo com base em seus dois exemplares – o do guerreador que queria liquidar os jagunços e o do acusado prostrado sob jugo de seus adversários – e não consegue decidir-se acerca da justeza do caso⁵⁴.

No entanto, é preciso decidir-se. Senão diretamente ele, ao menos os líderes estão impelidos, em razão de seus postos, a tomarem uma decisão. Zé Bebelo não pode permanecer prisioneiro. Mas como conciliar tal necessidade com a impossibilidade de se fazer um julgamento que não resulte defeituoso? É nesse ponto que a lógica de Riobaldo parece recorrer metaforicamente à morte, isto é, aquele que já tomou a decisão – que enfrentou a escolha que lhe era impossível e para isso teve, inevitavelmente, que desconsiderar uma opção tão ou mais aceitável que a sua – já “morreu” para a questão. Em outras palavras, o homem que está de antemão decidido é um homem morto. Ou, se retomarmos Tolstói, é um homem que indevidamente usurpou uma das prerrogativas exclusivas de Deus.

⁵³ O personagem Meursault mata um árabe e, no julgamento, é condenado em boa parte por sua indiferença com a morte da mãe e com a sua própria vida.

⁵⁴ Depois, é bem verdade, ele consegue. Mas então, conforme a lógica que posteriormente ignora, estaria morto.

A reflexão, no caso de Guimarães Rosa, é circunstancial e acidentalmente filosófica. Insere-se no mosaico de conclusões semelhantes desenvolvidas ao longo de toda a obra. É fruto de uma visão renovada, da aplicação de uma linguagem poética que não se contenta em admirar a realidade como se fosse uma vitrine da história, mas que se lança na tentativa de encontrar o lugar onde as coisas sejam vistas como "elas mesmas".

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Teoria Literária é um campo permanente de indagações e prenehe de uma gama multifacetada de interpretações. Espécie de constelação por onde vagueiam definições, análises e métodos que assumem muitas vezes posições irreconciliáveis na tentativa de estabelecer a literatura como um objeto concreto de estudo. Neste e em outros aspectos, as semelhanças com a Teoria do Direito são notáveis – e empreendimentos que as unam são realizações prementes.

A corrente do formalismo russo, conforme se procurou explanar, é capaz de fornecer elementos rejuvenescedores para o estudo do direito *como narrativa*. Seu foco na linguagem não é dogmático, mas cuidadoso. A noção da arte como estranhamento, por exemplo, está menos para um sistema rígido do que para um exercício da imaginação poética – o que de forma alguma minimiza o forte compromisso teórico contido no ensaio de Chklóvski.

Seria possível dizer que, ao perscrutar o ato de julgar, o estranhamento chega tão longe quanto qualquer teoria jurídica de respeito. Nas vicissitudes do procedimento linguístico, encontra-se a forma do direito retomar o seu caminho de casa: através da literatura como estranhamento, o direito volta a ser “ele mesmo”.

Tolstói revela um sistema jurídico falido e degenerado onde se retirou toda e qualquer possibilidade de participação do amor, o elixir das relações humanas. Nekhliúdob descobre aquilo que a burocracia não justifica, que nenhum livro de criminologia explica, que nenhum homem à sua volta é capaz de perceber: a saída está mais para o espírito, porque o furor caótico da realidade não permite saber o que há de

errado. Tudo está errado, mas ao mesmo tempo Deus existe; logo, julgar é impossível. Para o autor russo, aquele que não é capaz de amar fará melhor restando calado.

No sertão de Guimarães Rosa, porém, não se sabe se Deus existe – ou, melhor dizendo, se o Diabo existe. O julgamento – esse existe, porque Riobaldo fez existir. Mas então ele se pergunta: quem é esse Zé Bebelo à sua frente? O homem que é e não é. O homem “sendo”, no meio de sua própria travessia. Como então um outro homem poderia julgá-lo sem morrer? São as coisas da vida, que volta e meia resvalam no direito.

REFERÊNCIAS

- BARTLETT, Rosamund. *Tolstói: a biografia*. São Paulo: Globo, 2013.
- CANDIDO, Antonio. O homem dos avessos. In: _____. *Tese e antítese*. Ensaios. 4. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2002, p. 121-139.
- CHKLÓVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. São Paulo: Unesp, 2013.
- EICHENBAUM, Boris. A teoria do “método formal”. In: TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. São Paulo: Unesp, 2013.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1997.
- GINZBURG, Carlo. "Estranhamento: pré-história de um procedimento literário". In: GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- POMORSKA, Krystyna. *Formalismo e futurismo: a teoria formalista russa e seu ambiente poético*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- RICOEUR, Paul. *O justo 1: a justiça como regra moral e como instituição*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.
- RÓNAI, Paulo. Três motivos em *Grande sertão: veredas*. In: *Grande sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- ROSENFELD, Kathrin. *Os descaminhos do demo: tradição e ruptura em Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro/São Paulo: Imago/Edusp, 1993.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. 28. ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

STARLING, Heloísa. “*Caminhos cruzados: João Gilberto, Guimarães Rosa e a Poética do Brasil.*” Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/46498-caminhos-cruzados.shtml>>. Acesso em: 6 nov. 2014.

STEIN, Ernildo. *Anamnese: a filosofia e o retorno do reprimido*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997.

STEIN, Ernildo. *Aproximações sobre hermenêutica*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.

TEIXEIRA, Ivan. O formalismo russo: fortuna crítica. *Revista Cult*. Revista Brasileira de Literatura. São Paulo: Lemos Editorial, ago., 1998, p. 36-39.

TOLSTÓI, Liev. *Ressurreição*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.