

Anna Kariênina: pontos de contato entre Tolstói e Flaubert e a tragicidade do tema do adultério*

Rafhael Borgato**

Resumo: O artigo parte da recepção do romance *Madame Bovary* à época de seu lançamento na França para discutir a figuração literária trágica do romance realista do século XIX. A análise comparativa de *Madame Bovary* e *Anna Kariênina*, com destaque especial para o último, norteia o trabalho, que encontra na manifestação do trágico o ponto de contato principal entre os autores. Com isso, pretende-se apontar como a estrutura trágica do romance oitocentista constrói o imaginário de composição do realismo social, especialmente no caso do autor russo.

Abstract: This article deals with the reception of the novel *Madame Bovary* – in the time it came out to the public in France – in order to discuss the tragic literary composition of the 19th century Realism. The comparative analysis of *Madame Bovary* and *Anna Karenina*, emphasising the latter, orientates the article. Our conclusion is that the tragic frame is the main point of contact between the authors as well as the element that builds up the social realism imaginary, especially in the case of the Russian author.

Palavras-chave: Tolstói; Flaubert; Trágico; Realismo.
Keywords: Tolstoy; Flaubert; Tragic; Realism.

1. O julgamento do romance

* Artigo submetido em 14 de agosto de 2019 e aprovado em 29 de agosto de 2019.

** Doutor em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista (UNESP); professor efetivo do Instituto Federal de São Paulo (IFSP); e-mail: r.borgato@gmail.com.

A força do elemento social do romance *Madame Bovary*, publicado em 1856, pode ser percebida na repercussão da obra junto ao público. Um leitor em especial pareceu se dedicar com afinco à leitura da obra de Gustave Flaubert: Ernest Pinar, advogado de acusação no processo contra o autor e a *Revue de Paris*, responsável pela publicação do livro. A sustentação do acusador baseava-se no ultraje à moral. Nesse instante, a forma realista do gênero romance atingiu seu ápice: a representação das cenas da vida imediata na obra literária passava a ser tomada como um aspecto da própria realidade compartilhada; o autor da façanha, julgado como um criminoso, um indivíduo sedicioso que atentou contra os bons costumes de uma determinada organização social.

Flaubert não foi o primeiro nem o último artista a enfrentar, como consequência de sua composição literária, a ira do discurso oficial. No ensaio “O romance sob acusação”, Walter Siti (2009) destaca a questão polêmica que desde os primórdios do gênero esteve associada ao romance: sua intenção de verdade pode causar mal-entendidos, levando uma pessoa aparentemente sã a perder a capacidade de discernir entre o real e o ficcional. De *Dom Quixote* a *Madame Bovary*, o tema da leitura de romances como fonte de insanidade é até mesmo transformado em matéria literária.

Os romancistas, historicamente, se consideraram cultores de um gênero menor e isso talvez os tenha levado a achar necessário renegar sua própria atividade literária. Nesse contexto, há um elemento positivo, de acordo com determinada concepção de mundo, no caráter pedagógico de um autor como Samuel Richardson, por exemplo. Partindo da premissa de que o romance tem a obrigação de sempre realizar a função de formar alguma consciência moral nos incultos, Pinar susten-

ta sua acusação contra *Madame Bovary*, certo de que Flaubert deveria ser uma espécie de Richardson francês do século XIX. O argumento do acusador tem como pano de fundo uma outra questão, maior do que uma obra literária em particular: a certeza de existir uma afinidade das mulheres com o romance e de elas serem mais suscetíveis ao discurso ficcional do que os homens.

Tal percepção corrobora justamente a percepção cultural sobre o gênero feminino no século de Flaubert. Em *Madame Bovary*, testemunhamos o modo como o autor ironiza todo o panorama social de seu tempo, ao situar o romance na província e colocar em cena personagens com pouca consciência de seu verdadeiro lugar no mundo, seres periféricos cujas existências se baseiam em atitudes automatizadas. Nesse cenário, a protagonista, Emma, também é fortemente marcada por uma caracterização irônica, relacionada tanto ao papel socialmente aceito da mulher quanto aos seus desejos de ser outra. Tal caracterização, no entanto, não parece suficiente para Pinard. Seu desacordo com a publicação do romance relaciona-se exatamente à fissura no corpo social representada no conflito trágico.

A tragicidade não se encontra, em *Madame Bovary*, exatamente na individualidade da personagem, mas, sim, no próprio desvelamento das contradições de um tempo que se pretendia tão racional e devotado ao progresso. Esse desvelamento é impulsionado pela postura sediciosa de Emma, seja consciente ou não: aí está o ponto central do argumento de Pinard.

Para o acusador, de alguma maneira, a virtuosidade deve se revelar à maneira dos romances epistolares de Richardson. Se não há qualquer resquício de virtuosidade na personagem feminina, é necessário que um homem a controle. Se nenhum desses fatores se faz presente, estamos diante de um romance imoral e, portanto, condenável. O julgamento de Flaubert e seus editores deu-se sob essa atmosfera de uma concepção puritana de comportamento social. A derrota dos argumentos de Ernest Pinard não representou somente a falha de sua peça de acusação, mas a afirmação de uma temática artística que

conseguiu se sobrepor a um modo de organização social cujo objetivo nunca deixou de ser sufocar o contraditório. Além disso, a absolvição do autor de *Madame Bovary* representou também a vitória do realismo como estética, em sua imposição da verossimilhança, da construção da autonomia da obra de arte em relação à realidade compartilhada e, ao mesmo tempo, da representação como meio de reconstrução do imaginário, da concepção do real.

O tema do adultério, vale ressaltar, foi bastante recorrente na composição literária da Europa oitocentista. Tal fato certamente se deveu à posição crítica assumida pelo ideário realista em relação à organização social burguesa, a qual estava centrada justamente na célula familiar, cujo núcleo era o homem, o pai, chefe da casa e responsável por prover o sustento de seus dependentes, e a mulher, mãe e senhora do lar na ausência do marido, dedicava-se às obrigações da maternidade e a um papel público que, além de subalterno, podia ser considerado como praticamente inexistente. Sua existência se dava à sombra do marido, pois ao homem cabia a relevância dentro do tipo de sociedade pensada pelo imaginário da burguesia europeia no século XIX.

Na obra *O processo civilizador*, Norbert Elias (1994) afirma que o modo de vida burguês intensificou as limitações sociais do indivíduo, tornando mais forte a necessidade de autocontenção imposta ao indivíduo, já que as funções práticas da vida burguesa exigiam um controle da sexualidade e uma forma de casamento em que a infidelidade feminina era julgada com muito mais rigidez do que a mesma falha cometida pelo marido.

A estética realista atentou-se justamente a essa característica fundamental de um arquétipo social tido como “racional” por seus defensores. *Madame Bovary* é um romance transformador, não somente pela composição estilística, baseada na objetividade e no apagamento da voz autoral, mas também pela capacidade de descortinar o elemento contraditório de seu tempo e, com isso, romper, de certa maneira, as fronteiras entre o real e sua representação ficcional.

2. Flaubert e Tolstói: pontos de contato

Os pontos de contato entre o célebre e polêmico romance de Flaubert e a obra *Anna Kariênina*, de Liev Tolstói, são evidentes. Talvez a questão principal a ser ressaltada sobre ambas seja que se constroem como peças de desmitificação dos arquétipos da sociedade burguesa oitocentista. Há, por exemplo, o modelo do matrimônio e da dedicação feminina à maternidade e ao equilíbrio da vida doméstica, desconstruídos pela presença do adultério. A partir desse mote, mulheres antes prestigiadas socialmente por cumprirem o papel que lhes era designado, transformam-se em párias após buscarem em casos extraconjugais a satisfação de desejos reprimidos. O fim das duas protagonistas é o suicídio, resolução trágica diante da impossibilidade de se adequarem à realidade a elas imposta.

O artigo *Anna Karenina: Tolstoy's polemic with Madame Bovary*, de Priscilla Meyer, inicia-se com um questionamento bastante pertinente: "Tolstói pretendeu estabelecer um diálogo com *Madame Bovary* de Flaubert ao escrever *Anna Kariênina*?"¹ A autora retoma os passos do escritor russo em sua visita à França em 1857. Tolstói desembarcou em Paris no dia 21 de fevereiro. Um mês antes, Flaubert e os editores da revista *La Revue de Paris* foram levados à corte por *ultrajar a moralidade pública e religiosa*; no dia 7 de fevereiro foi dado o veredito – os réus foram inocentados. Porém, Tolstói não fez nenhuma menção ao caso em seu diário. Durante a estadia do escritor em terras francesas, o polêmico romance de Flaubert foi lançado em formato de livro (na metade de abril), vendendo quinze mil exemplares em dois meses; além disso, diversas resenhas críticas sobre o livro apareceram nos jornais de grande circulação e nomes como Geoge Sand e Baudelaire não ficaram indiferentes ao lançamento. Tolstói, no entanto, ignorou completamente esta repercussão ruidosa – que se deu durante sua estadia na França – nas páginas de seu diário. Mas a bi-

¹ MEYER, 1995, p. 243. Texto original: "Did Tolstoy intend a dialogue with Flaubert's *Madame Bovary* when he wrote *Anna Karenina*?"

biblioteca pessoal de Tolstói continha um exemplar da tradução para o russo de *Madame Bovary*. Aliás, as páginas referentes ao romance, publicado na revista *Biblioteka dlia tchtiénia* em 1858, “[...] haviam sido arrancadas e encadernadas junto com o exemplar de *Otelo* de Shakespeare”.² A peça de Shakespeare, como se sabe, também aborda o tema do adultério, o que mostra que Tolstói se ocupou da leitura de *Madame Bovary* ao menos durante a época em que se preocupou com essa questão no processo de escrita de *Anna Kariênina*.

Meyer descreve, em seu artigo, algumas semelhanças e diferenças entre os dois romances citados. A semelhança principal faz referência, obviamente, à trajetória das protagonistas. Há outras, no entanto. Por exemplo, nas duas obras vemos a representação do burguês convencional: Homais, o farmacêutico de *Madame Bovary*, e Stiva, irmão de Anna Kariênina, homens cuja grande habilidade é saber jogar o jogo da vida em sociedade.

O jogo de oposição entre os irmãos, aliás, é o motivo inicial do romance de Tolstói. Anna viaja a Moscou – onde conhece Vrónski, seu futuro amante – justamente para interceder em favor do irmão, que atravessa uma crise em seu casamento. Dolly, cunhada de Anna, descobrira um dos casos extraconjugais de Stiva, que se esforçava para fazer com que ela o perdoasse. Esforçava-se, à primeira vista, apenas por conveniência, por saber da importância social de preservar a vida familiar. Apesar da imagem externa de marido arrependido em busca de perdão que se esforça para manter, internamente ele não sente qualquer resquício de culpa por sua atitude, “Arrependia-se apenas de não ter sabido dissimular melhor diante da esposa, dos filhos e de si mesmo”.³

Nota-se que esta personagem vê sua atitude como algo natural e, não necessariamente uma falta. Para Stiva, não se trata de um problema moral; seu único erro, acredita ele, foi não ser capaz de dissimular, atuar de forma mais convincente. Como

² Ibidem, p. 244. Texto original: “[...] it had been torn out of the journal and bound together with Shakespeare’s *Othello*”.

³ TOLSTÓI, 2005, p. 19.

já vimos, nas palavras de Norbert Elias, o adultério cometido pelo homem é visto com maior condescendência. O controle das relações conjugais no século XIX era amplamente masculino. Pode-se afirmar que existe um jogo de oposição entre Stiva e Anna, pois quando a última incorre no mesmo erro, as bases aparentemente sólidas de sua vida desabam repentinamente.

Há uma ironia no parágrafo inicial do romance: “Todas as famílias felizes se parecem, cada família infeliz é infeliz à sua maneira”.⁴ Temos inicialmente a impressão de que o narrador se refere especificamente à família de Stiva, à infelicidade de Dolly, a mulher traída que não vê sentido em perdoar o marido e, ao mesmo tempo, sabe não existir uma saída possível dada a condição submissa da mulher na relação matrimonial. Alguns capítulos depois (mais exatamente, no capítulo XIX da Primeira Parte), testemunhamos Anna tentando convencer sua cunhada a perdoar o “deslize” do marido:

Esses homens praticam infidelidades, mas o seu lar e sua esposa são, para eles, o seu santuário. De algum modo, para eles, essas mulheres permanecem objeto de desprezo e não interferem na família. Traçam uma espécie de linha intransponível entre a família e essas mulheres. **Não o compreendo, mas é assim.**⁵

Anna mostra-se, até então, senhora de si. Faz parte de uma família aparentemente feliz. Não sabemos se ama ou não o marido, mas ela é apresentada como uma esposa fiel e mãe dedicada. Diz não compreender a atitude do irmão, o que significa que é incapaz de compreender a “linha intransponível” traçada pelo marido infiel para separar a família (sagrada) das mulheres com as quais se relaciona eventualmente. Anna conhece esses fatos do mundo como uma observadora privilegiada que não se deixa envolver por atos baixos. Seu marido é um ministro de Estado, e ela, por extensão, também uma mulher importante, unicamente pelo fato de ser a esposa desse homem e mãe de seu herdeiro. Tudo parece caminhar normalmente no seio dessa família feliz, é o que presumimos quando Anna Kariênina entra em cena.

⁴ Ibidem, p. 17.

⁵ Ibidem, p. 81. Grifos nossos.

E, no entanto, Tolstói nos dá indícios, desde a primeira aparição da protagonista, do que virá a acontecer com ela.

É somente no capítulo XVIII da Primeira Parte que nos deparamos com a protagonista. Anna desembarca na estação de Moscou esperando que o irmão venha ao seu encontro. Viajou ao lado da mãe de Vrónski e, antes de se encontrar com Stiva, é com o futuro amante que troca algumas palavras aparentemente banais. Pouco antes, Vrónski subira no trem para buscar a mãe no vagão em que ela se encontrava. Foi então que se deu seu primeiro encontro com Anna, sem que ele a reconhecesse. Mesmo assim, a presença da futura amante já lhe causara certa impressão por causa de uma vivacidade incontida no olhar de Anna.

Qual o significado dessa vivacidade? A mesma que se manifesta tanto no primeiro olhar trocado entre os amantes quanto no sorriso que Anna dirige a Vrónski depois do curto diálogo que estabelecem em seguida. Seria uma empatia por reconhecer o rosto do homem sobre quem Anna e a senhora Vrónskaia falaram durante toda a viagem? Ou seria um indício do desenrolar da narrativa? Outro indício de acontecimentos posteriores: no mesmo capítulo, ainda no espaço da estação de trem, há um vigia, que “[...] por estar bêbado, ou agasalhado em demasia devido à forte friagem, não ouviu um trem que recuava e foi esmagado”.⁶ Anna, como não poderia deixar de ser, como qualquer outra pessoa que testemunhou o acidente, ficou bastante impressionada com o ocorrido. Mas a morte do vigia se apresenta como um indício do desfecho da protagonista quando Stiva percebe que seus lábios tremem e que ela contém as lágrimas. “É um mau presságio”,⁷ ela diz ao irmão. Ele responde que aquilo é uma bobagem, e os dois seguem na carruagem até a casa onde Anna assumirá para si o papel de salvar o casamento do irmão.

Stiva será perdoado, pois, como já vimos, o adultério cometido pelo marido é visto com maior condescendência. Mas, nessa mesma viagem, cujo objetivo era ajudar a salvar o ca-

⁶ Ibidem, p. 76.

⁷ Ibidem, p. 77.

samento do irmão, Anna conhece Vrónski ainda na estação de trem e depois o reencontra e dança com ele em um baile. Quando retorna a São Petersburgo, seu destino já está selado. Senta-se no trem que a levará de volta para casa no início do capítulo XXIX da Primeira Parte. Sente-se aliviada: “Graças a Deus, amanhã verei Serioja [o filho] e Aleksiei Aleksándrovitch [o marido] e a **minha vida boa e costumeira seguirá, como antes**”.⁸ Porém, logo descobre que Vrónski está no mesmo trem. “Eu não sabia que o senhor ia viajar. Por que viaja?”, ela pergunta, recebendo a seguinte resposta: “Por que viajo? – repetiu ele, fitando-a nos olhos. – A senhora sabe, eu viajo para poder estar onde a senhora estiver – disse. – Não posso agir de outro modo”.⁹ Anna pede-lhe que esqueça o que acabara de falar, mas diz isso sem convicção.

A sequência dos fatos é construída em forma de contrastes, não sem alguma dose de ironia: a mulher virtuosa que viajara para ajudar o irmão irresponsável (o burguês convencional) a pedir o perdão da esposa conhece, nessa mesma viagem, seu futuro amante, aquele que a transformará em uma pária social e a levará ao final trágico – jogando-se na frente de um trem, como o vigia que lhe trouxera um “mau presságio”.

Tolstói utiliza a imagem do trem baseando-se em um fato ocorrido um ano antes de começar a escrever *Anna Kariênina*. Seu vizinho e parceiro de caçadas, Bíbikov, vivia com uma mulher chamada Anna, sua amante. Trocou-a, contudo, pela preceptora alemã de seus filhos, com quem tinha a intenção de se casar. Desesperada, Anna saiu de casa. Três dias depois, jogou-se debaixo de um trem – não sem antes deixar um bilhete, em que dizia o seguinte: “Você é o meu assassino. Seja feliz, se um assassino puder ser feliz. Pode vir ver o meu cadáver, nos trilhos da estação de Iássenki, se quiser”.¹⁰ Rubens Figueiredo, tradutor da edição de *Anna Kariênina* utilizada neste artigo, relata essa história, afirmando que Tolstói presenciou a autópsia (realizada na própria estação ferroviária)

⁸ Ibidem, p. 108. Grifo nosso.

⁹ Ibidem, p. 111.

¹⁰ FIGUEIREDO, 2005, p. 8.

e que as imagens da suicida e da estação ficaram fortemente gravadas em sua memória, mas, até então, não se relacionavam a nenhum projeto literário. Segundo Figueiredo, Tolstói cogitara, em 1870, escrever um romance sobre uma mulher adúltera da alta sociedade. De início, todavia, o acontecimento isolado da mulher abandonada que se jogara na frente do trem não se revelara estímulo suficiente. O que realmente o levou a finalmente buscar ficcionalizar aquilo que já se fazia presente em seu imaginário foi o debate, então em voga na Rússia, em torno dos problemas da instituição casamento e do direito da mulher. Rubens Figueiredo diz que “[n]o início de 1873, por exemplo, Tolstói mostrou-se impressionado com a leitura do livro *L’Homme-femme* [O homem-mulher], do escritor francês Alexandre Dumas Filho, a respeito da infidelidade conjugal”.¹¹

Com Flaubert, o realismo formal atingiu seu ápice, no que diz respeito à representação da realidade por meio de um texto objetivo e impessoal e à autonomia da arte em relação a fatores externos a esta realidade (ainda que o universo interno do romance seja intencionalmente um microcosmo a colocar sob a lente de um microscópio as contradições de um modelo social aparentemente invisíveis aos olhos automatizados da vida cotidiana). Em Tolstói, no entanto, as questões extraliterárias referentes ao texto são bastante comuns.

Segundo George Steiner (2006), na Rússia ainda não estavam presentes as bases para a autonomia literária e tampouco para a concepção de um sistema social caracterizado pela mesma impessoalidade burocrática da Europa Ocidental. Steiner também afirma que o sucesso da literatura russa no século XIX se deveu ao que poderia ser considerado um caráter “selvagem” dessa expressão artística, caráter este justificado pela ausência de uma tradição literária russa e pela condição do país, cujo processo civilizador ainda se encontrava em um estágio anterior àquele alcançado pela porção ocidental do continente. No ensaio “The ruse of Russian novel”, William Mills Todd III (2006) destaca que os célebres autores russos se influenciavam por uma geração anterior à de Flaubert e Zola, ou seja, sua

¹¹ Idem.

fonte de inspiração residia no trato mais livre e anárquico com a forma de Stendhal e Balzac, por exemplo. Assim, podemos afirmar que o realismo em Tolstói não busca a mesma objetividade de Flaubert, pois seu modo de representação volta-se para a construção de um painel social que enseja um debate amplo, além da literatura – mais ao gosto de Stendhal e Balzac.

Em sua defesa diante do processo movido contra seu romance, Flaubert defendeu-se alegando a autonomia da arte, tese com a qual o juiz concordou em sua sentença favorável ao autor e à *Revue de Paris*. No caso de Tolstói, no entanto, tal autonomia passa longe de ser uma obsessão. Obviamente, não se pode negar a realidade interna do romance, a preocupação com a verossimilhança e os efeitos estéticos do texto literário. Porém, o realismo tolstoiano possui um novo componente em relação ao trato da literatura com os fatores extraliterários, dada a relação entre o efeito estético e os debates éticos e morais.

Tolstói tinha a necessidade de encontrar uma verdade redentora, uma essência. Seu realismo, portanto, aproxima-se do modelo idealizado balzaquiano, em que o homem é situado no momento presente e possui uma ligação estreita com uma essência que se esconde por trás de um mundo de aparências, aquele representado pelas descrições meticulosas e, muitas vezes, exaustivas. Pode-se afirmar que tanto o realismo de Stendhal quanto o de Balzac têm um componente romântico, pois colocam em cena a contraposição entre o eu e o todo, o eu e o social, o eu e o coletivo. Em Tolstói, tal componente é retomado, visto que é por meio da contraposição entre o aparente e a essência sufocada pelos elementos da superfície que a “verdade redentora” buscada pelo autor pode se revelar. Mas em vez da obsessão por descrever com riqueza de detalhes o cenário e construir sua organicidade com as personagens, o autor russo prefere se ater à obsessão pelas ideias que despertam no discurso de suas personagens e mostrar a organicidade (ou a total falta dela) existente entre indivíduos e discursos. Diferentemente de Flaubert, portanto, Tolstói não busca a im-

personalidade nem tampouco retrata figuras opacas destituídas de individualidade.

A tragédia de *Anna Kariênina* se dá a partir de uma decisão consciente, não de uma dificuldade em diferenciar o real do mundo ficcional dos folhetins. Há, como já demonstramos, o mau presságio, o recurso literário de unir as pontas entre o início e o fim da trajetória da protagonista, quando ela se deixa impressionar pela morte do vigia da estação como se estivesse diante de seu próprio fim. Porém, esta é apenas uma coincidência, um elemento estruturante do movimento cíclico da história de Anna, não uma comprovação da consciência de sua decisão pelo caminho que a conduzirá à tragédia. A percepção da protagonista, como indivíduo, em relação à sua situação se dá, na verdade, no capítulo XI da segunda parte do romance, logo após sua primeira noite com Vrónski.

Anna expressa então o horror diante de sua situação, que manifesta uma compreensão não encontrada em Emma Bovary. Enquanto a protagonista de Flaubert é a representação de uma existência mecânica, do vazio que se preenche com a imaginação, no romance de Tolstói a compreensão da realidade domina a cena; o componente falsamente romântico de *Madame Bovary*, que corresponde à tentativa artificial da materialização dos enredos folhetinescos, se transforma, em *Anna Kariênina*, em uma paixão impetuosa, cuja concretização é percebida conscientemente, desde o início, por aquela que sofrerá com o esfacelamento da vida familiar e social, como o elemento impulsionador de sua trajetória trágica.

O componente ético e moral, tão caro a Tolstói, está fortemente presente na composição de Anna Kariênina. O romancista russo tem, de acordo com Cynthia Hooper (2001), no artigo "Forms of love", uma concepção pejorativa do amor romântico. Ele parece considerar que não existe um valor imanente e eterno nessa ideia, mas, sim, uma construção social, um fato efêmero, a consequência de um sentimento convencional. Por isso, a manifestação dessa forma de amor teria, obrigatoriamente, a tragédia como desfecho. Mesmo assim, diferentemente de Flaubert, o autor não cede à tentação de transformar

a personagem em uma caricatura da trama em que se vê envolvida. Se o sentimento de Anna não é aquele que seu criador considera o ideal, isso não significa necessariamente que ela deva ser representada como a imagem da tolice e da imaturidade, justamente devido à natureza moral de sua protagonista, à percepção que ela tem, como indivíduo, das complicações de seu ato, à dor com que cede ao desejo do amor carnal em detrimento da “felicidade social” de uma vida tranquila ao lado de um marido respeitável e do filho amado. A personagem tolstoiiana é caracterizada, então, pela manifestação de sua subjetividade e sensibilidade, por não ser uma figura plana, por sua relativa autonomia em relação ao poder objetivo exercido pela realidade.

Em *Madame Bovary*, o trágico se relaciona intimamente com a questão da configuração social; a tragédia da protagonista, expressa em seu suicídio, é a manifestação de uma cisão interna à própria configuração social representada na narrativa, não a afirmação de uma individualidade contraposta a esta ordem. Em *Anna Kariênina*, o trágico faz referência à individualidade, ensejada, obviamente, pela configuração social.

Raymond Williams discute essa questão no capítulo “Tragédia pessoal e social”, de seu livro *Tragédia moderna*. Para o crítico inglês, a crise da literatura moderna encontra-se na divisão da experiência entre as categorias pessoal e social, e a tragédia, inevitavelmente, foi moldada por tal divisão. O crítico considera que a tragédia social é marcada por homens arruinados e por uma civilização que se autodestrói, enquanto a pessoal é caracterizada pelos relacionamentos íntimos, por um “[...] universo marcado pela insensibilidade, no qual a morte e um isolamento espiritual extremo são formas alternativas do mesmo sofrimento e heroísmo”.¹²

No caso do romance *Madame Bovary*, há um tipo especial de tragédia, a tragédia social-pessoal que se manifesta no acontecimento particular, referente a figuras sem qualquer importância no seio da vida social, que são representantes universais da mediocridade da vida burguesa provinciana.

¹² WILLIAMS, 2002, p. 161.

Testemunhamos o desajuste psíquico causado pela sociedade decadente. Mais do que isso, na verdade, se sequer seria possível considerar as personagens flaubertianas como indivíduos, então o próprio desajuste de caráter pessoal deveria ser atribuído ao elemento social, como se estivéssemos diante de uma manifestação da degradação espiritual de uma sociedade enferma manifestada em um grupo de figuras que agem de maneira convencional, como autômatos.

Em relação a *Anna Kariênina*, podemos citar duas formas de interpretar o elemento trágico, uma delas referente a uma leitura parcial do romance e outra à consideração do todo. D.H. Lawrence (2000) considera que a verdadeira tragicidade do romance reside não em seu divórcio com a expectativa da sociedade em relação a si, mas em sua infidelidade a uma moral maior e não escrita, fazendo com que ela, movida por um direito maior, buscasse tomar da sociedade aquilo que por direito deveria lhe pertencer, ou seja, sua felicidade e satisfação individual, a concepção de uma possível plenitude de seu ser e, por esse motivo, ela ordena a Vrónski separar-se do sistema e tornar-se um indivíduo, “[...] criando uma nova colônia de moralidade com Anna”.¹³ Segundo essa concepção, uma pessoa se torna indivíduo somente ao se separar de um sistema maior em que se via envolvida. Assim, a tragédia estabeleceria sua força ao afastar a ideia do simples conflito com o código social e criar as condições para o desenvolvimento de uma individualidade que possua autonomia em relação aos ditames dessa configuração coletiva.

Como vimos, não é o que acontece em *Madame Bovary*. No romance de Flaubert, a protagonista, ao cometer adultério, não se afasta do poder objetivo do código social; pelo contrário, o adultério aparece justamente como mais uma parte da manifestação desse elemento cuja força envolve todas as figuras da narrativa. Em *Anna Kariênina*, o adultério atua como impulsionador da individualidade. É ao deixar para trás a vida de esposa e mãe exemplar, ao ceder à paixão por Vrónski, que a protagonista de Tolstói afirma sua individualidade.

¹³ LAWRENCE apud. WILLIAMS, 2002, p. 164-165.

Se o realismo formal flaubertiano alcança o ápice da representação da realidade burocrática burguesa, Tolstói coloca em cena um mundo em formação, uma sociedade em processo de autodescoberta, cuja construção institucional ainda não se sobrepõe ao ato individual, àquilo que se poderia chamar de existência espiritual. Nabokov (2015) fez um comentário relevante sobre a dicotomia social x espiritual em *Anna Kariênina*, argumentando que a punição de Anna não é justificada exatamente pela moral do casamento burguês – visto que outras senhoras chiques da mesma sociedade tinham tantos casos quanto quisessem, desde que os mantivessem em segredo. A questão central no romance de Tolstói não são as normas temporárias da organização social, mas as exigências eternas da moralidade.

Este comentário remete à ressalva feita por Raymond Williams à concepção de D.H. Lawrence sobre o trágico em *Anna Kariênina*, o que nos leva à segunda interpretação do trágico no romance de Tolstói. De certa maneira, Lawrence apreendeu os aspectos referentes à concepção moderna de trágico presentes em *Anna Kariênina*, como questão da individualidade desenvolvida por intermédio do conflito, da infidelidade tanto à moral casual da organização social imediata quanto à moral maior e não-escrita, a um *ethos* que exige uma reconstrução para se tornar a ética real. No entanto, em sua leitura da obra efetiva, o romance que se propõe a analisar, é notável a ausência do outro núcleo narrativo, o qual, é importante frisar, ocupa mais da metade das páginas do texto tolstoiano.

3. Núcleos narrativos e paralelismo

Qual é a real ação de *Anna Karênina*?, pergunta-se o crítico inglês Raymond Williams. Para ele, o erro cometido por Lawrence é bastante comum na recepção crítica do romance de Tolstói. Trata-se de desconsiderar a totalidade da ação, a importância do núcleo Liévin-Kitty como parte fundamental do jogo de oposições estabelecidos na narrativa. O adultério é, obviamente, o elemento estruturante do romance, contudo considerar que em *Anna Kariênina* o enredo se desenvolve

unicamente em torno dessa questão pode ser tratado como um equívoco ou uma escolha a simplificar a evidente complexidade da obra. Williams diz que tal distorção é muitas vezes “[...] justificada pelo argumento de que Anna-Vrónski é a verdadeira história, e que a história de Liévin (ainda que ela ocupe, evidentemente, uma boa parte do espaço da narrativa) é simplesmente o resultado da ânsia incurável de Tolstói pela autobiografia”.¹⁴ Pode até existir algum fundamento nessa argumentação refutada por Williams, porém, em defesa do crítico inglês, vale novamente ressaltar o apontamento de Steiner sobre a menor preocupação da literatura russa oitocentista com a autonomia do texto em relação a fatores externos – ideia que faz ainda mais sentido em relação à obra de Tolstói.

Se o realismo de Flaubert está marcado pelo paradoxo de criar uma representação das contradições da realidade de seu tempo por meio de uma forma artística que busca justamente se distanciar da realidade imediata, o realismo russo, mais especificamente a obra tolstoiana, propõe-se ao debate de questões referentes à realidade imediata em uma representação cujo ideal é de fato reproduzi-la, sem o distanciamento e a impessoalidade do referido autor francês, sem que seja imposto um caráter aparentemente a-histórico à narrativa, mesmo diante do risco da perda de um possível caráter universalizante da obra literária. Mesmo assim, Tolstói não demonstra uma obsessão por exercer o papel de historiador de seu tempo, e *Anna Kariênina* tampouco pode ser considerado exatamente um painel social da sociedade russa de seu tempo (talvez *Guerra e paz* tenha um papel mais claro nesse sentido). Apesar da influência de Balzac, portanto, o romancista russo não se porta como um cronista dos costumes da sociedade retratada em sua narrativa. O caráter universalizante está presente naquilo que Nabokov chamou de *eternas exigências da moralidade*, ou seja, uma espécie de substrato ético que perpassa todo o romance e compõe sua totalidade.

O erro da leitura de D.H. Lawrence, segundo Raymond Williams, consiste justamente em desconsiderar essa totalidade, ao apontar a história de Anna como único núcleo no qual o

¹⁴ WILLIAMS, Op. cit., p. 167.

verdadeiro substrato ético do romance poderia se manifestar. A totalidade de *Anna Kariênina* revela-se somente em uma leitura mais ampla, que reconheça que “[...] [em Tolstói] a vida podia ser despertada ou destruída em todos os indivíduos, e não apenas em alguns seletos, que podem ser chamados de ‘indivíduos’, enquanto o resto é desprezado como ‘sociedade’”.¹⁵ Nota-se, então, que, enquanto em *Madame Bovary* todas as personagens manifestam a tolice e a imaturidade da vida sem brilho e escapatórias do universo provinciano, na obra de Tolstói, as figuras da narrativa adquirem o estatuto de indivíduos, ou seja, a consciência do contexto em que se inserem, de como os acontecimentos os afetam e de suas reais falhas e aspirações.

Dizer que Anna é a única que se configura como indivíduo e os demais representam a sociedade decadente contra a qual ela entra em conflito – como faz Lawrence – corresponderia, em termos comparativos, a afirmar que somente Emma Bovary representa a mediocridade provinciana e as outras personagens de Flaubert são indivíduos plenamente desenvolvidos com um olhar condescendente dirigido à pobre protagonista. A formação de um segundo polo narrativo, dessa forma, corresponde a uma escolha de estruturação do romance, à busca do autor por um debate amplo da sociedade russa de seu tempo e, por fim, à ideia de atribuir individualidade às suas personagens, negando-se a caracterizá-los como meros coadjuvantes na trajetória trágica da protagonista. A presença do coprotagonista, Liévin, faz parte da construção do romance por meio do jogo de oposições, das narrativas complementares que são traçadas em paralelo.

Liévin é o homem da vida rural, aquele que não compreende as sutilezas da existência urbana e considera tolos os aspectos de modernização da sociedade. Casa-se com Kitty, que antes havia sido preterida por Vrónski em favor de Anna, e se esforça para não se render à convencionalidade do casamento como instituição. Seu matrimônio é a representação de seu amor, não um ritual vazio. Da mesma maneira, pretende trazer

¹⁵ Ibidem, p. 167-168.

um significado profundo a todas as atividades de sua vida.

Pode-se dizer que Liévin tenta abraçar determinadas tradições, em um estado de negação à modernização da sociedade russa (representada no romance pelo trabalho burocrático de Stiva, que não produz coisa alguma, e principalmente pela dicotomia casamento sem amor/amor sem casamento que leva Anna à ruína, ironicamente, sendo esmagada por um trem – símbolo da modernização russa). Seria como se os polos narrativos colocassem em questão a disputa em voga na Rússia do século XIX, entre eslavófilos e ocidentalistas. Contudo, mesmo diante de tal consideração, considerar que Anna pertence ao último grupo e por isso é punida, enquanto Liévin faz parte do primeiro, do que decorre sua ética inabalável, seria uma mera simplificação da obra de Tolstói, como se ele tomasse posição e o fizesse de maneira maniqueísta em seus escritos. Na verdade, ambas as personagens são parte de uma tradição aristocrática e, no início da narrativa, Anna parece melhor adaptada a essa realidade do que Liévin. Somente após o adultério ela passa a questionar a configuração de mundo que já era incompreensível para ele havia muito tempo. A tradição, no caso, refere-se à organização social que os eslavófilos almejavam manter; os ocidentalistas, por sua vez, propunham o modelo econômico burguês em ascensão nos países da Europa Ocidental. Mas é óbvia a dicotomia entre tradição e modernização em outros aspectos além do econômico e da superfície de vida social. Essa dicotomia cria a tensão mais evidente, por exemplo, entre a instituição do matrimônio e sua desconstrução a partir do adultério, por meio da discussão sobre os problemas inerentes ao casamento e às posições atribuídas a homens e mulheres nessa relação oficial. Além disso, há uma questão mais profunda sob o verniz do debate sobre a condição feminina e seu possível conflito com as instituições.

Durante todo o percurso da narrativa de Liévin e na parte final da trajetória de Anna, presenciemos as considerações de cunho existencial, que envolvem o sentido da individualidade, em sua relação com a sociedade, com a religiosidade, com a família e, em última instância, com o próprio indivíduo – ou seja, com a discussão em torno das exigências eternas

da moralidade. Por isso, reduzir o tema do romance a um debate em voga na época, sobre a modernização da sociedade, seria diminuir sua intensidade, sua força literária. Na verdade, o que se nota com maior intensidade é a preocupação com o processo de construção do indivíduo nesse meio burocrático e impositivo em que todas as respostas já parecem dadas – e, em geral, de maneira insatisfatória. O paralelismo entre Anna e Liévin, tanto em suas trajetórias quanto em suas considerações filosóficas, representa, portanto, o caminho individual de autoconhecimento e apreensão de uma ética orgânica, que está oculta pelo processo social marcado pela impessoalidade. Assim, o trágico se concretiza no romance de Tolstói como o desvelamento daquilo que está oculto sob o verniz da realidade imediata, como a resposta para a questão da vida que busca sua essência.

Anna Kariênina atenua o conceito de prosaico da obra flaubertiana e recupera, portanto, o trágico em sua manifestação de conflito envolto em fatalismos e escolhas. Na narração de Tolstói, é possível vislumbrar a ideia de individualidade e, na conjunção entre as trajetórias de Anna e Liévin, a composição de uma ética orgânica, capaz de prevalecer, mesmo que ao custo de uma vida, sobre a artificialidade de uma ética pré-concebida. Ao mesmo tempo, o paralelismo da narrativa concebe um quadro amplo no qual todas as forças do aspecto social russo se encontram de alguma maneira representadas, constituindo, assim, algo da essência épica. Com isso, pode-se afirmar que a obra de Tolstói é uma síntese das possibilidades do romance realista, tornando-se um ponto culminante do realismo formal e de sua estruturação trágica.

Referências bibliográficas

- ELIAS, N. *O processo civilizador: Uma história dos costumes*. v. 1. Trad. Ruy Jungman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. 2 v.
- FIGUEIREDO, R. Introdução. In: TOLSTOI, L. *Anna Kariênina*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- FLAUBERT, G. *Madame Bovary*. Trad. Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Abril, 2010.
- HOOPER, C. Forms of love: Vladimir Solov'ev and Lev Tolstoy on Eros and Ego. *Russian Review*. v. 60. n. 3. Jul. 2001. p. 360-380.
- LAWRENCE, D. H. *The letters of D. H. Lawrence*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- MEYER, P. Anna Karenina: Tolstoy's polemic with Madame Bovary. *Russian Review*. v. 54. n. 2. Jan. 1995. p. 243-259.
- NABOKOV, V. *Lições de literatura russa*. Trad. Jorio Dauster. São Paulo: Três Estrelas, 2015.
- SITI, W. O romance sob acusação. In: MORETTI, F. (org.). *O romance 1: A cultura do romance*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 165-241.
- STEINER, G. *Tolstói ou Dostoiévski*. Trad. Isa Kopelman e Luana Chnaiderman de Almeida. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- TODD III, W. M. The ruse of Russian Novel. In: MORETTI, F. (org.). *The novel: volume 1: History, geography and culture*. New Jersey: Princeton University Press, 2006. p. 401-423.
- TOLSTOI, L. *Anna Kariênina*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- WILLIAMS, R. Tragédia social e pessoal: Tolstói e Lawrence. In: _____. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 161-182