

O trágico no romance: uma leitura de Anna Kariênina

BORGATO, Rafael / UNESP-FAPESP (Brasil) - r.borgato@gmail.com

Eje: Estética y Teoría Literária

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras clave: Romance, Tolstói, Trágico*

> *Resumen*

Lukács, na esteira de Hegel, afirma que o romance se constitui como manifestação épica da sociedade burguesa. Não se trata de uma reprodução da epopeia clássica, pois esta é expressão artística de um período que não se caracteriza, como a Europa Ocidental da Idade Moderna, pela cisão entre eu e mundo. Portanto, o romance, epopeia da sociedade burguesa, é o desvelamento dessa cisão, a anatomia da problematização inerente ao conceito de individualidade. Partindo de uma visão semelhante do romance, podemos nos remeter ao conceito de trágico proposto, inicialmente, por Schiller e sistematizado pelo filósofo idealista Friedrich Schelling: o processo trágico se compõe a partir do conflito entre indivíduo e uma força objetiva, ou seja, entre eu e mundo. Por isso, dentro da amplitude do romance, é possível considerar sua forma também como uma manifestação trágica, o que pretendemos fazer neste trabalho, tomando o romance Anna Kariênina, de Tolstói, como exemplo.

> *Ponencia*

A leitura de Anna Kariênina, um romance, sob a perspectiva do trágico pressupõe pensar a tragédia como uma ideia, um conceito, e não a partir de uma visão normativa tradicional. Aristóteles (1988) propôs uma análise descritiva do texto e da encenação dramática, análise esta que, além de se debruçar sobre os elementos textuais em si, ainda se propõe a ser um modo de fazer: um conjunto de regras que busca definir o que constitui determinado gênero poético. Do filósofo grego, passando por Horácio, até a poética de Gottsched de 1730, a arte é pensada em seu caráter atemporal e os estudos sobre ela são doutrinas, formas de ensinamento da técnica. É apenas com o idealismo alemão, no final do

século XVIII, que a arte passa a ser vista como um conhecimento ao invés de um conjunto de regras. Enquanto as tentativas de formulação de poéticas no período do Iluminismo podem ser vistos como recepções do texto aristotélico (Szondi, 2004, p. 23), a filosofia da arte se constitui a partir da formulação de conceitos, do ato de pensar a obra a partir dela mesma.

Hegel (2001), talvez o maior expoente do pensamento idealista alemão pensa nos gêneros artísticos não como formas pré-estabelecidas, atemporais, mas como construções históricas, mutáveis. Seguindo seu raciocínio acerca do fazer artístico, o filósofo alemão concebeu, por exemplo, o romance como um desdobramento moderno da epopeia homérica. Tal ideia é bastante relevante para compreender a historicidade dos gêneros. A epopeia clássica, segundo Hegel, retrata um mundo unitário e harmonizado, impossível de ser reproduzido na modernidade, que se caracteriza pela fragmentação, pelo isolamento, pela ascensão do indivíduo e a derrocada da imagem de uma coletividade inabalável. Os heróis homéricos pertencem a um mundo do qual são parte indissociável – não estão em conflito com sua realidade, deixam-se guiar por ela. Sua ação é regida por deuses que influem diretamente nos rumos dos acontecimentos, seu conflito é contra um mundo diferente do seu. O herói da epopeia clássica desconhece os conflitos internos, a sensação de isolamento do meio social de que faz parte, a angústia do indivíduo cindido. Na verdade, o herói épico sequer pode ser chamado de indivíduo, na acepção moderna do termo, pois não se caracteriza pela cisão entre interior e exterior, eu e mundo, alma e ação, mas pela unidade entre a vida e sua essência. O personagem representado nas páginas do romance moderno, por sua vez, é a imagem do indivíduo solitário, posto em uma realidade que mal compreende e dificilmente aceita. Por isso, o romance se aproxima do épico, de acordo com Hegel, na medida em que reconstrói a realidade por meio da representação, de forma a atribuir-lhe um novo sentido, buscando, através do trabalho estético, a recuperação da totalidade de um mundo fragmentado. O romance seria, então, a epopeia possível para a realidade burocratizada do modo de vida burguês. Portanto, a atualização (ou recriação) de um gênero tradicional dentro de um contexto social em que o modo de representação desse gênero deixa de fazer sentido cria uma nova forma artística, mais condizente com sua época. É disso que se trata a interpretação dos gêneros sob uma perspectiva histórica. As formas de representação já não são, a partir do pensamento idealista, vistas como

atemporais, imutáveis, mas como formas artísticas históricas que se modificam de acordo com o meio que as concebe.

Da mesma maneira, os gêneros deixam, como vimos, de ser compreendidos somente a partir de mecanismos textuais normatizados pelas poéticas, mas como expressões de determinado tipo de representação. Hegel não nega que a proximidade da epopeia clássica com o romance se dê no aspecto narrativo, nos vários núcleos de ação, na sucessão de episódios e na amplitude do tempo e do espaço, porém é no tipo de representação que se marca a diferença que permite, para o filósofo, considerar o romance um desdobramento e não o próprio gênero épico. Quando Hegel opõe a representação da totalidade, de uma coletividade unitária, a uma realidade cindida, do indivíduo solitário e fragmentado, expõe um conceito de epopeia. Mais tarde, Emil Staiger (1972) sistematizaria esse esforço de interpretar os gêneros da poética clássica como conceitos. Staiger parte justamente do princípio da filosofia da arte, preocupando-se menos com as formas textuais em que os gêneros épico, lírico e dramático tradicionalmente se manifestam do que com sua essência. Portanto, segundo o autor, não é a métrica, a extensão do poema ou os versos feitos para a declamação ou a encenação que diferencia o épico do dramático, mas sim o fato de o primeiro ser caracterizado pela apresentação e a memória enquanto o último se marca pela tensão. O épico é um registro, uma ação que avança e rememora. O dramático é a expressão do pathos, um confrontar-se com o mundo, com o próprio destino. Nesse sentido, o trágico representa a aniquilação, a impossibilidade de triunfo – pelo menos de maneira direta – no conflito estabelecido.

A essência trágica posta por Staiger remete à filosofia do trágico dos idealistas alemães do fim do século XVIII e início do XIX. Schelling (1979) foi o primeiro a conceituar o trágico além de sua definição formal advinda das releituras da poética aristotélica. Em suas “Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e o criticismo”, ele já esboça a definição que posteriormente será consagrada por Hegel: o trágico como uma estrutura dialética. Para Schelling, o caráter dialético do trágico deve-se à condição de que algo superior (representado na figura do herói) é aniquilado por aquilo que deveria salvá-lo. O conflito é constituído pela oposição entre a liberdade individual e a necessidade objetiva, conflito no qual a aniquilação do herói é responsável justamente pela afirmação da liberdade, visto que

o simples ato de confrontar uma força superior e perecer – porque não haveria outra saída – é uma homenagem à liberdade.

Tomemos Anna Kariênina como exemplo. Este romance, como se sabe, conta uma história de adultério, porém uma leitura que leve em consideração apenas seu tema mais explícito correria o risco de soar superficial. É possível interpretar o trágico no ato de infidelidade conjugal de Anna, considerá-la como uma atitude de conflito, de afirmação da sua liberdade individual frente a uma força social repressiva que tenta impedi-la de viver segundo seus desejos. D.H. Lawrence (apud. WILLIAMS, 2002), por exemplo, segue esse caminho, considerando o núcleo de Liévin, o outro protagonista do romance, somente uma obsessão de Tolstói com sua autobiografia (já que esse personagem seria um alter-ego do autor). Portanto, para Lawrence a verdadeira – talvez a única – força do romance está na história de Anna.

Raymond Williams (2002) estabelece um contraste entre o pensamento trágico em Tolstói e em D.H. Lawrence. De acordo com o crítico britânico, Lawrence equivoca-se em sua análise do romance Anna Kariênina por considerá-lo exclusivamente um choque entre indivíduo e sociedade, no qual a vida potente é destruída pela moralidade arbitrária exercida pela cultura instituída. Para Williams, o erro do autor de *Mulheres apaixonadas* consiste em uma leitura incompleta, que não leva em consideração a totalidade da ação. Afinal, a narrativa do triângulo Anna-Kariênin-Vrónski ocupa menos da metade do romance. Williams demonstra de forma pormenorizada em que consiste a totalidade do romance de Tolstói, afirmando que na obra do autor russo “[...] 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’” (WILLIAMS, 2002, p.167-168). Ou seja, em Anna Kariênina não se pode falar apenas de um conflito entre indivíduo e sociedade, pois o que Lawrence entende por sociedade ao abordar esse tema em sua crítica, é um modelo abstrato que deixa de levar em consideração “[...] a complexa atividade de muitas pessoas, produzindo e desperdiçando, reconhecendo e traindo, mentindo e dizendo a verdade” (WILLIAMS, 2002, p.173). É nesse contexto que se deve levar em conta a trajetória de Liévin, indivíduo que no passado levava uma vida parecida com a do amante de Anna (portando-se com altivez na vida social, vaidoso, vivenciando relacionamentos efêmeros), mas foi capaz de evoluir, mesmo que isso

significasse deixar de basear sua existência em antigas certezas para pontuá-la por dúvidas. Essas dúvidas, vale dizer, são fruto de sua convivência com um círculo de pessoas, como seus irmãos Serguei Ivánovitch e Nikolai, os mujiques que trabalham em sua propriedade, os demais senhores de terra com quem ocasionalmente se relaciona, seus cunhados Stiva e Dolly, o próprio Vrónski (ainda que os encontros entre os dois sejam bastante breves), sua mulher Kitty e seu filho Mítia. Seu desenvolvimento pessoal, então, formula-se no decorrer da narrativa, dentro dessas relações, e não como um modelo prévio que se apresentará ao leitor em cena como um indivíduo de caráter definido e imutável. Além disso, na história de Anna, embora inicialmente sejamos apresentados a personagens arquetípicos (seu marido, um funcionário público exemplar, burocrático, homem cumpridor dos deveres; Vrónski, boêmio, viril, apaixonante, senhor de si), o desenrolar dos acontecimentos leva a mudanças pessoais: Kariênin, inicialmente, perde a compostura de homem frio e decidido, o respeito que os demais nutriam por ele torna-se escárnio e, por fim, concilia-se encontrando respostas na vida religiosa; já Vrónski abandona a carreira de oficial militar, passa a se dedicar somente à Anna, passa a tratá-la com frieza ao sofrer com seus ataques de ciúmes e, finalmente, entrega-se ao desespero ao saber de sua morte – o que acarreta outra mudança, quando ele abandona tudo para se lançar como voluntário na guerra entre sérvios e turcos. Logo, é possível perceber que o romance de Tolstói não constrói apenas um processo trágico individualista, em que o herói (neste caso, a heroína, Anna) entra em conflito com uma força maior (aqui, a sociedade estratificada do século XIX) em busca da afirmação de sua liberdade. Temos isso também, é claro, mas, por outro lado, o romance nos remete ao significado que a forma trágica, segundo Charles Segal (1986), possuía no teatro da Grécia Antiga, ou seja, a característica de modelo para uma construção social, a partir de personagens que representam o homem social tomado no tempo presente, vivendo em meio a questionamentos essenciais, continuamente voltado à construção de sentido.

Tal percepção do trágico está mais próxima da dialética de Hegel do que de Schelling. Para Hegel (apud. Szondi, 2004), a trajetória do herói trágico representa uma autodivisão da ética, a fim de que se reconheça sua natureza inorgânica – representada no mundo da lei, no contrato social –, e, por meio do destino inevitável a natureza ética é reconciliada. Essa concepção se aproxima da ideia de Charles Segal, segundo a qual a tragédia é um modelo de construção social a partir do desvelamento das contradições

sociais presentes sob a superfície de determinada sociedade. À ética seletiva da lei, chamada de inorgânica por Hegel, contrapõe-se o indivíduo, o representante de algo que foi sufocado pelo ordenamento social. Assim o pensamento hegeliano amplia a concepção de Schelling: a afirmação da liberdade individual já não se refere apenas ao próprio indivíduo ou ao sentido das diferentes ideias de liberdade para os diferentes indivíduos, mas a todo um construto social que abarque questões relevantes que haviam sido excluídas na formação unilateral do mundo da lei.

Norbert Elias (1994) define civilização como um processo (ou seu resultado), sempre em movimento constante, manifestando a autoconfiança de uma identidade nacional estabelecida, posta à prova e triunfante. O movimento do processo civilizatório justifica-se, principalmente, por motivos políticos e econômicos, que são responsáveis por mudanças comportamentais da vida em sociedade. Elias cita várias manifestações dessas alterações do modo como são concebidas algumas questões sociais. Damos destaque aqui à sua comparação da forma como o adultério é encarado na sociedade da corte e no modo de vida burguês. De acordo com Elias, no primeiro caso, o poder social feminino aproxima-se do masculino, o que torna as relações extra-conjugais das mulheres menos repreensíveis, tão legítimas (dentro dos limites do decoro) quanto as dos homens. Ele cita o romance *La Princesse de Cleves* de Madame de la Fayette, em que o marido da princesa sabe que ela está apaixonada pelo duque de Nemours e aceita o relacionamento extra-conjugal, contanto que ela mantenha as aparências para a sociedade. No modo de vida burguês, contudo, as limitações sociais do indivíduo tornam-se mais fortes, segundo Elias, devido à necessidade de autocontenção imposta ao indivíduo, pois as funções práticas da vida burguesa “exigem e geram maior autocontrole do que as funções de corte [...] para os padrões da sociedade burguesa, o controle da sexualidade e a forma de casamento vigentes na sociedade de corte eram extremamente débeis” (ELIAS, 1994, p. 185). Todas as relações extra-matrimoniais são, nesse momento, condenadas, havendo, no entanto, maior poder social do marido “de modo que a violação do tabu pelo marido geralmente é julgada com mais condescendência do que a mesma falta cometida pelas mulheres” (ELIAS, 1994, p. 185). Essa mudança na percepção do tratamento de um questão como o adultério demonstra como o movimento de mudança na sociedade pressupõe também uma re-padronização, que pode se dar pela imposição da lei escrita ou simplesmente pela imposição da lei tácita dos costumes, da

aceitação ou não aceitação do grupo social. De qualquer maneira, trata-se da imposição do mundo da lei sobre o indivíduo que não necessariamente reconhece essa ética inorgânica como verdadeira.

Dolly, a cunhada de Anna, por exemplo, parece considerar natural sua condição de mãe de seis filhos, de mulher que espera placidamente pelo marido em sua casa. Quando descoberto, Oblónski não lamenta o fato de ter traído a mulher, mas de ter sido descoberto. Acha natural ter amantes, já que conserva sua vitalidade, enquanto Dolly tem o aspecto cansado de uma mulher que já deu à luz filhos demais. Mesmo assim, porém, se vê na obrigação de preservar seu casamento, e para isso pede ajuda à irmã, mulher virtuosa, senhora do lar, esposa de um ministro de Estado, mãe amorosa, enfim, um arquétipo de mulher oitocentista. Oblónski não deseja a mulher, diz que a ama, contudo nem disso conseguimos ter certeza. Sua ânsia por preservar o casamento não é uma necessidade individual, mas uma imposição social. No romance, ele representa o burguês típico, ao menos no contexto russo: carreirista do serviço público que busca se relacionar com as pessoas certas para conseguir progredir, hipócrita, suas opiniões e convicções são adaptáveis ao que as circunstâncias lhe pedem. Nesse sentido, manter as aparências de ser o chefe de uma família bem-sucedido é importantíssimo para sua imagem pessoal e, por isso, a família não pode ser desfeita sob nenhuma justificativa. Dolly, por sua vez, recolhe-se ao seu papel subordinado, consciente de suas limitações sociais. Em determinado momento ela diz o seguinte à cunhada: “Será que você entende, Anna, quem foi que me tomou a minha juventude e a minha beleza? Ele [Oblónski] e seus filhos. Prestei serviços a ele e, nessa servidão, tudo o que era meu se foi [...]” (TOLSTÓI, 2005, p. 81, grifo nosso). Quando Dolly afirma ter perdido tudo, refere-se mais especificamente à beleza e à juventude, as características mais importantes impostas a uma mulher pela sociedade do século XIX.

Kitty, inicialmente apaixonada por Vrónski, mas que acaba se tornando a esposa de Liévin, é a versão mais jovem de Dolly, alguém que ainda carrega a vitalidade e a beleza dos anos pré-nupciais e se prepara para se tornar mãe e senhora do lar. Seu desejo por Vrónski é o desejo por um aventureiro da estirpe de Oblónski, a vontade de se casar com alguém de aparência física agradável e que transite bem pela vida em sociedade. Vrónski e Oblónski

são o oposto de Liévin, um sujeito desajeitado e descuidado com a própria aparência e, além disso, incapaz de compreender os rituais vazios da convivência em grupo.

É em Liévin, portanto, que nos deparamos com a autodivisão da ética por meio do estranhamento do indivíduo com a artificialidade das convenções que o regem. Sua trajetória se passa em meio a questionamentos existenciais, religiosos, econômicos e políticos. Liévin é um aristocrata e, à primeira vista, pode parecer que seu conflito é com o desenvolvimento burguês da sociedade russa que enfrenta um processo de ocidentalização. No entanto, mesmo as tradições aristocráticas não escapam de seu olhar crítico, o que se nota, por exemplo, em sua relação com os mujiques (muito próxima da relação do próprio Tolstói com os vassallos de sua terra). Liévin é, portanto, um questionador. Se no início do romance podemos atribuir sua insatisfação crônica ao fato de ter sido rejeitado por Kitty, depois que ela o aceita e os dois se casam notamos que Liévin continua sentindo a falta de algo. O elemento ausente, fruto de um indivíduo cindido, dissociado da noção de coletividade, é próprio da modernidade burguesa. Hegel atribuiu ao romance o status de conciliador da fragmentação do indivíduo moderno; ao processo narrativo cabe a reconstrução de um sentido unitário – é nesse sentido que o romance se aproxima da epopeia. Porém considerando que o romance é um gênero híbrido marcado pela amplitude, não podemos excluir de imediato o caráter trágico dessa forma literária. Talvez o processo narrativo não se preste necessariamente à reconstrução do sentido unitário, mas sua característica mais marcante seja justamente o desvelamento da cisão, o que se relaciona mais com um processo trágico – referente à tensão – do que ao épico.

Se considerarmos, no entanto, Liévin como o responsável pelo impulso da cisão que conduz ao elemento trágico no romance, que papel então resta a Anna Kariênina? E se é Liévin o herói trágico, então porque é a outra protagonista quem é aniquilada no desfecho? Quem sabe não podemos considerá-la uma heroína trágica inconsciente? Mas tal conclusão seria insatisfatória, uma vez que igualaria a personagem tolstoiana ao tolo e imaturo que Erich Auerbach (1987) identificou em Madame Bovary. Como já dissemos, Anna parece senhora de si, uma mulher confiante, invejável pelas outras. Apenas quando se apaixona por Vrónski ela parece perceber a limitação de sua situação – e não se conforma com ela. Não suporta o fato de ter de encontrar o amante escondida e, numa corrida de cavalos em que Vrónski compete, revela, através da expressão de horror em seu rosto quando ele cai

do cavalo, o que todos supunham movidos por boatos. Anna é incapaz de dissimular. Antes desse episódio já havia contado ao marido, Aleksiei Aleksandrovitch, sobre seu caso extraconjugal. Este lhe pedira apenas para manter as aparências. Contudo, diante da revelação pública do adultério, ele a expulsa de casa, sem direito de tornar a ver seu filho. Transformada em pária, resta a Anna o amor incondicional de Vrónski, do qual ela sempre duvida. O amante demonstra amá-la, mas a ele ainda há a vida social, enquanto Anna deve apagar sua existência das demais pessoas.

Os questionamentos de Anna não chegam à profundidade dos de Liévin; são, na verdade, mais orgânicos, referentes exclusivamente à sua situação pessoal. Todavia, sua situação não deixa de espelhar outro fato comum à sociedade oitocentista: a precariedade da posição da mulher. A ética inorgânica, o mundo da lei, é uma criação imposta por um modelo masculinizado de organização social. Simone de Beauvoir (1970) diz que “[...] é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino” (Beauvoir, 1970, p. 9). E lembra que desde sempre todo esse conjunto, passando pela filosofia, a política, a economia, a psicologia, a religião, a biologia, todos os discursos culturais na civilização ocidental foram construídos em torno de um modelo masculino, patriarcal. Portanto, ainda que esta não fosse a intenção de Tolstói e ele colocasse a personagem feminina como um ente menos racional que se aproxima da histeria em determinados momentos mais por talvez compartilhar um preconceito de sua época, não podemos negar também que o modo orgânico como Anna questiona sua própria situação é um reflexo dessa própria situação. Afinal, como ela poderia elaborar cadeias de pensamentos baseados na razão, no conhecimento adquirido e compartilhado socialmente, se lhe é vedado esse conhecimento, considerado “assuntos de homem”?

Dessa forma, o processo trágico em Anna Kariênina complementa-se nas duas narrativas do romance. Anna é aquela que vê de fora, que desde o início é excluída do mundo da lei e se opõe contra ele movida por sua paixão. Enquanto isso, Liévin é aquele que faz parte desse mundo, é privilegiado por ele, mas não o compreende. De tal diferença já se pode compreender por que a primeira tem o desfecho trágico e o outro encontra uma forma de conciliação, ainda que incompleta, na epifania religiosa. Essa forma conciliadora poderia remeter o romance ao épico – como Lukács (2000) o faz, ressaltando a incompletude épica dessa conciliação que na verdade não chega a conciliar coisa alguma –,

porém é no elemento trágico que está a força da narrativa de Tolstói, no conflito dos indivíduos que se opõem ao instituído, na força que é aniquilada para que possa se revelar como força.

› *Referencias bibliográficas*

- Aristóteles. Horácio. Longino. (1988) *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. 3. Ed. São Paulo: Cultrix.
- Auerbach, E. (1987) *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Perspectiva.
- Beauvoir, S. (1970) *O segundo sexo: tomos I e II*. Trad. Sergio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro.
- Elias, N. (1994) *O processo civilizador: Uma história dos costumes*. v. 1. Trad. Ruy Jungman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Lukács, G. (2000) *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34.
- Schelling, F. W. J. (1979) Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e o criticismo. In: *Obras escolhidas* (coleção Os Pensadores). Trad. Rubens Rodrigues Torres. São Paulo: Abril Cultural.
- Segal, C. (1986) *Interpreting Greek Tragedy: Myth, Poetry, Text*. Ithaca; London: Cornell University Press.
- Staiger, E. (1972) *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- Szondi, P. (2004) *Ensaio sobre o Trágico*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Tolstói, L. (2005). *Anna Kariênina*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify.
- Williams, R. (2002) *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify.