

Rafhael Borgato

**LEITURAS DO TRÁGICO SOB A PERSPECTIVA DO ROMANCE REALISTA:
UM ESTUDO SOBRE *MADAME BOVARY* E *ANNA KARIÊNINA***

Araraquara
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP) – Campus Araraquara
2017

Raphael Borgato

**LEITURAS DO TRÁGICO SOB A PERSPECTIVA DO ROMANCE REALISTA:
UM ESTUDO SOBRE *MADAME BOVARY* E *ANNA KARIÊNINA***

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Área de Concentração: Teoria Literária
Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientadora: Wilma Patrícia Marzari Dinardo Maas

Araraquara
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP) – Campus Araraquara
2017

Borgato, Rafael
Leituras do trágico sob a perspectiva do romance
realista: um estudo sobre "Madame Bovary" e "Anna
Kariênina" / Rafael Borgato - 2017
227 f.

Tese (Doutorado em Estudos Literários) -
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita
Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus
Araraquara)

Orientador: Wilma Patrícia Marzari Dinardo Maas

1. Romance realista. 2. Trágico. 3. Teoria
literária. 4. Flaubert, Gustave. 5. Tolstói, Liév. I.
Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Rafhael Borgato

**LEITURAS DO TRÁGICO SOB A PERSPECTIVA DO ROMANCE REALISTA:
UM ESTUDO SOBRE *MADAME BOVARY* E *ANNA KARIÊNINA***

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Data de aprovação: 19 de maio de 2017

Membros da banca examinadora:

1º titular: Profa. Dra. Wilma Patricia M. D. Maas (orientadora)

2º titular: Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim

3º titular: Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite

4º titular: Profa. Dra. Renata Philippov

5º titular: Prof. Dr. Márcio Scheel

Local:

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP) – Campus Araraquara



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de Araraquara



ATESTADO DE APROVAÇÃO - DEFESA

Atestamos que **RAFHAEL BORGATO**, RA nº: 96208-4, RG nº 43.777.743-1, expedido pela SSP/SP, defendeu, no dia 19/05/2017, a tese intitulada **LEITURAS DO TRÁGICO SOB A PERSPECTIVA DO ROMANCE REALISTA: UM ESTUDO SOBRE MADAME BOVARY E ANNA KARIÊNINA**, junto ao Programa de Pós Graduação em ESTUDOS LITERÁRIOS, Curso de Doutorado, tendo sido 'APROVADO'.

Atestamos ainda que a obtenção do título dependerá de homologação pelo Órgão Colegiado competente.

Araraquara, 19 de maio de 2017

Gabriel Betoni Medina
Supervisor de Seção
Seção Técnica de Pós-Graduação



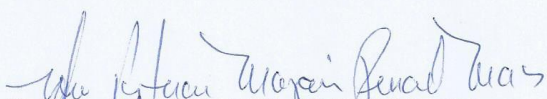
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

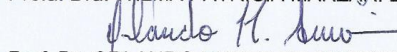
Câmpus de Araraquara

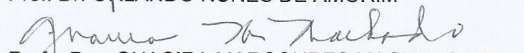


ATA DA DEFESA PÚBLICA DA TESE DE DOUTORADO DE RAFAEL BORGATO, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS, DA FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS - CÂMPUS DE ARARAQUARA.

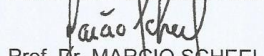
Aos 19 dias do mês de maio do ano de 2017, às 09:00 horas, no(a) Anfiteatro D, reuniu-se a Comissão Examinadora da Defesa Pública, composta pelos seguintes membros: Profa. Dra. WILMA PATRICIA MARZARI DINARDO MAAS - Orientador(a) do(a) Departamento de Letras Modernas / Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Araraquara, Prof. Dr. ORLANDO NUNES DE AMORIM do(a) Departamento de Estudos Linguísticos e Literários / Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas de São José do Rio Preto, Profa. Dra. GUACIRA MARCONDES MACHADO LEITE do(a) Departamentos Letras Modernas / Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Araraquara, Profa. Dra. RENATA PHILIPPOV do(a) Departamento de Letras / Universidade Federal de São Paulo, Prof. Dr. MARCIO SCHEEL do(a) Departamento de Estudos Linguísticos e Literários / UNESP- Câmpus de São José do Rio Preto, sob a presidência do primeiro, a fim de proceder a arguição pública da TESE DE DOUTORADO de RAFAEL BORGATO, intitulada **LEITURAS DO TRÁGICO SOB A PERSPECTIVA DO ROMANCE REALISTA: UM ESTUDO SOBRE MADAME BOVARY E ANNA KARIÊNINA**. Após a exposição, o discente foi arguido oralmente pelos membros da Comissão Examinadora, tendo recebido o conceito final: aprovado. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelos membros da Comissão Examinadora.


Profa. Dra. WILMA PATRICIA MARZARI DINARDO MAAS


Prof. Dr. ORLANDO NUNES DE AMORIM


Profa. Dra. GUACIRA MARCONDES MACHADO LEITE

Participação por Videoconferência
Profa. Dra. RENATA PHILIPPOV


Prof. Dr. MARCIO SCHEEL

Faculdade de Ciências e Letras - Câmpus de Araraquara -
Rodovia Araraquara-Jauú Km 01, 14800901

<http://www.fclar.unesp.br/#/pos-graduacao/stricto-sensu/estudos-literarios/apresentacao/CNPJ:48.031.918/0025-82>

AGRADECIMENTOS

À minha esposa, Adriana, pelo apoio em todos os momentos deste trabalho e em todos os dias da minha vida.

Aos meus pais, por possibilitarem que eu me dedicasse à minha formação e aos meus objetivos nem sempre tão pragmáticos desde a infância.

À minha orientadora, Wilma Patricia, por ter acreditado em meu potencial desde que iniciamos nossa relação orientador-orientando na iniciação científica, há mais de dez anos.

À FAPESP (processo 2012/22089-0), pela bolsa de fomento concedida durante três anos, por ter propiciado minha ida a eventos científicos nos quais apresentei fragmentos do trabalho e por proporcionar a leitura atenta dos pareceristas que muito me ajudaram nessa caminhada.

À UNESP, por ser parte indissociável da minha formação, desde o início.

Ao IFSP, minha instituição atual de trabalho, por ter permitido algumas horas preciosas em meu planejamento para que eu concluísse meu doutorado.

SUMÁRIO

Resumo/Abstract.....	9
Introdução.....	10
1 – O romance como epopeia burguesa.....	19
1.1 - O romance como épico e Robinson Crusoe, o representante universal.....	19
1.2 – O romance inglês do século XVIII e a epopeia burguesa.....	31
2 – O imaginário burguês e o realismo moderno.....	38
2.1 - Stendhal, Balzac e o surgimento do realismo moderno.....	38
2.2 - Madame Bovary: o apogeu do realismo moderno.....	45
3 – Tragédia e romance.....	59
3.1 – A possibilidade do trágico no romance.....	59
3.2 - Madame Bovary: a tragédia como elemento concernente ao social.....	73
3.3 – <i>Maneiras trágicas de matar uma mulher</i>	104
4 – Flaubert, Tolstói e o tema do adultério feminino.....	121
4.1 – O julgamento do romance.....	121
4.2 – Pontos de contato.....	125
5 – Paralelismo e tragédia em <i>Anna Kariênina</i>.....	154
5.1 – Parte 1.....	154
5.2 – Parte 2.....	162
5.3 – Parte 3.....	177
5.4 – Parte 4.....	183
5.5 – Parte 5.....	187
5.6 – Parte 6.....	193
5.7 – Partes 7 e 8.....	196
Conclusão.....	213
Referências bibliográficas.....	220

RESUMO

Esta tese de doutorado tem como objetivo estudar a manifestação do trágico no romance do período literário do século XIX conhecido genericamente como Realismo. O objeto de estudo específico são os romances *Madame Bovary* e *Anna Kariênina*, de Flaubert e Tolstói, respectivamente. Tal escolha sustenta-se tanto no fato de que ambos os romances são produtos exemplares do chamado Realismo, quanto pelo fato de terem em comum o tema do adultério feminino, o qual, como pretendemos demonstrar em nosso estudo, estrutura a forma trágica desses romances. Essa forma trágica, como demonstraremos, é organizada em torno do conflito individual e do debate ético em relação ao sistema social. Tais leituras sobre o trágico partem de duas interpretações distintas do que é tragédia: a dos filósofos idealistas alemães pós-kantianos, tomada aqui sob a perspectiva da filosofia de Schelling, que destaca o elemento individual, a afirmação da liberdade humana e, por outro lado, a dos estudos estruturalistas da Tragédia Grega (empreendidos especialmente por Vernant e Vidal-Naquet, além de Charles Segal). Assim, pretendemos realizar uma leitura do gênero romance como forma trágica (atendo-nos ao recorte específico que analisaremos, ou seja, o romance realista novecentista, que constitui uma forma madura do romance burguês), a partir da interpretação de sua forma e de seu conteúdo, buscando apoio para essa interpretação em dois tipos de leitura relevantes para a compreensão do conceito de trágico.

Palavras-chave: Flaubert (1), Tolstói (2), Trágico (3), Romance (4), Realismo Burguês (5)

ABSTRACT

This doctorate thesis intends to study the concept of tragic in the realistic novel of the nineteenth Century, more specifically in “*Madame Bovary*”, by Gustave Flaubert, and “*Anna Kariênina*”, by Liév Tolstoi. Both novels are products of the Modern Realism, and they share the theme of women adultery, which, as we intend to demonstrate in our study, is responsible for the tragic structure of these literary works. The tragic form reveals itself in the individual conflict and the ethical debate about the social system. These interpretations come from two different concepts of tragedy. The first is the one of the German idealistic philosophy, which, especially in Friedrich Schelling’s ideas, emphasizes the individual element, the affirmation of human freedom. The second one is the interpretation of the structuralist studies on Greek Tragedy (made, especially, by Vernant, Vidal-Naquet, and Charles Segal). Therefore, we intend to read the genre novel as a tragic form (considering the specific literary period we will study), interpreting its form and content through the two different concepts of tragic.

INTRODUÇÃO

O estudo da literatura realista do século XIX soa, à primeira vista, em nossos dias, uma escolha pouco inspirada, aparentemente condenada à repetição do que já foi dito por tantos grandes críticos e teóricos dedicados ao tema. Há sempre, porém, um novo viés, antes pouco explorado, a ser considerado dentro dos estudos de determinado recorte temporal e estético da literatura. No caso deste trabalho, decidimos analisar os aspectos do trágico nesse fazer artístico, chamado por Erich Auerbach de *realismo moderno*. Debruçamo-nos, mais especificamente, sobre os romances *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, e *Anna Kariênina*, de Liév Tolstói, que constituem o corpus do trabalho. A abordagem a partir do aspecto trágico permite leituras, aparentemente, distintas e, talvez, inconciliáveis, se levarmos em consideração as diferentes concepções teóricas sobre o tema. De um lado, a filosofia do trágico surgida com o pensamento de Schelling – e a partir desta, uma compreensão do trágico como um processo individual, envolvendo a busca pela afirmação da liberdade humana frente à força maior de um elemento objetivo. De outro, a visão do trágico como um modelo literário eminentemente social, explorado pelas análises estruturalistas da Tragédia Grega – aqui considerada a partir dos estudos sobre o tema de Charles Segal, Vernant e Vidal-Naquet. Para nós, no entanto, as duas concepções oferecem leituras complementares, pois defendemos o ponto de vista de que o trágico se manifesta justamente no conflito entre indivíduo e sociedade, tendo como resultado não somente a afirmação da liberdade individual ou um debate dos modelos sociais (por meio da exposição de suas contradições latentes); as duas interpretações do significado da tragédia relacionam-se intrinsecamente, são indissociáveis, especialmente se levarmos em conta o contexto considerado.

A leitura do romance como uma manifestação da configuração de mundo trágica tem como pressuposto a visão hegeliana do romance como desdobramento do gênero épico e o posterior desenvolvimento dessa ideia por Georg Lukács em *A teoria do romance e O romance como epopeia burguesa*. Por isso, no primeiro capítulo tivemos a preocupação de nos dedicar à interpretação do texto lukacsiano, a fim de expor nossa compreensão do que ele considera a manifestação do épico no romance. Interessa-nos, principalmente, o ensaio tardio sobre o tema (*O romance como epopeia burguesa*), pois neste o filósofo desenvolve o conceito de romance moderno como epopeia da burguesa sob o viés historicista das etapas de

ascensão e consolidação dessa classe social, sendo o período de ascensão – o século XVIII na Inglaterra pós-Revolução Gloriosa e pré-Revolução Industrial – compreendido como o momento em que a forma romance mais se aproxima do épico.

Analisamos sua afirmação tomando por base três romancistas célebres (Defoe, Richardson e Fielding), a fim de verificar de que maneira suas obras se aproximam de ser um desdobramento moderno da epopeia. Para auxiliar nossa leitura desses autores, recorreremos ao livro *A ascensão do romance*, de Ian Watt, que utiliza como procedimento analítico da consolidação do gênero justamente o aspecto histórico de desenvolvimento da classe média londrina, do surgimento de um mercado editorial e de um público leitor e o componente moral do puritanismo que acompanha de perto a ideologia capitalista. Recorreremos às obras *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*, de Max Weber, e *The social teaching of the christian churches*, de Ernst Troelch, como base teórica para nossa interpretação do importante componente ético e moral representado pelo protestantismo na concepção de mundo dos escritores ingleses aos quais nos referimos. Lukács considera que o componente épico no romance inglês setecentista se encontra na representação do “herói positivo”, ou seja, aquele cuja força de ação sobre a realidade externa constitui um arquétipo do indivíduo burguês idealizado, simbolizado principalmente pela capacidade empreendedora das personagens de Defoe e pela rigidez moral das de Richardson. Além disso, em complemento a esse primeiro componente, temos a questão da organização da narrativa: por meio dela, cria-se um todo, a representação de uma realidade unitária cujo centro é justamente o “herói positivo”, aquele que Coleridge chamou, em sua leitura da obra de Defoe, de *representante universal* da configuração de mundo burguesa. Lukács, no entanto, ressalta que, mesmo nesse estágio de desenvolvimento em que ainda é possível encontrar alguma ressonância do épico no gênero, o romance é incapaz de reproduzir a essência da epopeia, devido àquilo que Hegel chamou em sua *Estética* de “caráter prosaico” da sociedade burguesa.

No segundo capítulo, analisamos diacronicamente a evolução do gênero, concentrando-nos na passagem do século XVIII para o XIX, mais especificamente, na mudança de perspectiva do realismo francês em relação ao romance inglês setecentista. Ian Watt definiu o advento do *realismo formal* como maior conquista da prosa inglesa setecentista. O termo refere-se à representação da realidade cotidiana, nas esferas pública e privada da vida burguesa, por meio de um uso da linguagem que se aproxima do registro cotidiano da língua. Autores franceses como Stendhal, Balzac e Flaubert são herdeiros desse procedimento,

contudo, em suas obras, encontramos um trato diferente da realidade. A fim de focalizar as diferenças na representação da realidade com embasamento na própria forma de constituição da organização social, recorreremos ao conceito de “imaginário” tal qual este foi abordado por Karlheinz Stierle no livro *A ficção*. Segundo Stierle, a obra artística é mediada pela mobilização de um imaginário coletivo que se transforma através da subjetividade do artista, da maneira como este filtra a sociedade a que pertence, ou seja, de seu imaginário pessoal. A “figuração” – forma artística – é a instância de mediação entre o real (compartilhado) e o imaginário (subjetivo). Valemo-nos das ideias de Stierle a fim de investigar tanto a maneira como o construto da realidade social imediata enseja a produção autoral, a partir do modo particular como o artista mobiliza as representações externas (o imaginário coletivo) por meio de suas próprias concepções (seu imaginário pessoal), quanto a formação, mediada pelo processo de recepção das obras e pela evolução do processo de organização social, de um novo imaginário coletivo a ser trabalhado por outros autores mobilizando seus respectivos imaginários pessoais. As condições históricas da França pós-revolucionária e pós-napoleônica são o ponto de partida dos romances de Stendhal e Balzac e, segundo Erich Auerbach, em *Mimesis*, ambos são os fundadores do realismo moderno, pois são os primeiros a enredar a ficção dentro de um contexto histórico imediato que é determinante para o desenvolvimento da narrativa.

Se o romance inglês setecentista representou o que Lukács chamou de “a conquista da realidade cotidiana”, a narrativa francesa da primeira metade do século XIX adquire o status de relacionar tal realidade ao instante histórico, tornando as dimensões pública e privada indissociáveis. Os heróis de Defoe, Richardson e Fielding se impõem diante dos obstáculos da realidade externa, sua trajetória é a vitória do esforço individual, daí sua característica de heróis positivos. Julien Sorel, por sua vez, se vê envolvido na torrente de acontecimentos ocasionada por forças objetivas superiores à sua vontade individual – por isso, Auerbach definiu sua trajetória como trágica. Aprender o imaginário em torno do gênero é relevante para a compreensão dessa mudança de focalização.

Baseamos nossa interpretação da alteração da concepção da natureza do romance na leitura do ensaio “Ficção”, de Catherine Gallagher: antes do século XVIII, as narrativas romanescas ainda se debatiam sobre sua condição de relato verdadeiro ou falso, sendo a mentira condenada como um engodo, uma espécie de falha moral desse gênero menor; o referido século, então, liberta o romance de tal embate, substituindo a busca da prova de

veracidade pelo que a autora chama de “alusão alegórica”. Em Defoe e Richardson, a alusão alegórica refere-se ao componente moral do qual as personagens são representantes. Pode-se afirmar, portanto, que o herói positivo é também exemplar, o que justifica sua trajetória bem-sucedida. O romance francês do século XIX, no entanto, já se afasta da ideia de representar positivamente o potencial burguês. Sua atitude, que pode ser chamada de desencantada, baseia-se na pretensão de representar a realidade como ela realmente é, daí a necessidade de articular as vidas individuais ao momento histórico. A alusão alegórica torna-se, dessa maneira, uma instância simbólica muitas vezes capaz de se sobrepor ao fato verídico como forma de representação da força social e dos atores nela envolvidos, visto que não se atém à visão limitada de um acontecimento real em si, mas à construção de um quadro verossímil capaz de abarcar o sentido do todo.

Em Flaubert encontra-se o apogeu dessa forma de representação realista. *Madame Bovary* não enreda, como *Le Rouge et le noir*, um período histórico imediato, transformando-o na questão central para a compreensão dos acontecimentos da narrativa; o romance de Flaubert parece mais atemporal, uma atemporalidade que reside no retrato da pequenez, da mediocridade da vida comezinha exposta nesse conflito provinciano permeado de personagens movidos por automatismos. Se em Stendhal e Balzac a força épica do romance já era bastante reduzida, devido à fragmentação exacerbada, em Flaubert já não se nota qualquer resquício do romance como desdobramento da epopeia. Procedemos nossa análise dessa afirmação sob a perspectiva da inação dos indivíduos do romance, simbolizada especialmente na incapacidade de Charles Bovary. O estreitamento de horizontes das personagens inertes, subjugadas pela necessidade objetiva de uma realidade superior aos seus ímpetos individuais – tão sufocados que chegam a se apagar completamente – simboliza a sobreposição do mundo prosaico à representação épica. Em *Madame Bovary*, isso ocorre por meio da voz da ideologia corrente, da força social que domina as ações das personagens, até mesmo da protagonista, Emma Bovary. Além da leitura de Auerbach sobre o desenvolvimento do realismo em direção da prosa objetiva, valemo-nos também do ensaio “Serious Century”, de Franco Moretti e “The prose of the world”, de Michael Peled Ginsburg e Lorri G. Nandrea.

Notamos que o desenvolvimento da forma do romance moderno, fruto artístico da sociedade burguesa, apresenta uma organização de mundo que parte da unidade épica (ainda que falha) do século XVIII para a tragicidade inconciliável das contradições burguesas representadas pelo realismo francês do XIX. O trágico está presente em *Le rouge et le noir*, de

Stendhal, porém, considerando as leituras de Auerbach, Moretti, Ginsburg e Nandrea sobre a constituição da realidade em *Madame Bovary*, podemos depreender que no romance de Flaubert até mesmo a forma trágica está ausente, restando, portanto, somente o caráter prosaico. É justamente em torno dessa polêmica que desenvolvemos o estudo deste trabalho.

O terceiro capítulo propõe essa discussão. Se a prosa do mundo hegeliana permeia o romance de Flaubert, fazendo com que os fatores externos da realidade social limitem a independência e a liberdade individual, é dentro do próprio embate social que verificamos a raiz trágica de *Madame Bovary*. O trágico na visão de Schelling, e de outros idealistas alemães, diz respeito à afirmação da individualidade, à conciliação entre o indivíduo cindido e o mundo fragmento contra o qual ele se põe em conflito. Por outro lado, Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet e Charles Segal, em seus estudos sobre a tragédia grega, consideram o fator social na compreensão do trágico. Vernant e Vidal-Naquet (1999) ressaltam o conflito trágico como uma tradução dos valores coletivos impostos pela nova cidade democrática. A matéria do drama seria, então, o pensamento social da cidade, com destaque para o pensamento jurídico, em plena elaboração. Isso não significa que a tragédia seja meramente um debate jurídico, mas sua elaboração estética toma como objeto o homem, que vivencia tal debate, vendo-se obrigado a orientar sua ação em um universo de valores ambíguos. Charles Segal (1986) reitera que o herói trágico é tanto um sujeito imerso em um conflito moral quanto um elemento simbólico de uma estrutura sócio-religiosa complexa. Nessa estrutura, aparentemente racional, revela-se, sob a superfície das formas sociais, o lado obscuro presente nas contradições do mundo grego. Com isso, o imaginário da forma trágica, mais do que lidar com uma questão ética e moral referente ao indivíduo, como o concebe a filosofia do trágico, refere-se a uma formulação estética das instituições sociais postas em xeque.

Abordamos ainda, no terceiro capítulo, com maior profundidade, o desenvolvimento histórico do conceito de trágico, baseados no livro *Doce violência*, de Terry Eagleton e *Tragédia moderna*, de Raymond Williams, além do *Ensaio sobre o trágico*, de Peter Szondi, no qual se encontram as interpretações sobre as ideias de trágico do idealismo alemão. Consideramos a visão sobre a relação entre tragédia e romance de autores como George Steiner (1961) e Henry Peyre (1955), os quais abordam especialmente a maneira como o romance afasta de sua configuração as possibilidades inerentes à tensão dramática. Contrapomos tal ideia à consolidação do romance como manifestação do trágico. Para isso, tomamos como exemplo a obra célebre de Goethe, *Os sofrimentos do jovem Werther*, e ainda

nos atentamos à tragicidade do romance *Clarissa*, de Richardson, em oposição à configuração do trágico em *Madame Bovary*. Apesar do destino da protagonista, não se pode afirmar que esta narrativa richardsoniana se afaste da epicidade positiva do modo de vida burguês; a tragédia de Clarissa não representa nada mais do que a reafirmação do puritanismo, de um ideal de virtuosidade feminina. O trágico está presente no contraditório, na tensão decorrente de um conflito contra o instituído. Abordamos sua presença no romance tanto na trajetória do Werther de Goethe quanto na de Julien Sorel, protagonista de Stendhal. Porém, no caso de *Madame Bovary* existe um diferencial, sob o qual desenvolvemos nosso estudo acerca do romance.

Nossa análise parte do pressuposto de que o realismo de Flaubert, o ápice da representação realista do romance moderno, possui também uma configuração de mundo trágica que se formula sob a máscara da realidade prosaica e impenetrável. Se o épico do romance inglês transformado em drama trágico na obra de Stendhal relaciona-se diretamente ao indivíduo, em *Madame Bovary* percebemos o florescer da forma em torno do construto social. Se é a voz da ideologia corrente que fala no romance de Flaubert, como afirma Franco Moretti, então é dentro da própria ideologia, do desvelamento de suas contradições através da manifestação da própria organização social, que se configura o processo trágico. A tragédia referente ao processo social, em *Madame Bovary*, encontra-se na questão do determinismo que cria uma sociedade extremamente estratificada, cuja problemática está configurada no romance por meio da constituição submissa do papel feminino. Conduzimos tal leitura com um estudo pormenorizado das principais personagens e de passagens essenciais do enredo para a construção do processo trágico. Definimos Charles e Emma Bovary como protagonistas, por representarem o *bovarismo*, conceito enunciado por Jules de Gaultier, acerca do romance de Flaubert, que consiste no desejo de tornar-se outro que não é. Como antagonistas, temos os amantes, Rodolphe e Léon, além do comerciante Lhereux, executor das dívidas de Emma e responsável por tirá-la de seu universo ilusório e, principalmente, o farmacêutico Homais, representante maior (e caricatural) do homem oitocentista. Por meio das relações entre essas personagens no transcorrer da narrativa, investigamos a construção do trágico no romance, partindo do texto literário para a elaboração de como o conceito teórico se manifesta no produto estético concreto. Notamos que o trágico em *Madame Bovary* está tanto relacionado à forma social, conforme esta foi discutida por Vernant e Segal em seus respectivos estudos sobre a matéria, quanto à ideia schopenhauriana de tragédia como

percepção da inviabilidade de realização das ambições humanas – o que se conclui do comentário de Charles Bovary feito a Rodolphe, colocando a culpa do suicídio da mulher na fatalidade.

Com isso, criamos as bases para o estudo comparativo das duas obras, o qual envolve a percepção da dimensão do trágico em ambos os romances do corpus a partir do trabalho com o imaginário empreendido por cada um dos autores por meio da estrutura do realismo formal. Veremos que Tolstói retoma a liberdade formal de autores anteriores a Flaubert, como Stendhal e Balzac, pois seu contexto de produção – a literatura russa oitocentista – ainda podia ser considerado um ambiente artístico em formação, cuja diferenciação entre forma e conteúdo e fatores estéticos e extraliterários era difusa e, muitas vezes, até inexistente. Dessa maneira, questões estéticas caminham ao lado do debate ético e moral de seu tempo, tornando impossível a consideração do fator trágico sem que as acaloradas discussões intelectuais da *intelligentsia* russa de seu tempo sejam levadas em conta. Se em *Madame Bovary* o realismo está permeado pelos imaginários que compõem o modo como as personagens lidam com a paralisia do cotidiano provinciano e a voz autoral desvela o tolo e o imaturo da realidade representada, em *Anna Kariênina* há uma vivacidade incontida, a representação de personagens inicialmente colocados em situações sociais estabelecidas e que, no transcorrer da narrativa, impõem suas vontades individuais e reagem ao modo as ações de outros influem em suas vidas. Anna, por exemplo, lida inicialmente com o problema do adultério do irmão, Stiva, mas, logo em seguida, ao voltar para casa de trem, conhece Vrónski e precisa reagir aos galanteios do jovem militar. Este, por sua vez, um conquistador do tipo convencional que repentinamente se vê obrigado a lidar com a presença da amante que abandona a família para se dedicar unicamente à experiência do amor condenado socialmente. Na trajetória de ambos, a construção do amor trágico, no qual, como no romance de Flaubert, o lado masculino tem uma posição de vantagem e, portanto, menor necessidade de buscar uma solução definitiva. O marido de Anna, Aleksiei Aleksandrovitch, de respeitado e imponente ministro de Estado, ao lidar com o fim do casamento e a humilhação pública de sua nova posição social, encontra refúgio na religião. No outro polo da narrativa, temos Liévin, cujo pedido de casamento à Kitty, inicialmente refutado, o torna melancólico, pela recusa e por sua incapacidade de se adequar aos modelos sociais. A própria Kitty demonstra um tom dramático ao recusar o pedido daquele que viria a ser seu futuro marido e depois ser preterida por Vrónski em favor de Anna. A dramaticidade está presente em cada instante do romance, no sentido de que a

focalização interna das personagens é movida pela ação externa, ação esta muito distante do tom satírico de *Madame Bovary*. A força trágica é evidente em *Anna Kariênina*, pois não há resquício do desvelamento do tolo e do imaturo; as personagens de Tolstói possuem vitalidade, são humanizadas, portanto, o desfecho tem um elemento catártico, mais próximo do efeito da Tragédia Grega do que a narrativa objetiva e com voz distanciada do romance de Flaubert.

O último capítulo do trabalho se concentra em uma leitura pormenorizada de cada uma das oito partes do romance de Tolstói, verificando a forma como este constrói o trágico e o modo como as narrativas paralelas compõem um quadro de totalidade, trazendo à tona a possibilidade de superação da fragmentação aparentemente inerente ao realismo moderno. O paralelismo da narrativa é construído a partir da figuração dos conflitos inerentes ao processo de modernização da sociedade russa, representada por Tolstói especialmente na imagem das ferrovias, consideradas o grande símbolo de interligação de um país continental, ou seja, um elemento transformador. No espaço da ferrovia, inicia-se e conclui-se o conflito do polo narrativo de Anna Kariênina, é onde ela conhece seu amante e onde se suicida. Existe uma dicotomia entre modernização e tradição, que se materializa na oposição entre a narrativa de Anna e a de Liévin. O tema do adultério, ferramenta de desconstrução da tradicional instituição do matrimônio, traz à tona o debate acerca das posições sociais atribuídas a homens e mulheres, tanto na perspectiva de um modelo conservador passadista, quanto no contexto da modernização russa. Há, ainda, uma questão mais profunda sob tal debate: trata-se de uma série de considerações de cunho existencial que se manifestam durante toda a trajetória de Liévin e na parte final da narrativa de Anna, considerações estas que constroem o sentido da individualidade e compõem a caracterização trágica de ambas as personagens. Além disso, como demonstraremos em nossa leitura do romance, existe uma conjunção entre épico e trágico no romance de Tolstói, transformando a obra em uma síntese das possibilidades do romance realista, por superar a dicotomia entre a busca da totalidade do mundo burguês e a aparentemente irreversível fragmentação do indivíduo.

Esta pesquisa comparativa dos dois romances, arquétipos da forma realista, traz uma contribuição aos estudos do realismo moderno do século XIX, por demonstrar seu desenvolvimento diacrônico, desde as origens do romance burguês na Inglaterra oitocentista, e o estudo sincrônico da estruturação do realismo formal a partir de imaginários diversos. Há originalidade no modo de análise, pois esta foi construída a partir do conceito de trágico, em geral pouco relacionado ao gênero romance. Propomos, então, uma discussão sobre a relação

entre trágico e romance moderno, bem como sobre a figuração do elemento social da literatura sob a perspectiva do desvelamento das contradições, da problematização tão cara ao realismo oitocentista.

1. O ROMANCE MODERNO COMO EPOPEIA BURGUESA

1.1 – O romance como épico e *Robinson Crusoe*, o representante universal

Hegel (1980) chamou o romance moderno de *epopeia burguesa* por julgar que em tal forma artística se manifesta, por meio do trabalho estético, uma tentativa de conciliação entre indivíduo e mundo, entre a poesia da totalidade substancial e espontânea do Mundo Antigo e o prosaísmo da burocrática vida burguesa. Ao indivíduo moderno é vedada a possibilidade de reconstruir a totalidade orgânica representada na epopeia clássica. 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. A personagem representada 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, segundo Hegel, pois reconstrói a realidade por meio da representação, de forma a atribuir-lhe um novo sentido, e busca, com o trabalho estético, a recuperação da totalidade de um mundo fragmentado.

A fragmentação do mundo burguês deve-se, segundo o filósofo alemão, à racionalidade da organização social, que justifica o desenvolvimento de condições mais avançadas de vida civil e política. O mundo grego da Antiguidade retratado na epopeia homérica, por sua vez, corresponde ao que Hegel chama, em sua *Estética*, de *estado do mundo heroico*, no qual “[...] a vida doméstica e pública não é representada nem sob o aspecto de uma realidade bárbara, nem sob a forma prosaica de uma vida familiar e política solidamente organizada” (HEGEL, 1980, p. 142). Trata-se, então, de um estágio anterior àquele em que já há uma constituição sólida do Estado “[...] com leis minuciosamente elaboradas, com uma justiça presente por toda parte, uma administração bem organizada, com ministérios, chancelarias, polícia, etc.” (HEGEL, 1980, p. 141). Hegel acredita que o

prosaísmo da vida burguesa se caracteriza, justamente, a partir do fortalecimento dessas instituições, que burocratizam as relações humanas, mediadas por órgãos abstratos que afastam a existência da organicidade retratada nos versos homéricos. O herói épico é livre e habita um espaço em que pode expressar essa liberdade. Na *Ilíada*, Agamemnon é apresentado como rei dos reis e é em seu nome que os demais príncipes se lançam à batalha na guerra de Troia. No entanto esse não é um simples ato de submissão, “[...] uma fria relação de mando e obediência entre amo e servidores” (HEGEL, 1980, p. 142-143); os príncipes seguem seu chefe voluntariamente e, diante de algo que lhes desagrade, podem recuar – basta lembrar que a ação da *Ilíada* se inicia justamente com Aquiles desistindo de combater após ser ultrajado por Agamemnon. O herói do romance moderno, por outro lado, submete-se, involuntariamente, a uma força objetiva maior. Na verdade, não apenas se submete, é subjugado por ela. A ação do indivíduo, nesse caso, constitui-se como um conflito que o opõe à organização social burocrática, segmentada da burguesia. E é nesse conflito que se dá a conciliação, a busca de uma unidade entre o indivíduo e a sociedade de que faz parte e, da mesma forma, a conciliação entre uma sociedade prosaica, racionalizada e tecnicista e uma realidade poética, expressa na representação artística possível dentro dos moldes do individualismo burguês, ou seja, na representação da trajetória do herói que se debate exatamente contra essa sociedade.

Letizia Zini Antunes afirma que “Na visão hegeliana, portanto, o romance é a epopeia burguesa por excelência por ser a expressão da possibilidade da conciliação não mais natural e espontânea como na idade heroica, mas necessária e possível dentro de determinadas condições” (ANTUNES, 1998, p. 196). Segundo Antunes, essa conclusão é a limitação que Georg Lukács, no ensaio *O romance como epopeia burguesa*, encontra na teoria do romance hegeliana. Para o filósofo húngaro, a teoria estética clássica – na qual se insere Hegel – concebe a sociedade burguesa como último estágio de evolução do processo civilizatório e, por isso, pensa o romance como um conciliador do indivíduo cindido, solitário, com o mundo do qual se dissociou. Lukács não discorda de que essa busca da totalidade, da união *indivíduo-mundo*, seja a principal característica que liga o romance à epopeia homérica, no entanto, ao contrário de Hegel, considera impossível a conciliação. O herói do romance moderno pode ser chamado de *problemático*, uma vez que é um indivíduo isolado do restante do tecido social. Ele é uma ilha no meio de tantas outras partes do continente desfeito, o continente épico que não poderá ser reconstruído. A tentativa de recuperação da plenitude se dá, então, por meio do

ato de limitar o mundo: em meio ao caos das ilhas que não se comunicam, o narrador traz organização, relaciona as partes dissociadas com o intuito de lhes atribuir um sentido. Porém esse ato de construir pontes entre as ilhas não terá como resultado a conciliação do herói isolado com o mundo fragmentado; o resultado do trabalho do narrador não é a construção da totalidade *necessária e possível* dentro das condições impostas pela sociedade burguesa – como queria Hegel. Para Lukács, a força do romance moderno não está na busca de um estado médio de conciliação da dicotomia entre sociedade e indivíduo, mas na representação das contradições da sociedade burguesa. Dessa forma, a narração desvela o que está oculto sob a superfície de um modo de organização social que se pretende racional e definitivo. E esse desvelamento ocorre por intermédio da ação, que, segundo Lukács, “[...] constitui justamente o ponto central da teoria da forma do romance” (LUKÁCS, 1999, p. 94). Sem a ação, a representação do tecido social torna-se abstrata; “[...] somente quando o homem age é que, graças ao seu ser social, encontra expressão a sua verdadeira essência, a forma autêntica e o conteúdo autêntico da sua consciência” (LUKÁCS, 1999, p. 95). Contudo, mesmo nesse âmbito, a epopeia clássica se difere do romance moderno. As condições de nascimento da ação, de seu conteúdo e de sua forma, são determinadas, para Lukács, pelo “[...] grau de desenvolvimento da luta de classes” (LUKÁCS, 1999, p. 95): a ação épica representa a luta de uma coletividade contra um inimigo externo – a guerra que opõe gregos e troianos, por exemplo – enquanto, no romance moderno, o indivíduo é o representante de uma classe específica em um contexto no qual já não há mais a luta de uma coletividade contra um inimigo externo, mas uma tensão localizada no interior da organização social, tensão essa que desvelará as contradições dessa sociedade. Tais contradições são representativas artisticamente, portanto, por meio do trabalho formal do romancista. Lukács afirma que o cotidiano burguês não é o espaço ideal para a tomada de consciência das contradições sociais, pois nesse modelo social “[...] nenhum indivíduo pode levar em consideração a influência de suas ações sobre os outros e porque o choque de interesses adquire geralmente um caráter impessoal” (LUKÁCS, 1999, p. 96). A construção de uma ação *épica* significativa ocorre, então, por meio da representação de caracteres típicos em meio a situações típicas, o que, para Engels, constitui a “[...] essência do realismo no romance” (ENGELS apud. LUKÁCS, 1999, p. 96). Lukács salienta, no entanto, que esta tipicidade deve significar um afastamento da realidade cotidiana, a fim de que surjam situações épicas.

Como exemplo disso, podemos citar *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe. Trata-se da

história do náufrago que prospera por seu espírito empreendedor e pela força do próprio trabalho, dominando um meio que à primeira vista parecia hostil. A força narrativa da trajetória de Crusoe ocorre justamente por intermédio de seu afastamento da vida cotidiana, afastamento este que constitui a ação, por meio da qual seu espírito de burguês típico prosperará. Aliás, é especialmente nas obras dos célebres autores ingleses do século XVIII, principalmente Defoe, Richardson e Fielding, que Lukács enxerga uma verdadeira vocação épica do gênero romance. Para ele, o tom fundamental da representação nesses escritores “[...] é a vitória da persistência e da força burguesa sobre o caos e o arbítrio” (LUKÁCS, 1999, p. 102). A ascensão do romance inglês no século XVIII constitui um instante definitivo para a caracterização do gênero. Lukács diz que é nesse período que “O romance abandona a região ilimitada do fantástico e dirige-se decididamente para a representação da vida privada do burguês. A aspiração do romancista de ser historiador define-se nesta época com toda clareza” (LUKÁCS, 1999, p. 102).

Ian Watt, no livro *A ascensão do romance*, segue uma linha de raciocínio semelhante, ao atribuir o triunfo desses escritores ao fato de serem profissionais da classe média londrina que escrevem para um público leitor também de classe média – novos leitores advindos da popularização da leitura permitida pelo surgimento de um mercado editorial e de bibliotecas públicas na Inglaterra do século XVIII. Para o crítico inglês, romancistas como Defoe e Richardson são responsáveis por delinear a forma do novo gênero, pois são os primeiros a instituir o caráter realista do romance. Entende-se realismo, nesse contexto, em sua concepção filosófica moderna, cujas origens se encontram em Descartes e Locke: tal concepção parte do princípio de que a realidade é a verdade que o indivíduo pode descobrir através dos sentidos. No romance, esta ideia se manifesta por meio da representação de uma trajetória individual, a narrativa que se centra em um protagonista e acompanha as cenas de sua biografia. Lukács disse em *A teoria do romance*, que:

[...] a forma exterior do romance é essencialmente biográfica. A oscilação entre um sistema conceitual ao qual a vida sempre escapa e um complexo vital que nunca é capaz de alcançar repouso de sua perfeição utópica imanente só pode objetivar-se na organicidade a que aspira a biografia [...] o personagem central da biografia é significativo apenas em sua relação com o mundo de ideias que lhe é superior, mas este, por sua vez, só é realizado através da vida corporificada nesse indivíduo e mediante a eficácia dessa experiência. Assim, na forma biográfica, o equilíbrio entre ambas as esferas da vida, irrealizadas e irrealizáveis em seu isolamento, faz surgir uma vida nova e autônoma, dotada – embora paradoxalmente – de sentido imanente e

perfeita em si mesma: a vida do indivíduo problemático. (LUKÁCS, 2000, p. 78-79)

Vemos, então, que é por meio da forma biográfica que se corporifica a ação: no conflito individual do protagonista, manifesta-se o mundo com o qual ele se relaciona. A importância do indivíduo é perceptível nos romances de Defoe, Richardson e Fielding desde a leitura de seus títulos: *Robinson Crusoe*, *Moll Flanders*, *Pamela*, *Clarissa*, *Tom Jones*...

Watt ressalta a consolidação do romance como o triunfo, na esfera literária, do individualismo burguês. Em sua opinião, o romance inglês do século XVIII atua como delineador do gênero uma vez que os autores expressam em suas obras o espírito do tempo em que viveram e escreveram, não apenas nos temas escolhidos para os enredos, mas também na forma como se desenvolve a narrativa. Defoe e Richardson buscam a originalidade, contrapondo-se dessa maneira à tradição literária anterior, cujo objetivo maior é repetir as formas consagradas pela poética clássica. O romance moderno busca o relato da experiência individual, que só alcançará o efeito desejado através da originalidade do enredo e da recusa às convenções formais. Defoe e Richardson rompem com o cânone, adotando um estilo próprio que pode ser caracterizado como a busca de “[...] um relato completo e autêntico da experiência humana [...]” (WATT, 2010, p. 34).

Lukács e Ian Watt concordam que o romance inglês setecentista representa um momento de ascensão da forma romance devido ao fato de a realidade cotidiana da vida privada burguesa se tornar o principal elemento de representação literária. Sai de cena a representação propagada por Aristóteles (1988) dos homens superiores, *melhores do que realmente são*, substituída pelo “[...] representante universal, a pessoa a qual cada leitor pode substituir por si mesmo [...]” (COLERIDGE apud. WATT, 2010, p. 83). Os protagonistas de Defoe encontram-se no plano moral da vida burguesa, e a ideologia desse modo de vida é composta justamente por pessoas comuns, indivíduos autônomos – e não mais meros espectadores de um destino subordinado às peripécias dos nobres. O conflito entre gregos e troianos representado na *Ilíada*, a tragédia que se abate sobre o reino de Tebas em *Édipo Rei*, a aniquilação da família real dinamarquesa em *Hamlet* – os enredos tradicionais, de tragédias e epopeias, referem-se a um destino geral; os nobres são os grandes homens que condensam em si o destino de um povo. Raymond Williams, em *A tragédia moderna*, ressalta este traço quando se refere ao modo de representação da tragédia grega. Segundo ele, veem-se representadas no palco famílias heroicas, pois estas pertencem a uma época passada e

legendária, sendo intermediárias entre deuses e homens. Dessa forma:

Posição social elevada e estatura heróica eram então condições da importância geral da ação: a um só tempo pública e metafísica. A eminência do que hoje chamaríamos o herói trágico é, neste sentido, uma condição social abrangente e representativa; a ação incorpora uma visão total da vida. (WILLIAMS, 2002, p. 41-42)

Percebe-se que a descrição feita por Williams para o herói trágico se aproxima daquela pensada por Hegel e retomada por Lukács para o herói épico. Em ambos os casos, a ação incorpora *uma visão total da vida*, uma vez que o herói é o representante de uma coletividade, uma imagem mundana dos deuses e, portanto, um arquétipo para os homens. A personagem do romance moderno, por sua vez, não necessita de figuras paradigmáticas que guiem sua ação. Sua trajetória é individual, porém a organização da narrativa em torno de sua biografia busca reconstruir a totalidade épica, por meio do que Coleridge chamou em seu comentário sobre Defoe de *representante universal*, aquele que é espelho de si mesmo, mas, ao mesmo tempo, espelha o indivíduo burguês.

Este, um construto social, é fruto do individualismo econômico, o qual, por sua vez, é justificado, no plano moral, pelo protestantismo. Ernst Troeltsch (1992) diz que a afirmação do individualismo como uma realização sociocultural duradoura se deve mais a um movimento religioso (a Reforma) do que a um acontecimento secular (o Renascimento). A concepção central do protestantismo é a de que o *indivíduo* é responsável por sua própria orientação espiritual e, conseqüentemente, pela condução moral de seus atos – contrariando a visão da Igreja Católica como instância mediadora entre Deus e os homens. Essa ideologia constitui uma profunda mudança na percepção da subjetividade humana. Tal alteração pode ser notada já na atitude de Lutero de traduzir a Bíblia para o alemão, ato que simboliza a ruptura do acesso ao conhecimento das Escrituras apenas pelos monges encarcerados nos mosteiros protegidos do caos do mundo externo; o acesso ao texto bíblico em língua vulgar sinaliza a possibilidade de que os indivíduos – pessoas comuns – possam ter acesso direto, desde que sejam alfabetizadas, à palavra sagrada. Max Weber também ressalta, em *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*, o importante papel cumprido pela ascensão do protestantismo na definição da ideologia da sociedade burguesa, mesmo que esta não fosse uma preocupação dos reformadores do cristianismo. Weber lembra, por exemplo, que o termo alemão *Beruf*, em seu sentido atual – de posição na vida, ramo de trabalho definido, vocação

profissional –, provém da tradução da Bíblia feita por Lutero. O sociólogo ainda reitera que as línguas de povos eminentemente católicos não possuem um termo análogo que traduza o sentido exato que tal palavra pode adquirir, enquanto essa tradução se faz presente em todos os povos predominantemente protestantes (WEBER, 2004, p. 71-72). Trata-se de um primeiro indício daquilo que, na lógica das sociedades protestantes, será a ideia de uma vida baseada no trabalho, nas realizações *intramundanas*. Essa lógica se intensifica com a doutrina calvinista, aquela que, para Weber, é a que realmente se opõe ao catolicismo. Fundamental na configuração do puritanismo inglês, que influenciou os escritores mais importantes do século XVIII, o calvinismo prega a ideia da predestinação, segundo a qual apenas uma parcela da humanidade é chamada à bem-aventurança eterna. Na visão calvinista, a majestade divina pressupõe que Deus seja considerado uma entidade insondável, alcançável somente após a morte pelos escolhidos. Sua transcendência escapa à compreensão humana e sua justiça divina à concepção mundana de justiça formulada pelos homens. O indivíduo se vê então relegado a traçar solitariamente sua estrada de encontro ao destino fixado pela Eternidade, sendo que a compreensão individual do fenômeno é vedada até mesmo ao pregador, cabendo apenas ao eleito compreender em espírito a palavra divina.

A forma biográfica do romance moderno em seu período de consolidação tem estreita relação com a ideia da *estrada solitária ao encontro do destino individual*. Weber diz que o calvinismo criou em seus adeptos um isolamento interior, a busca solitária por uma verdade que justificasse uma trajetória pessoal. Watt lembra que o contexto em que Defoe escreveu, apesar de amplamente influenciado pela cultura protestante, já se marcava pela secularização, proporcionada justamente pelo avanço socioeconômico – dessa maneira, o valor da doutrina religiosa passou a ser medido pela forma como esta colabora para o ganho pessoal, e a compreensão dos desígnios divinos, ou seja, a percepção individual de ser ou não um dos predestinados à bem-aventurança eterna veio a ter uma relação muito próxima, no imaginário coletivo do pensamento puritano, com o sucesso pessoal na empreitada capitalista. Portanto, a valorização do trabalho, da vocação profissional (*Beruf*) volta-se para o lucro, assim como a ideia de que o indivíduo é senhor do seu próprio destino. Weber exemplifica a relação entre moral protestante e o modelo econômico capitalista com as advertências morais de Benjamin Franklin, segundo as quais a honestidade, a pontualidade, a presteza e a frugalidade – características exaltadas pelo pensamento protestante – são virtudes por sua utilidade econômica. Esse é o *ethos* particular do capitalismo moderno ocidental, representado

especialmente por Defoe em seus romances.

Por isso, quando Lukács afirma que o romance inglês do século XVIII é aquele que mais se aproxima de cumprir o papel de uma *epopeia burguesa*, ele se refere ao modo como a ética burguesa é representada nessas obras, à maneira como a narrativa, em sua afirmação da positividade do mundo que retrata, aproxima-se do efeito épico, ainda que não alcance a completude da epopeia homérica. *Robinson Crusoe* pode ser considerado um romance modelar nesse sentido uma vez que o protagonista é o símbolo do *homo economicus* capitalista. Por isso também Coleridge o considerou um representante universal do homem burguês; a narrativa de Defoe não se presta apenas a retratar o indivíduo de sua época, mas, mais do que isso, a construir um arquétipo. O naufrago que supera as dificuldades e prospera por sua própria capacidade, sua vocação empreendedora, é tão arquetípico quanto os heróis da epopeia homérica.

De acordo com a concepção hegeliana de romance, podemos considerar que a conciliação da realidade cindida ocorre por meio da organização do processo narrativo. A forma biográfica moldura o quadro da existência individual e do contexto em que o indivíduo se insere. No caso de *Robinson Crusoe*, a biografia do protagonista se confunde com seu trabalho na ilha, com a construção de seu mundo particular que é, como vimos, uma representação do próprio mundo de que ele fugiu. A busca da plenitude ocorre por meio do controle que Crusoe exerce sobre a “sociedade” que criou; se a vida na civilização lhe parecia insuficiente devido aos limites estreitos impostos pelo cotidiano burguês, seu horizonte parece se expandir quando ele se torna o responsável pela reprodução que idealizou. É possível comparar seu empreendimento com o ofício do artesão, que se encarrega de todos os passos de seu trabalho e, portanto, tem a visão do todo, desde a concepção até o resultado final do produto – em oposição a quem seu pai desejava que ele fosse, o homem burguês condenado à divisão racional do trabalho, aquele que realiza uma função específica, especializada, e não tem acesso ao produto final. A biografia de Crusoe constitui, então, sua trajetória, o caminho percorrido pelo burguês que domina a natureza e a transforma conforme suas próprias concepções.

A estrutura biográfica pressupõe uma nova forma, que Watt aponta como característica definidora do romance: a narrativa se compõe como um relato que se pretende fiel aos fatos, aquilo que Watt chama de *realismo formal*. Tal fidelidade é mediada por uma linguagem que se concentra mais em sua função referencial do que propriamente na função

poética, exaltada pela literatura clássica – e a busca dessa referencialidade torna-se uma obsessão especialmente no caso de Defoe, que parece se caracterizar por uma quase despreocupação formal em favor do conteúdo da narração. Sobre isso, Terry Eagleton diz em *The english novel: an introduction* que Defoe sequer se considerava um romancista e tanto *Robinson Crusoe* quanto *Moll Flanders* foram considerados romances apenas em retrospecto (EAGLETON, 2005, p. 22); a escrita de Defoe é “[...] rápida, leve e transparente, um ‘degrau zero’ do estilo da reportagem supostamente factual que elimina seu próprio status de escrita” (EAGLETON, 2005, p. 23, tradução nossa)¹. Se quisermos ilustrar esse uso da linguagem em *Robinson Crusoe*, podemos encontrá-lo já no primeiro capítulo, no qual o narrador-protagonista conta sobre como, apesar dos protestos de seus pais, seguiu seu desejo de partir para uma vida de aventuras em alto-mar. Em sua primeira incursão marítima, Crusoe se depara com uma tempestade em que todos os tripulantes do navio quase perecem. Vejamos a resolução dessa primeira aventura²:

While we were in this condition, the men yet labouring at the oar to bring the boat near the shore, we could see (when, our boat mounting the waves, we were able to see the shore) a great many people running along the strand to assist us when we should come near; but we made but slow way towards the shore, nor were we able to reach the shore, till being past the lighthouse at Winterton, the shore falls off to the westward towards Cromer, and so the land broke off a little the violence of the wind. Here we got in and, though not without much difficulty, got all safe on shore and walked afterwards on foot to Yarmouth, where, as unfortunate men, we were used with great humanity, as well by the magistrates of the town, who assigned us good quarters, as by particular merchants and owners of ships, and had money given us sufficient to carry us either to London or back to Hull, as we thought fit. (DEFOE, 1994, p. 18)

Nota-se neste fragmento a literalidade da linguagem empregada pelo autor. As descrições são pouco detalhadas: os remadores que se esforçam para vencer a tempestade e conduzir o barco até a costa são presenças opacas cuja angústia ou determinação não chega a ser sequer apresentada ao leitor; tudo o que sabemos sobre o que espera os náufragos em terra firme é que há muitas pessoas os esperando para ajudá-los, não havendo qualquer

¹ “[...] his writing is rushed, weightless and transparent, a ‘degree zero’ style of supposedly factual reportage which effaces its own status as writing”

² Neste caso, preferimos citar o texto original, pois nosso objetivo com este fragmento é ilustrar com exatidão o tipo de linguagem usada por Defoe, o que seria inviável com o uso de uma tradução, por mais fiel ao estilo do original que esta pudesse ser.

preocupação em caracterizar o cenário ou a população que se encontra na costa, nem sequer quando de fato alcançam o litoral; a ação, então, se precipita, o espaço é identificado apenas por nomes de localidades (Winterton, Cromer, Yarmouth), e as pessoas que os acolhem por suas respectivas colocações profissionais. O trecho é todo denotativo, não há qualquer sinal de um uso figurado da linguagem, mas uma preocupação exclusiva com o conteúdo.

A referencialidade é um aspecto relevante na representação *realista* da vida burguesa. Como uma notícia jornalística, que objetiva apresentar os fatos tal qual ocorreram, o romance moderno se caracteriza pela narração estruturada na forma de um relato descritivo do cotidiano da vida privada, especialmente no período que se estende do século XVIII ao XIX. Lukács chama a ascensão do gênero na Inglaterra setecentista de “A conquista da realidade cotidiana”, pois não é apenas o mundo representado, mas também a forma da narrativa que mimetiza a linguagem comum do dia a dia. Watt afirma que esse ato mimético se dá, em Defoe, por meio das repetições, dos parênteses, do ritmo hesitante, das longas seqüências de orações coordenadas; lembra ainda que os romances do autor são constituídos pelo encadeamento de muitas cenas, diminuindo assim a tensão que poderia ser proporcionada pelo episódio. Esses recursos estilísticos, que almejam uma escrita caracterizada pela ausência de estilo, possuem uma finalidade prática editorial (proporcionar uma leitura leve e atrativa ao leitor) e uma finalidade formal: criar um efeito de verossimilhança no discurso do narrador, que, em *Robinson Crusoe*, é um indivíduo comum cuja trajetória pessoal se revela extraordinária. Portanto, a estrutura do relato e os recursos linguísticos empregados pelo autor corroboram para a construção da forma biográfica, cuja impressão de veracidade é fundamental para que a narrativa alcance seu efeito. Outro aspecto relevante da forma biográfica nos romances de Defoe é a representação do espaço e do tempo. A descrição das cenas em *Robinson Crusoe* é sucinta, atendo-se pouco aos detalhes, como vimos no trecho citado acima, porém o tempo e o espaço em que ocorre a narrativa são definidos, visto que o narrador do romance nunca deixa de identificar os anos e os locais em que determinados fatos ocorreram. Essas duas categorias são importantes na configuração do realismo formal da narrativa burguesa, pois são os marcadores que estruturam a trajetória individual: para que a forma biográfica se concretize, é necessário saber quando e por onde andou o personagem retratado. Assim, a aspiração do romancista a se tornar historiador, a que se refere Lukács, passa pela composição da trajetória individual de uma figura modelar da sociedade burguesa, personagem que, no caso dos romances de Defoe, conta sua própria história valendo-se da

linguagem comum da comunicação cotidiana – o que explicita ainda mais seu pertencimento à classe média –, com pouca atenção aos detalhes (a cenas específicas de sua vida), concentrando-se no todo, no caminho percorrido durante sua trajetória de ascensão social até o desfecho, o qual possibilita uma melhor percepção do sentido unitário dessa existência bem-sucedida, bem ao gosto da reflexão interior pregada pela moral protestante que foi incorporada pelo ideário individualista da sociedade capitalista. Essa reflexão crítica, a construção, em retrospecto, de um sentido para a existência individual, é a conciliação possível que, para Hegel, o romance moderno alcança por meio do processo narrativo³.

Lukács, por sua vez, afirmou que o romance setecentista inglês é o que mais se aproxima do efeito épico, contudo não o alcança, pois mesmo nas obras de autores como Defoe podemos notar o estreitamento dos horizontes. Para o filósofo húngaro, o mundo retratado pela epopeia é naturalmente unitário, enquanto a unidade no romance é uma construção artificial. O início da trajetória de Robinson Crusoe já é marcado por uma cisão: o pai quer que ele se forme advogado e viva tranquilamente no *estado médio* – longe da miséria, mas também dos perigos de um grande destino; deseja ao filho o comezinho, a vida cotidiana de um burguês comum, no entanto Robinson se recusa a isso, enxerga seu destino no oceano, na aventura de explorar um mundo amplo. A família do protagonista representa a vida cotidiana burguesa da qual ele procura fugir. Seu movimento de se lançar ao mundo tem um componente épico, mas o mundo não está ao seu dispor para ser explorado. Por isso, é apenas se distanciando da realidade em que se insere que Crusoe pode criar sua própria realidade, na busca de uma totalidade que seria impossível no seio da civilização. O estreitamento dos horizontes está presente, portanto, na realidade da qual o protagonista precisa fugir para consolidar seu destino épico. Como disse Lukács, é no afastamento da realidade cotidiana e na representação de caracteres típicos que se constrói a ação épica do romance. Porém essa tipicidade, no caso da burguesia, é contrária à essência da epopeia, justamente devido ao caráter individualista do homem burguês. Crusoe constrói seu próprio mundo, o qual, na verdade, é uma reprodução do mundo que ele deixou para trás em busca de aventuras. Por um lado, pode-se argumentar que há totalidade em seu empreendimento na ilha, pois este surge a partir da sua visão particular do todo. Mas é justamente por se tratar de uma visão particular que não se pode atribuir plenitude épica à sua criação. O próprio fato de esta criação estar

³ Hegel não realizou uma leitura de *Robinson Crusoe*. Sua teoria estética relaciona o romance à epopeia de maneira mais genérica. Interpretamos o romance de Defoe sob a perspectiva de sua concepção de romance apenas no intuito de contrapor-la à teoria lukacsiana.

confinada a uma ilha é determinante no sentido de apontar o estreitamento de horizontes que se manifesta na narrativa. A ilha, uma porção de terra isolada do continente, simboliza a fragmentação do indivíduo isolado de uma coletividade. A busca da totalidade por Crusoe decorre da fuga de uma existência coletiva, o que inviabiliza essa busca desde o início.

A oposição/coexistência do conceito de uma existência coletiva e da afirmação da individualidade parece ser o grande paradoxo da moral burguesa. Para Nancy Armstrong, o paradoxo do individualismo moderno é que só se pode afirmar a individualidade opondo-se ao que está constituído como norma, contudo o sistema social burguês existe justamente para impor restrições à individualidade, pois, se todos puderem expressá-la como desejarem, corre-se o risco de impedir que os outros o façam; por isso a imposição de regras se torna uma forma de garantir que todos expressem suas individualidades. E, no entanto, se essas individualidades se adaptam à norma e só assim se manifestam, de forma controlada, então deixam de ser verdadeiras individualidades. A autora lembra que em *Robinson Crusoe*, o protagonista deixa de interpretar apenas o individualismo singular para se tornar governador da ilha, ou seja, defensor dos interesses de um conjunto de cidadãos; seu papel então passa a ser exercer a lei para que as individualidades sejam sacrificadas em prol da proteção da propriedade privada. Dessa forma, os indivíduos que querem continuar em suas posições devem se tornar bons cidadãos, “[...] ao passo que os que resistem ao *status quo* agem contra o bem comum, e não mais contra as instituições corrompidas das origens da cultura moderna” (ARMSTRONG, 2009, p. 342, 343). Segundo Armstrong, o fato de se tornar governador de uma sociedade própria tira de Crusoe seu impulso de desbravador, transformando-o em um administrador burocrático que, ao retornar para a Inglaterra, é incapaz de repetir o sucesso de seu empreendimento na sociedade já organizada.

Sendo assim, interpretando o romance sob a perspectiva da teoria do romance de Lukács, podemos afirmar que a conciliação por meio do processo narrativo se mostra impossível, uma vez que o caráter positivo de Robinson Crusoe, o herói arquetípico burguês, limita-se ao ato de dominar um ambiente hostil usando a força da razão – e é apenas diante de um mundo novo a ser desbravado que sua trajetória se aproxima da epopeia, pois esse mundo parece existir apenas para ele, portanto, sua figura não apenas faz parte da ilha, ela é a ilha, a totalidade dessa realidade particular. No entanto, como já foi dito, o movimento de afastamento da sociedade, da grande sociedade organizada representada por seu país natal, já revela a incompletude dessa tentativa de reconstituição da totalidade. Além disso, mesmo no

processo civilizatório conduzido por Crusoe, no qual talvez pudéssemos enxergar resquícios de um mundo unitário, vimos que sua força como herói positivo do pensamento burguês se perde, explicitando seu caráter de *herói problemático*, o tipo de personagem que, para Lukács, é a principal marca do romance moderno. E esta característica de Crusoe fica ainda mais evidente em seu retorno à Inglaterra, a realidade burocratizada, segmentada, onde o herói deverá novamente se confrontar com o sentimento de incompletude que, no início, o levou a se lançar ao mar. Resta-lhe escrever, relatar sua trajetória e, por meio da forma biográfica, buscar a conciliação possível ou apenas revelar as suas próprias contradições e, conseqüentemente, as contradições de seu mundo.

1.2 – O romance inglês do século XVIII e a epopeia burguesa

O romance inglês setecentista possui um componente épico, apesar de ser incapaz de reproduzir a totalidade da epopeia clássica, devido à configuração do mundo burguês, que enseja forma de representação do herói. Vimos que *Robinson Crusoe* é o principal representante dessa figuração do indivíduo burguês em sua potência de ser capaz, senão de controlar a realidade, de se impor diante dela e, em sua jornada individual, ser bem-sucedido de alguma maneira. Ao confrontar-se com o mundo, o herói positivo prospera, constrói um sentido para a existência por meio de sua adaptação à configuração burguesa de sociedade.

Defoe adota um procedimento narrativo semelhante em *Moll Flanders*. A protagonista representa o deslocado social, aquele que, deve se confrontar com as condições que a realidade lhe impõe. No entanto, diferentemente de Robinson Crusoe, que se afasta do mundo social por vontade própria, seguindo um sentimento subjetivo de não pertencimento, Moll Flanders precisa atuar na própria Inglaterra, onde é obrigada a se tornar uma criminosa para conseguir ascender socialmente. Watt considera Flanders, como Crusoe, uma solitária pragmática (WATT, 2010, p. 120). Há um componente moral em sua trajetória, também relacionado ao individualismo puritano: apesar de cometer crimes e ter diversos maridos, chegando a se casar com o próprio irmão, e apesar de ser presa e deportada para os Estados Unidos, Moll Flanders tem um final feliz, termina como uma senhora respeitável, a mulher burguesa que relata sua própria história. Como em *Robinson Crusoe*, aqui também podemos conceber a forma biográfica do romance como a busca de uma conciliação: há percalços e

atos moralmente questionáveis na vida de Moll Flanders, mas a organização narrativa de seu passado, visto em retrospecto, transforma-o, por sabermos seu desfecho, em algo respeitável. A protagonista é pragmática e independente, prospera por seu próprio esforço, mesmo diante da precariedade de sua condição inicial. É também um modelo de personagem burguês, um exemplar do herói positivo produzido por autores que viveram em um período incipiente da sociedade burguesa.

Outros desses autores é Samuel Richardson, cuja importância no desenvolvimento do gênero romance, segundo Ian Watt, deve-se ao fato de ter lidado com problemas formais que Defoe havia deixado de lado em sua escrita. Richardson procurou evitar a narrativa episódica, concentrando seus romances em uma única ação. Se o romance inglês do século XVIII tem a importância histórica de ser o período de *conquista da representação do cotidiano burguês*, Richardson é o autor que se saiu melhor nesse quesito. Os principais romances de Defoe – *Robinson Crusoe* e *Moll Flanders* – têm um caráter de narrativa de aventuras: os protagonistas são colocados em situações excepcionais que fogem da tipicidade do dia a dia de indivíduos da classe média inglesa setecentista. Já em Richardson a ação se passa principalmente no ambiente doméstico, o espaço sagrado da vida privada. Talvez essa característica fosse suficiente para afastar a possibilidade de um componente épico em seus romances. Se há algum rastro de epicidade em Richardson, este se encontra na unidade narrativa, na ação condensada em um aspecto específico que define o destino da protagonista.

Tomemos *Pamela*, um de seus célebres romances, como exemplo. Esta narrativa, organizada na forma epistolar, tem como enredo uma intriga amorosa, que se desenvolve até o casamento da protagonista, uma criada, com seu patrão, o aristocrata Mr. B. Ian Watt diz que Richardson mobiliza a concepção puritana, dominante entre seus contemporâneos. O decoro de Pamela, a virtuosidade expressa em seu recato, poderia parecer algo estranho a um representante da classe baixa, mas é justamente por pertencer a uma camada economicamente desprivilegiada que a personagem é caracterizada dessa maneira considerada superior pelo individualismo puritano. Mr. B., por sua vez, é apresentado como um sedutor, a expressão de uma visão negativa que a classe média inglesa possuía da aristocracia, superior na escala social, porém inferior na escala moral. Para Watt:

Esse uso do conflito entre classes sociais é típico do romance em geral; seu estilo literário é radicalmente particular, mas conquista uma **universalidade de significado** fazendo ações e personagens individuais representarem questões sociais mais amplas. Os enredos de Defoe não permitem que as

relações entre as personagens desenvolvam esse tipo de significado, enquanto a simplicidade muito maior da ação de *Pamela* faz com que as lutas da heroína e de mr. B. reflitam **conflitos** contemporâneos mais extensos entre suas classes sociais e seus estilos de vida. (WATT, 2010, p. 177, grifo nosso)

Essa *universalidade de significado* a que se refere o teórico inglês relaciona-se diretamente com aquela que Lukács considera a verdadeira força do romance moderno: expor as contradições da sociedade representada em suas páginas. Dessa maneira, se podemos considerar que há um efeito épico na narrativa de Richardson, este se dá em um processo de conciliação diferente daquele encontrado em *Robinson Crusoe*. Neste, a descoberta de um novo mundo (a ilha) e o domínio da natureza por meio da capacidade empreendedora do homem burguês se relaciona ao indivíduo cindido que encontra uma forma de unidade no afastamento da vida cotidiana e na conseqüente descoberta de um meio no qual vem à tona a capacidade positiva de sua individualidade. Em *Pamela*, por sua vez, temos a representação de um conflito de classes, de estilos de vida, que são conciliados por meio do casamento, o final feliz. No romance de Richardson, o que triunfa é a virtude – aquilo que a moral puritana inglesa do século XVIII reconhece como virtude.

É, no entanto, em Henry Fielding que a relação entre epopeia e romance parece ser mais próxima. Fielding se voltava à tradição clássica, considerava que um verdadeiro autor era aquele que conhecia (e compreendia) Aristóteles, Horácio e Longino no original. Sua concepção era de que era possível remeter obras em prosa à epopeia homérica contanto que elas contivessem os elementos principais descritos por Aristóteles para este gênero (enredo, ação, personagens, sentimento e estilo), ainda que faltasse, nos romances modernos, a métrica característica da poesia épica (WATT, 2010, p. 265). Tal argumento, encontrado no prefácio de *Joseph Andrews*, seu primeiro romance, não é dos mais convincentes, já que os elementos elencados por Fielding estão presentes na própria configuração da tipologia narrativa e, portanto, não são suficientes para diferenciar uma narração épica de uma não-épica. No início do já citado ensaio *O romance como epopeia burguesa*, Lukács adota procedimento semelhante ao do autor inglês a fim de descrever a forma romance aproximando-a do épico:

[...] o romance apresenta todos os elementos característicos da forma épica: a tendência para adequar a forma da representação da vida ao seu conteúdo; a universalidade e a amplitude do material desenvolvido; a presença de vários planos; a submissão ao princípio da reprodução dos fenômenos da vida mediante uma atitude exclusivamente individual e subjetiva (como, por

exemplo, na lírica) ao princípio da representação plástica, em que homens e acontecimentos agem na obra, quase por si mesmos, como figuras vivas da realidade exterior. (LUKÁCS, 1999, p. 93)

Como se vê, Lukács também fala da aproximação do romance à epopeia enumerando questões formais como o enredo e estilo (*adequar a forma da representação da vida ao conteúdo*), personagens, sentimento e ação (*reprodução dos fenômenos da vida mediante uma atitude individual e subjetiva; homens e acontecimentos que agem na obra como figuras vivas da realidade exterior*). Mas sabemos que Lukács, assim como Hegel, não se limita a categorias formais da tipologia textual “narração” para estabelecer uma relação entre a epopeia e o romance moderno. Por isso, além das categorias básicas da forma narrativa, consideramos que deve haver outro aspecto na obra de Fielding que permita a Byron tê-lo chamado de “[...] o Homero em *prosa* da natureza humana” (BYRON apud. LUKÁCS, 1999, p. 103, grifo do autor).

Poderíamos destacar em *Tom Jones* de Fielding, por exemplo, a amplitude da realidade representada. Ian Watt e Terry Eagleton, nas mesmas obras citadas anteriormente, apontam uma diferença fundamental entre Richardson e Fielding no fato de que o último traça um amplo panorama de toda uma sociedade enquanto o primeiro se concentra em um quadro detalhado de um ambiente social restrito (mesmo que, como já dissemos, retrate um conflito entre classes sociais diferentes). Para Eagleton, “O épico não concentra todo o mundo em uma consciência única e isolada, como a ficção de Richardson tende a fazer⁴” (EAGLETON, 2005, p. 55, tradução nossa). Ainda de acordo com o crítico inglês, Fielding busca o genérico, o universal. Notamos esse esforço do autor logo em um comentário no Capítulo I do Livro Primeiro de *Tom Jones*, em que o narrador destaca como tema de seu romance nada mais do que a “Natureza Humana” (FIELDING, 1971, p. 13). *Tom Jones* pretende-se um painel da sociedade inglesa de seu tempo, o retrato de um enfeitado, o garoto bastardo porém fino que cresce em meio aos vícios das pessoas que o rodeiam. Ian Watt diz que a questão do nascimento, do pertencimento a uma classe social, é tão importante em *Tom Jones* quanto o dinheiro em *Moll Flanders* ou a virtuosidade em *Pamela* e *Clarissa* e, diferenciando Richardson de Fielding, salienta que:

Em *Clarissa* o indivíduo precisa ter prioridade na estrutura global:

⁴ “The epic does not centre the whole world on a single isolated consciousness, as Richardson’s fiction tends to do”.

Richardson apenas reúne certos indivíduos e sua proximidade é suficiente para desencadear uma extensa reação em cadeia que prossegue pelo próprio impulso e modifica todas as personagens e suas relações recíprocas. **Em *Tom Jones*, a sociedade e a ordem mais ampla que ela representa precisam ter prioridade**, e o enredo atua como uma espécie de ímã que retira cada partícula individual da ordem fortuita resultante do acidente temporal e da imperfeição humana e coloca-a na posição adequada. A constituição das partículas – as personagens – não se modifica nesse processo, porém o enredo serve para revelar algo muito mais importante: **todas as partículas humanas são sujeitas a uma força invisível existente no universo, estejam elas presentes para demonstrar isso ou não** (WATT, 2010, p. 289, grifo nosso)

Ou seja, se a universalidade de significado em Richardson é construída por meio de indivíduos que representam questões sociais mais amplas, em Fielding as personagens são partículas que representam uma ordem já instituída – os *caracteres típicos* a que se refere Lukács. De origem nobre e influenciado pelo neoclassicismo em sua criação literária, Fielding considerava missão do escritor “[...] tornar visível na cena humana o funcionamento da ordem universal [...]” (WATT, 2010, p. 289-290). A caracterização das personagens, então, se resume a conferir-lhes características estritamente necessárias que se revelarão no transcórre da narrativa pelas falas e ações coerentes com a caracterização inicial. Dessa maneira, cumpre-se a norma enunciada por Aristóteles (1988) de que a função da personagem é revelar o propósito moral e suas falas e ações devem ser a expressão de seu caráter. A tipicidade está presente no próprio nome do protagonista: Watt lembra que Tom e Jones são dois dos nomes mais comuns da língua inglesa (WATT, 2010, p. 290), escolha que se deve ao fato de o autor querer atribuir à personagem o papel de representante dos homens em geral, num processo de representação metonímico.

Vemos, portanto, que o efeito épico alcançado por esses três grandes autores ingleses de um período incipiente do romance moderno tem diferenças relacionadas principalmente ao modo de representação do meio social e à ação das personagens sobre o meio. Em Defoe, há a predominância do esforço individual em busca da prosperidade burguesa; em Richardson, a apresentação da virtude (daquilo que a moral puritana entende por *virtude*) como característica fundamental do indivíduo, a despeito de sua posição social; em Fielding, um quadro social amplo em que caracteres típicos agem durante toda a narrativa de acordo com sua caracterização inicial. Em comum entre as obras dos três autores, “[...] a vitória da persistência e da força burguesas sobre o caos e o arbítrio” (LUKÁCS, 1999, p. 102). A energia desses heróis que prosperam e se põem a salvo apesar das forças econômicas e sociais

que poderiam arrastá-los ao fracasso é reflexo de uma visão positiva do desenvolvimento da sociedade burguesa capitalista, fortemente relacionada à ideia *traçar sozinho uma estrada de encontro ao destino individual*. A resistência e o triunfo de personagens como Moll Flanders, Pamela e Tom Jones são fruto da concepção calvinista de predestinação: tais indivíduos superam as dificuldades e revelam o lado positivo do capitalismo. Segundo Lukács, este “[...] é o reflexo poético, a representação épica do caráter progressista da liberação das forças produtivas provocada pelo capitalismo em sua luta pela hegemonia social” (LUKÁCS, 1999, p. 103). Daí seu caráter épico, ainda que marcado pela incompletude, pelo simples fato de que o modo de vida da sociedade burguesa não comporta a mesma amplitude da epopeia homérica.

Lukács define o *estreitamento de horizontes* como um resultado da reificação capitalista e da consequente degradação do homem. Isso pode ser notado na trajetória das personagens citadas: Robinson Crusoe consegue desenvolver seu potencial de criador e administrador apenas quando se afasta do meio social constituído, ou seja, a partir do momento em que se torna o responsável por todo o processo e não mais um indivíduo solitário incapaz de ver alguma unidade em seu entorno; Moll Flanders viabiliza sua subsistência tornando-se uma ladra, pois não lhe resta outra opção, portanto, por mais que se possa compreender seu percurso como uma afirmação da capacidade individual mesmo em condições adversas dadas por um meio hostil, também podemos compreender sua luta pela sobrevivência (o fato de pertencer originalmente a uma classe marginalizada) como uma manifestação da degradação; Pamela precisa provar sua virtuosidade, sua força moral, justamente por pertencer à classe baixa; e as dificuldades de Tom Jones, principalmente para viabilizar seu casamento com Sophia Western se devem ao fato de o protagonista ser um enjeitado. Parece-nos, então, que o romance moderno – o realismo formal da vida cotidiana – se baseia, desde esse período incipiente, no desvelamento das contradições da realidade representada. Tais contradições se manifestam tanto no conflito individual quanto no de classes, sendo assim, representam um embate entre atores de papéis e interesses diversos e também do indivíduo com as limitações impostas por seu papel específico no palco da sociedade burguesa. Portanto, para Lukács, o único componente épico possível para o romance inglês do século XVIII é a crença na energia vitoriosa dos heróis que transcendem as limitações individuais impostas por sua condição social, crença esta que “[...] apresenta em si alguns traços de ‘mediação’ entre as grandes contradições da época, dando-lhes, sem dúvida, um caráter relativamente ‘positivo’” (LUKÁCS, 1999, p. 104). Como veremos a seguir, o

desenvolvimento posterior do romance moderno não permitirá sequer esse alento, o que talvez impossibilite considerá-lo uma manifestação do épico.

2 – O IMAGINÁRIO BURGUEÊS E O REALISMO MODERNO

2.1 – Stendhal, Balzac e o surgimento do realismo moderno

Karlheinz Stierle, em *A ficção*, afirma que o **fictício** (ou seja, a **forma**) é a instância mediadora entre o imaginário e o real (STIERLE, 2006, p. 9-10). Trata-se de uma mobilização de mecanismos que compõem o que se pode chamar de um *imaginário coletivo*, transformando concepções, ideias compartilhadas pela sociedade, por uma cultura, em produto estético. A figuração, ato de realização, corresponde à maneira como o artista filtra o imaginário coletivo, transformando-o no *imaginário pessoal* que se tornará um simulacro, as imagens que constituirão a obra. Esta pode ser definida como a expressão estética da subjetividade, que é modelada a partir da experiência coletiva, de condições temporais e espaciais que influenciam o modo como se enxerga a configuração da realidade. Ao mesmo tempo, por meio da recepção da obra, um imaginário específico tem a possibilidade de ser consagrado como parte da composição de uma nova concepção de mundo da qual esse produto estético será parte indissociável. Portanto, a arte (e aqui nos referimos mais especificamente à literatura) existe em um espaço entre imaginários, sendo fruto do modo como o autor se relaciona com seu tempo e espaço, por meio de sua subjetividade, para mais tarde se transformar em parte de um novo imaginário coletivo que mobilizará futuros autores e será retrabalhado por intermédio da subjetividade destes.

O romance inglês constituiu uma importante ferramenta criadora e disseminadora do imaginário que compõe a ideologia burguesa e de suas manifestações literárias. Defoe e Richardson, profissionais de classe média, envolvidos com o mundo do jornalismo e o ainda incipiente mercado editorial, escreveram uma prosa cujo estilo era apropriado aos periódicos e nunca perderam de vista qual era seu público-alvo e quais eram as demandas dos livreiros que os publicavam – Ian Watt, por exemplo, atribui a prolixidade de Defoe ao fato de que o autor era pago por página escrita (WATT, 2010, p. 60). Temos, então, uma primeira influência no ato criador representada pelo contexto em que se exerce o ofício de autor. Não se deve deixar de lado também que o jornalismo no início do século XVIII demonstrava um caráter mais pedagógico do que propriamente informativo. Em *Introduction to The Guardian*, J.C. Stephens ressalta que Addison e Steele, figuras eminentes do periodismo da época, assumiam

para si a função de árbitros dos valores morais e do gosto da sociedade londrina. Kathryn Shevelow (1989) atenta para o fato de que os artigos de opinião exaltavam as mulheres como pedras angulares do lar, figuras que deveriam se dedicar exclusivamente à vida doméstica, à preservação do ambiente familiar. Enquanto isso, cabia aos homens a vida pública, a preocupação com o trabalho e com os assuntos econômicos. Trata-se de uma divisão de tarefas que, se não foi exatamente inventada pelo modo de vida burguês, assumiu nesse período a aura de racionalidade que envolvia a concepção que a sociedade capitalista tinha de si própria. Os romancistas não assumiam para si, ao menos não diretamente, o papel didático de propagadores dos valores puritanos da burguesia inglesa, mas tampouco se afastavam dessa função. Como jornalistas, Defoe e Richardson também escreviam artigos que visavam à educação comportamental dos leitores; como romancistas, mobilizavam as concepções de mundo que compartilhavam com seus pares e as transformavam em obras de ficção. Seu imaginário coletivo era composto pela ascensão da configuração de mundo burguesa, baseada no culto ao trabalho, na crença do esforço individual como meio para ser bem-sucedido em seus objetivos, na rigidez moral, nos hábitos austeros e metódicos. Seus romances são a representação da maneira como se apropriam desse imaginário, trabalhando-o com suas convicções pessoais, sua subjetividade. Defoe, por exemplo, escreveu em um ensaio no *Applebee's Journal* em 1722: “O que é a honra sem o mérito? E o que pode ser chamado de verdadeiro mérito senão o que faz de uma pessoa não só um homem bom, como um grande homem?” (DEFOE apud. WATT, 2010, p. 82). O que seria tal mérito? O mérito do indivíduo capaz de empreender e dessa forma provar a si próprio seu valor, sua condição de eleito. O mérito que se comprova no afastamento do mundo, na solidão. Defoe era um homem solitário. Solitário e perseverante. Escreveu o seguinte em um panfleto de 1706: “[...] como estou sozinho no mundo [...] com nenhum outro recurso além de meu próprio esforço, venci o infortúnio e passei de dezessete a pouco menos de 5 mil libras” (DEFOE apud. WATT, 2010, p. 96). A solidão e a sensação de êxito intimamente relacionada ao sucesso econômico, conquistado unicamente por esforço próprio – uma característica que o autor compartilha com o protagonista de seu romance mais célebre. Vemos, portanto, a apropriação de um imaginário coletivo, constituído pelo ideário burguês, que tem como pano de fundo a moral puritana calvinista, mediada pelo imaginário pessoal do autor, formado a partir de sua própria experiência com a solidão e as dificuldades financeiras vencidas por seu esforço individual. Esses imaginários são transpostos para a obra ficcional, figurados no trabalho estético que cria

uma nova realidade, ensejada pelo mundo social, porém autônoma. Ou seja, a obra é uma realidade ficcional que, a partir da realidade compartilhada (mundo social e o modo subjetivo como o artista lida com esse mundo), é criada por mecanismos intratextuais de verossimilhança. E a obra pronta, através de sua recepção, torna-se parte de um novo imaginário coletivo (ao incorporar-se à tradição literária).

A tradição do romance moderno molda-se em torno da conquista da realidade cotidiana, do *realismo formal*. À primeira vista parece contraditório que a representação da realidade por meio de uma linguagem que se aproxime da língua comum usada no dia a dia e do uso do texto em prosa, que se aproxima do caráter prosaico da vida burguesa, seja justamente a mesma forma literária que libertou a ficção em prosa do seu estatuto de dizer respeito ao real. Catherine Gallagher afirma que:

[...] os romancistas do século XVIII libertaram a ficção ao renunciarem às tentativas daqueles que lhes antecederam de convencer os leitores de que suas histórias eram verdadeiras ou, de algum modo, diziam respeito a pessoas reais. Ao distinguirem explicitamente suas obras do tipo de referencialidade proclamada pelos outros gêneros literários, convenceram seus leitores a aceitarem o estatuto imaginário das personagens, aprisionando-as, porém, nos limites do crível (GALLAGHER, 2009, p. 630)

Assim, a linguagem referencial do realismo formal está relacionada mais a um objetivo de verossimilhança do que de verdade. A distinção da ficção tanto da realidade quanto da mentira, por assumir seu caráter de verossimilhança ao invés de relato baseado em acontecimentos verídicos, transforma o que se pretendia verdadeiro – mas era enganoso – em fictício e, dessa maneira, desloca a ideia de *verdade literal* para a de *alusão alegórica* (GALLAGHER, 2009, p. 632-633). Então, na medida em que se afasta da obrigação de se referir a fatos reais, que o aproximava do discurso do historiador ou do jornalista, e da acusação de engodo, a qual poderia anular a validade do texto, já que se esperava comprovar sua veracidade, o romance moderno começa a se delinear como forma artística em prosa – reconhecimento lento e gradual, que encontra diversos percalços até sua consolidação.

Marthe Robert, em *Romance das origens, origens do romance*, atenta para o fato de que no século XVIII o romance ainda era considerado um subproduto da literatura, julgamento que fez com que Defoe se recusasse a, como vimos no capítulo anterior, se considerar um romancista e Diderot a demonstrar no ensaio *Elogio a Richardson* ao mesmo tempo admiração por este autor inglês e desprezo pelo gênero por ele cultivado; as reservas do

filósofo francês contra o romance chegam ao ponto de fazê-lo buscar outro nome para as obras de Richardson, pois o termo *romance* seria pejorativo demais para classificá-las (ROBERT, 2007, p. 11-12).

Mesmo assim, a linguagem e a representação da realidade desse período incipiente do romance moderno se disseminam a tal ponto que em meados do século XIX o gênero alcança seu apogeu como forma artística de relevo. Isso se deve à incorporação do gênero a um imaginário de composição e recepção artística, que se formula dentro do modelo de sociedade burguesa por autores que, imersos nessa configuração de mundo, escrevem para leitores pertencentes à burguesia. Do romance inglês setecentista, os autores do século seguinte herdaram, além do mecanismo textual de verossimilhança interna do realismo formal, a representação de uma realidade que se configura em torno de uma concepção de mundo ensejada pela moral calvinista do protestantismo inglês. A ideia do fictício como alusão alegórica transporta sua função do caráter documental do relato histórico ou jornalístico em prosa para o de artefato artístico que carrega uma função moral, exemplar. O herói positivo dos romances de Defoe, Richardson e Fielding – que na visão de Lukács abrem a possibilidade da leitura dessas obras como epopeias burguesas – marca-se por ser o representante universal daquele que deve ser o arquétipo do indivíduo burguês, o modelo idealizado do *homem novo* da classe social ascendente. Se alterarmos o foco de análise para o realismo francês oitocentista, no entanto, veremos uma mudança de paradigma: o moralismo que conduz de maneira positiva as ações e o destino de personagens como Robinson Crusoe, Pamela e Tom Jones torna-se o elemento mobilizador da falha, do divórcio inapelável entre a subjetividade, os anseios individuais e o poder objetivo do mundo social.

Hegel (2001) chamou de *prosa do mundo* os fatores externos, como sistemas sociais, determinadas circunstâncias, necessidades naturais e convenções, que limitam a independência e a liberdade individual. A única forma de transcendência nessa realidade prosaica seria a busca do Belo pela arte. Para o jovem Lukács, em *A teoria do romance*, é justamente essa busca que aproxima o romance do épico. A organização da narrativa, que cria um sentido unitário para aquilo que é fragmentado e difuso, é um suplemento para a falta, representada pela dissociação entre indivíduo e realidade, entre o mundo e sua essência. Stierle ressalta, ao empreender uma análise diacrônica do conceito de ficção, que Rousseau também definiu o romance como uma invenção por meio da qual o homem buscava superar a carência do afastamento que a modernidade impõe entre indivíduo e natureza (STIERLE,

2006, p. 62). O romance é então, para Rousseau, a forma artística em que o homem se torna *escultor de si próprio*, pois cria uma nova realidade que organiza o caos do mundo ao limitá-lo ficcionalmente, por meio da autorreflexão. O gênero se configura como “[...] um mito da consciência moderna” (STIERLE, 2006, p. 62). A ficção expõe as ambiguidades dessa realidade cindida, revela as perdas e os ganhos, o valor da cultura.

Isso ocorre de maneira mais acentuada no realismo francês oitocentista do que no período de ascensão do romance inglês do século XVIII. Se em Defoe, Richardson e Fielding ainda encontramos a representação do herói burguês positivo, aquele que supera os obstáculos impostos pelo mundo e assim comprova seu valor individual, sua condição de eleito, em Stendhal, Balzac e Flaubert há de fato a representação da fragmentação, do indivíduo cindido em seu meio social e histórico.

Em *Mimesis*, Erich Auerbach considera Stendhal um dos fundadores do realismo moderno, pois na obra deste romancista o homem é representado em uma realidade político-sócio-econômica de conjunto concreta e em constante evolução. Segundo Auerbach, na obra de Stendhal, mais especificamente em *Le rouge et le noir*:

Os caracteres, as atitudes e as relações das personagens atuantes estão, portanto, estreitamente ligados às circunstâncias da história da época. As suas condições políticas e sociais da história contemporânea estão enredadas na ação de uma forma tão exata e real, como jamais ocorrera anteriormente em nenhum romance, aliás, em nenhuma obra literária em geral, a não ser naquelas que se apresentavam como escritos político-satíricos propriamente ditos. O fato de encaixar de forma tão fundamental e conseqüente a existência tragicamente concebida de um ser humano de tão baixa extração social, como aqui a de Julien Sorel, na mais concreta história da época, e de desenvolvê-la a partir dela, constitui um fenômeno totalmente novo e extremamente importante (AUERBACH, 2009, p. 408).

Stendhal deu ao seu romance o subtítulo “Chronique du XIX siècle”, uma marca temporal que define os acontecimentos da narrativa. Lukács refere-se, em *O romance como epopeia burguesa*, ao enredar das condições políticas e sociais do período histórico como um importante elemento de composição do romance, no sentido de que este passa a representar a “[...] trágica inconciliabilidade, já evidente, das contradições capitalistas” (LUKÁCS, 1999, p. 106). Franco Moretti, em “Serious Century”, propõe a seguinte questão: a Revolução Francesa foi capaz de alterar, dentro das concepções do século XIX, a durabilidade das hierarquias sociais? A resposta: no fim, com a queda de Napoleão e a Restauração da monarquia, o movimento revolucionário não passara de um breve instante de euforia revertido

pela retomada da antiga organização social; a mudança súbita fora apenas um fenômeno superficial e logo se percebeu que “[...] as relações sociais tinham raízes profundamente presas ao passado – em uma estratificação temporal que apenas o realismo ‘denso’ da descrição do romance poderia ver e reproduzir⁵” (MORETTI, 2006, p. 391, tradução nossa). O que a trajetória de Julien Sorel representa, portanto, é o desencanto diante da impossibilidade, da contradição entre o ideal e a concretização do modo de vida burguês. O imaginário coletivo permeado pela visão positiva de um novo mundo em formação que demandava suas bases morais e éticas é substituído por uma realidade estabelecida muito distante do que propagava esse imaginário. Se a alusão alegórica em *Robinson Crusoe* e *Pamela* pode ser tomada como base moral do comportamento exemplar do indivíduo, o modo de representação do realismo francês, do *realismo moderno*, como o chamou Auerbach, busca reproduzir de maneira objetiva a realidade de fato. Não se trata de um retorno à ideia da ficção como relato verdadeiro que diz respeito a pessoas reais, mas da tentativa de composição de um quadro dos vícios e falhas da sociedade burguesa. Como procedimento estético, os romancistas continuam se valendo do realismo formal, a narrativa em prosa que se aproxima da linguagem real da vida cotidiana, contudo aprofundam esse recurso recorrendo à *descrição* detalhada.

Balzac, que Auerbach coloca ao lado de Stendhal como fundador do realismo moderno, é um grande cultor desse recurso. A descrição na obra balzaquiana é parte fundamental de seu projeto literário de construir um painel exato da sociedade francesa do século XIX. Se no século XVIII os romancistas ainda não assumiam com convicção o gênero a que se dedicavam, Balzac já se considera o verdadeiro historiador de sua época (ROBERT, 2007, p. 12). Trata-se de um passo adiante no desenvolvimento do romance moderno: o procedimento de construção da verossimilhança torna-se talvez até mais relevante do que os fatos reais da realidade cotidiana, pois o romancista tem a possibilidade de interpretá-los com maior sucesso do que o historiador ou o jornalista através da criação de um todo coerente que dê significado à torrente de acontecimentos. Para Auerbach, a descrição em Balzac está relacionada à composição de um todo orgânico, em que indivíduo e meio não podem ser dissociados um do outro. A composição do painel de seu tempo envolve a apreensão de todas as forças que compõe o quadro amplo da sociedade burguesa, no entanto o indivíduo que atua

⁵ “[...] social relationships have roots deeply anchored in the past – in a temporal stratification that only the ‘thick’ realism of novelistic description can see and reproduce”

sobre o meio e o modifica (como *Robinson Crusoe*, por exemplo) torna-se fruto desse meio, ou melhor, um fragmento de algo maior que compõe o todo. Nessa representação, portanto, a força de ação do herói positivo é substituída pela figura do herói limitado por um fator objetivo superior à sua liberdade individual. Lukács também se refere à importância da descrição como mecanismo essencial da composição romanesca, em equilíbrio com a narração. Para o filósofo, o uso desse recurso é fruto da necessidade de representar com maior exatidão as novas formas sociais, nas quais o indivíduo é identificado com suas posses, um claro sinal do movimento de reificação da vida social. As posses, no entanto, já não são mais uma imagem concreta da existência plena e bem-sucedida – como em *Moll Flanders*, por exemplo –, mas sim do estreitamento de horizontes imposto pelo mundo burguês. Se a Revolução Francesa constituiu, como imaginário, uma ruptura com a força social imutável da aristocracia organizada em torno dos Estados absolutos, seu desfecho revelou, como afirmou Moretti, que as relações sociais tinham raízes presas ao passado. A Restauração na França é o retorno de uma forma que parecia sepultada, por isso cria um imaginário conservador, ao qual Karl Mannheim se refere em *Conservatism: a contribution to the sociology of knowledge* como a visão do presente como último estágio atingido pelo passado. Por isso, Moretti considera que a definição de Auerbach sobre a descrição em Balzac como uma representação do meio como uma atmosfera moral e psíquica inerente ao indivíduo e impregnada em todos os objetos se aproxima de uma concepção típica do conservadorismo – um conservadorismo talvez inconsciente que se manifesta na obra balzaquiana como uma inesperada, e involuntária, continuação do Antigo Regime (MORETTI, 2006, p. 390-391).

Não há saída para o Julien Sorel de *Le rouge et le noir* além da condenação à morte por atentar contra a vida de sua antiga amante, Mme. Rênal, mulher de um burguês importante, prefeito de Verrières, na casa de quem o jovem ambicioso trabalhara como preceptor antes de partir para a mansão do marquês de La Mole, em Paris. Como diz Julien em seu discurso no tribunal, perto do final do livro, os burgueses indignados do tribunal desejam puni-lo de qualquer maneira a fim de dar um exemplo para outros camponeses que futuramente tenham o atrevimento de se revoltar “[...] contra a baixeza de sua condição” (STENDHAL, 1981, p. 465). A tragédia do indivíduo que ousou tentar impor seu senso individual contra o poder objetivo da organização social instituída é um exemplo claro da representação de um imaginário que, como vimos no parágrafo anterior, Franco Moretti chama de conservador, marcado pelas impossibilidades que, em teoria, pareciam inerentes ao

modo de vida burguês. Há, então, um claro estreitamento de horizontes que impossibilita o que em Defoe, Richardson e Fielding surgia como componente épico.

O fatalismo também está presente na obra balzaquiana. Em *Narrar ou descrever*, Lukács observa que, em *Le Père Goriot* “[...] a descrição exata da pensão Vauquer, com sua sujeira, seus odores, seus alimentos, sua criadagem, é absolutamente necessária para tornar realmente de todo compreensível o tipo particular de aventureiro que é Rastignac” (LUKÁCS, 1968, p. 55). Se, como se expressa no imaginário de Balzac, o presente é a última forma que assume o passado, se tudo é e sempre será da mesma maneira que sempre foi, se as relações sociais são enraizadas e imutáveis em sua essência, apesar dos movimentos superficiais de mudança, então é coerente enxergar o determinismo que o meio exerce na formação do indivíduo, que existe como desdobramento de algo superior a ele. O modo encontrado por Rastignac para ascender socialmente é uma resposta à sua condição social inicial. Ao contrário de Robinson Crusoe, cuja força empreendedora possui um caráter positivo do indivíduo que age sobre determinada realidade, alterando-a e tornando-a melhor, a personagem balzaquiana age somente para alterar e melhorar sua situação particular.

Para Balzac, como para Stendhal, o capitalismo burguês é baixo, degradante, e assim deve ser sua representação literária. Como se vê, temos uma mudança na concepção da organização social, um imaginário coletivo diferente daquele que ensejou a produção do romance no século anterior em um país cujas condições históricas também divergiam do contexto francês. E tal imaginário é mobilizado a partir do imaginário pessoal de cada um dos autores, resultando em obras fictícias que representam de maneiras diversas uma realidade compartilhada semelhante. Stendhal pensa o destino de seu herói como um acontecimento trágico, um embate entre o indivíduo e sua tentativa de afirmação e uma força social que não deseja permitir sua ascensão. Já em Balzac, temos a trajetória cínica de um herói inescrupuloso, que existe em comunhão orgânica com o meio de onde emergiu; por isso, em seus romances a descrição caminha ao lado da narração, mostrando-se um procedimento de composição do todo que compõe a personagem.

2.2 – Madame Bovary: o apogeu do realismo moderno

O ponto culminante do imaginário realista oitocentista é a obra de Gustave Flaubert,

que, para Auerbach, diferencia-se de Stendhal e Balzac por ser o primeiro a imprimir um estilo apartidário, impessoal e objetivo à representação da realidade (AUERBACH, 2009, p. 432). *Madame Bovary* não enreda um momento histórico específico, imediato – podemos supor a data dos acontecimentos do livro apenas indiretamente a partir de uma referência à inundação de Lyon, de 1840, feita pelo farmacêutico Homais no Capítulo I da Segunda Parte –, mas apresenta uma realidade social estabelecida, sem qualquer sinal de que seja possível alguma mudança. Devido a esse fato, as personagens do romance são marcadas pela inação. Moretti, no artigo já citado, afirma que Flaubert leva ao extremo o conceito hegeliano de *prosa do mundo*, ao retratar um cotidiano opressivo em que pouca coisa acontece e aquilo que acontece não passa de mero automatismo (MORETTI, 2006, p. 378). Stefano Calabrese, em “*Wertherfieber, bovarismo e outras patologias da literatura romanesca*”, compara os indivíduos flaubertianos aos representados nas obras de Stendhal e Balzac, chegando à conclusão de que em Flaubert as capacidades volitivas das personagens são substituídas por automatismos genealógicos, regularidade nomotética e naturalista, pressões sociais que se tornaram intoleráveis. Segundo Calabrese:

Madame Bovary (1857) pode ser considerada a sua encarnação: um romance no qual circula um determinismo transbordante quanto aos efeitos da hereditariedade, aos hábitos corrosivos da vida provinciana, à influência nociva da imaginação; que começa sob o tríplice signo do torpor, da inadequação e da resignação e que termina com as palavras de Charles Bovary diante do cadáver da mulher: “Foi culpa da fatalidade” (CALABRESE, 2009, p. 725).

Observamos, portanto, a passagem do modelo de personagens poliparadigmáticas, como o adaptável e camaleônico Julien Sorel, a heróis com um destino pré-concebido, indivíduos que chegam a se reduzir ao caricatural. Grande representante daquilo que Auerbach chama de manifestação do *toló, imaturo e miserável* (AUERBACH, 2009, p. 433) é Charles Bovary. Sorel e Rastignac ainda se lançavam à ação, apesar das condições adversas impostas pelo meio. O resultado da tentativa de afirmação de suas vontades era o desvelamento da hipocrisia da organização social à qual tentavam desesperadamente se adaptar, porém isso não anula a tentativa de ação pessoal frente ao meio hostil. Charles Bovary diferencia-se deles por aceitar passivamente o que a vida lhe oferece, sem nunca se rebelar contra a hostilidade do meio, a ponto de, ao descobrir o adultério da mulher após a morte dela, atribuir toda a culpa à fatalidade.

Logo no início do romance somos apresentados à sua triste figura, em seu primeiro dia na sala de aula onde é apresentado como *aluno novato [nouveau]*. Assim que se senta, após atrair a atenção dos colegas, representados na voz do narrador na primeira pessoa do plural que se apagará poucas páginas depois, Charles começa a ouvir atentamente as lições “[...] como se ouvisse um sermão, não ousando nem mesmo cruzar as coxas ou apoiar-se no cotovelo [...]” (FLAUBERT, 2010, p. 13). Podemos confundir-lo, por essa descrição, com um aluno notável, extremamente aplicado, cujo brilho pessoal será revelado adiante. Contudo, o parágrafo seguinte já nos desengana e apresenta Charles como o desencaixado que é:

Tínhamos o hábito, ao entrar na sala de aula, de atirar no chão nossos bonés para termos em seguida as mãos mais livres; era preciso, já na soleira da porta, lançá-los embaixo do banco, fazendo-os bater na parede, levantando muita poeira; era aquele o *estilo*.

Porém, **ou porque não tivesse notado a manobra ou porque não tivesse ousado se submeter a ela**, o *novato* mantinha ainda o boné sobre os joelhos quando a prece já terminara. Era uma daquelas peças compósitas, onde se encontram elementos da barrentina de pele, da *chapska*, do chapéu redondo, do boné de lontra ou do gorro de algodão; uma dessas pobres coisas, enfim, **cuja feiura muda tem profundidades de expressão como o rosto de um imbecil [...]**

- Levante-se – disse o inspetor.

Ele se levantou: seu boné caiu. Toda a classe pôs-se a rir [...]

- Levante-se – repetiu o professor – e diga-me seu nome [...]

O *novato*, tomando então uma resolução extrema, abriu desmesuradamente a boca e lançou a plenos pulmões, como se estivesse chamando alguém, esta palavra: *Charbovari* (FLAUBERT, 2010, p. 14-15, grifo nosso).

O episódio do boné revela muito mais do que a insegurança ou a timidez do aluno novo que ainda tateia um ambiente diferente diante de colegas e professores com os quais trava o primeiro contato. A cena inicial do romance é, na verdade, a apresentação do co-protagonista, o medíocre e desencaixado que existirá como pano de fundo na narrativa de adultério. Os fragmentos que destacamos em negrito na citação são exemplos da inépcia que Charles demonstrará ao longo do romance. Enquanto os outros garotos cumprem a manobra que faz parte de seu estilo, o jovem Bovary não os segue ou por não *perceber* o que eles estão fazendo ou por não ter *vontade* de imitá-los. A falta da capacidade de percepção e a ausência de qualquer vontade de transcender sua personalidade bovina são características inerentes a Charles, marcas que definem sua paralisia. Além disso, a descrição do boné, seguindo os preceitos da boa descrição realista que já encontrávamos em Balzac, é um processo metonímico no qual, ciente da feiura do objeto, o leitor também começa a conhecer a

imbecilidade de seu portador. E no fim da passagem está a primeira fala de Charles, seu nome enunciado a plenos pulmões, dito atabalhoadamente, arrancando risos de seus colegas e fazendo com que o professor o faça repetir e soletrar até que compreenda o que disse o novato.

As características atribuídas a Charles afastam-no do arquétipo masculino burguês. O homem deve ser responsável pela vida pública, o chefe máximo da família, o núcleo em torno do qual orbitam a mulher e os filhos; é o provedor, aquele cujas ações definirão a prosperidade de todos que dele dependem. Michelle Perrot, no ensaio “Figuras e papéis”, afirma que:

Figura de proa da família e da sociedade civil, o pai domina com toda a sua estatura a história da vida privada oitocentista. O direito, a filosofia, a política, tudo contribui para assentar e justificar sua autoridade. De Hegel a Proudhon – do teórico do Estado ao pai do anarquismo –, a maioria corrobora seu poderio. É o pai quem dá o sobrenome, isto é, quem realmente dá à luz, pois, segundo Kant, “o nascimento jurídico é o único nascimento verdadeiro”. (PERROT, 2010, p. 121)

Estatura para se tornar figura de proa de seu meio é justamente o que falta a Charles Bovary. Podemos notar a ironia na composição da trajetória da personagem, pois, mesmo sendo representado como um incapaz, ele consegue atingir seus objetivos – ter uma profissão considerada digna e se casar. Trata-se justamente do oposto da figura empreendedora de Robinson Crusoe. Enquanto este transforma um obstáculo aparentemente intransponível na oportunidade para desenvolver todo seu potencial, agindo sobre a natureza e transformando-a em uma criação sua, o co-protagonista do romance de Flaubert busca apenas evitar os obstáculos, fugir de qualquer tipo de desafio que possa evidenciar sua incapacidade. Robinson negligencia os conselhos do pai sobre a importância de uma vida sem sobressaltos – uma vida média, longe dos perigos da pobreza, mas também dos problemas ocasionados pela ambição desmedida. Charles Bovary certamente ficaria feliz em seguir tais conselhos. Orgulhoso, mostraria seus feitos ao pai de Robinson e ambos brindariam à vida sem excessos e sem brilho. Mas a família Bovary esperava mais de seu filho...

O pai, Charles-Denis-Bartholomé Bovary – “Belo homem, bem-falante, tilintando as esporas, usando suíças que lhe desciam até os bigodes, com os dedos sempre cheios de anéis e vestido de cores vivas, tinha o aspecto de um bravo, com a fácil desenvoltura de um caixeiro-viajante” (FLAUBERT, 2010, p. 17) – queria criá-lo segundo seu ideal viril da infância, desejando educá-lo à moda espartana: “Fazia-o dormir sem aquecimento, ensinava-o a beber

grandes tragadas de rum e a insultar as procissões. **Porém, naturalmente tranquilo, o pequeno respondia com dificuldade a esses esforços**” (FLAUBERT, 2010, p. 18, grifo nosso). O senhor Bovary projetava no filho aquilo que ele próprio nunca conseguira se tornar. Casado, vivera alguns anos gastando a fortuna da mulher em cachimbos, boa comida, espetáculos noturnos e passando horas nos cafés, até a morte do sogro, acontecimento que o incumbiu de se tornar o verdadeiro provedor da família; então investiu na *fabricação*, perdendo dinheiro, e depois partiu para a agricultura, atividade que também acabou não lhe rendendo nada, visto que não tinha a mínima noção de como se dedicar à vida no campo. Aí está um exemplo do que Calabrese chamou de *efeitos da hereditariedade*: Charles, que carrega o primeiro nome do pai, se mostra tão incapaz de realizar algo quanto seu progenitor. A diferença é que Charles-Denis-Bartholomé era um *bon-vivant* (pelo menos tentara sê-lo enquanto pôde), enquanto Charles é um sujeito quieto de temperamento tranquilo. Um burguês controlado, talvez exemplar, se o analisarmos superficialmente.

A mãe, apresentada apenas por meio do sobrenome do marido, projetava no filho uma ilusão: “No isolamento de sua vida, transferiu para aquela cabeça de criança todas as suas vaidades perdidas, desfeitas. Sonhava com altas posições, via-o já grande, belo, espirituoso, estabelecido como engenheiro civil ou como magistrado” (FLAUBERT, 2010, p. 18). Decepcionada com o marido e a própria vida, a senhora Bovary depositava no filho suas esperanças de redenção. É o que resta às mulheres, obrigadas a ocupar um papel periférico na organização social burguesa do século XIX. Segundo Michelle Perrot (2010), cabia ao homem oitocentista, além de ser o representante familiar na vida pública e provedor do sustento doméstico – muitas vezes com o dote adquirido do pai da noiva após se comprometer com ela –, cumprir a autoridade do Estado na vida privada familiar. O único espaço onde cabia alguma autoridade feminina era na vida doméstica, enquanto o marido cuidava dos assuntos públicos. Entre as paredes da casa, a mulher burguesa dava ordens aos empregados, era responsável pela primeira educação dos filhos, cuidava das despesas do lar (com o dinheiro que o marido lhe entregava para realizar tal tarefa). Os filhos homens eram educados para se tornarem futuros senhores de suas próprias famílias; deviam ser preparados para participar da vida pública e reinar absolutos na vida doméstica. Era no filho homem que a mãe vislumbrava uma possibilidade de transcender sua própria situação periférica, pois, concebendo-o e educando-o, ela podia projetar nele seus anseios por uma existência que fosse além do enfado da clausura no lar. Por isso, Emma Bovary desejava um filho homem e

lamenta ao saber que deu à luz uma menina:

Desejava um filho; ele seria forte e moreno e se chamaria Georges; e **a ideia de ter um filho homem era como a esperança da compensação de todas as suas impotências passadas**. Um homem pelo menos é livre; pode percorrer as paixões e os países, atravessar os obstáculos, agarrar a mais longínqua felicidade. Mas uma mulher é continuamente impedida. Inerte e flexível, ao mesmo tempo tem contra si a languidez da carne com as dependências da lei. Sua vontade, como o véu de seu chapéu preso por uma fita, palpita ao sabor de todos os ventos, há sempre algum desejo que arrasta, alguma conveniência que retém.

Ela deu à luz num domingo, pelas seis horas, ao nascer do sol.

- É uma menina! – disse Charles.

Ela virou a cabeça e desmaiou. (FLAUBERT, 2010, p. 118, grifo nosso).

Isso ocorre no capítulo III da segunda parte, depois de Emma ter se casado com Charles e passado do arrebatamento da jovem inocente que conhecia apenas o marasmo da casa paterna ao tédio da vida conjugal sem paixão. Emma também procurará algo que vá além do enfado da clausura doméstica, porém, diferentemente da mãe de Charles, não será no papel materno que tentará encontrar uma saída. A protagonista do romance buscará escapar do lugar que lhe é imposto, enquanto sua sogra não conseguia sobrepor sua vontade à sua condição limitada. Aliás, sequer chegamos a saber que vontades ou desejos a mãe de Charles podia realmente possuir. O narrador nos apresenta apenas seu zelo materno, sua esperança de que o filho homem seja uma compensação para suas frustrações individuais. Por isso, ela desejava que Charles estudasse, que se formasse e tivesse uma boa ocupação; que fosse um homem exemplar, bem-sucedido, enfim, o oposto do incapaz Charles-Denis-Bartholomé. No entanto, as questões hereditárias parecem ser mais fortes do que qualquer vontade individual em *Madame Bovary*.

Charles se esforça ao máximo para satisfazer os sonhos da mãe, mas ser um sujeito brilhante é uma exigência além de suas possibilidades. Estudante de medicina, sente vertigens ao ler o cartaz que contém o programa de cursos. “Nada compreendeu de tudo aquilo; não aprendia nada [...] Cumpria sua pequena tarefa cotidiana à maneira de um cavalo de picadeiro que gira sobre si mesmo com os olhos vendados, ignorando o trabalho que macera” (FLAUBERT, 2010, p. 21). Por um breve período, enquanto luta contra as dificuldades intransponíveis do conhecimento básico de sua matéria, torna-se uma espécie de boêmio, como o pai (outro sinal dos efeitos da hereditariedade):

Habitou-se a frequentar a taberna e apaixonou-se pelos dominós. Encerrarse cada noite numa suja sala pública para bater sobre as mesas de mármore com pequenos ossos de carneiro marcados de pontos pretos parecia-lhe uma prova preciosa de sua liberdade que realçava sua estima diante de si mesmo (FLAUBERT, 2010, p. 22).

Breve instante de aparente autonomia que dura mais ou menos uma página do romance. A realidade de sua condição volta a se abater sobre Charles após ser reprovado no exame oficial de saúde. Conta tudo à mãe, que o perdoa e coloca a culpa do fracasso na injustiça dos examinadores. A senhora Bovary fantasia um filho ideal, e Charles se deixa levar, como se deixará levar durante todo o romance pelas três mulheres que controlarão sua vida. Refaz o exame e é aprovado – “[...] preparou sem interrupção as matérias de seu exame, cujas questões aprendeu antecipadamente de cor” (FLAUBERT, 2010, p. 23). Sua boa nota se deve exclusivamente ao fato de ter memorizado o conteúdo da prova, não por compreender o que passou tanto tempo estudando. Mas isso parece suficiente para sua mãe, que na verdade se preocupa apenas com a imagem do filho médico, com o status que a profissão lhe trará. Pouco lhe importa se o rapaz tem ou não vocação para exercer o ofício. Importa-lhe seu plano, a projeção que faz de si própria em Charles como um canalizador de suas frustrações. E “[...] ter criado seu filho, ter feito com que aprendesse medicina e ter descoberto Tostes para exercê-la ainda não era tudo: precisava ele de uma mulher” (FLAUBERT, 2010, p. 23).

A mãe arranja seu casamento com a viúva de um oficial de justiça de Dieppe – quarenta e cinco anos e, o ponto principal, duzentas libras de renda. Em geral, no contexto da sociedade burguesa oitocentista, a instituição do casamento está centrada, como vimos, no marido. Portanto, a renda da viúva deveria ser um ganho para Charles, visto que, a partir do momento em que se tornam oficialmente um casal, será a ele que caberá o dinheiro. É o que pensa a mãe Bovary ao afastar os outros partidos que orbitam em torno da cobiçada viúva.

Charles acredita que o casamento representará a recuperação de sua autonomia, aquela que ele vislumbrou por um breve período quando era estudante de medicina:

Charles entrevira, com o casamento, o início de uma melhor condição de vida, imaginando que seria mais livre e que poderia dispor de sua pessoa e de seu dinheiro. Porém, **a mulher foi o chefe**; ele devia, na sociedade, dizer isso e não aquilo, fazer abstinência todas as sextas-feiras, vestir-se como ela entendia, insistir, por sua ordem, com os clientes que não pagavam. Abria suas cartas, espiava seus atos e escutava suas consultas através da parede do consultório quando havia mulheres (FLAUBERT, 2010, p. 24, grifo nosso).

Ainda casado, Charles conhece Emma quando vai à casa dos Roualt cuidar da perna quebrada do pai da jovem. Feito o procedimento simples, o médico promete voltar três dias depois para ver como estava o paciente, no entanto acaba retornando no dia seguinte, “[...] depois regularmente duas vezes por semana, sem contar as visitas inesperadas que fazia de quando em quando, como por descuido” (FLAUBERT, 2010, p. 30). Charles, pouco afeito a reflexões, não chega a se perguntar por que voltava com tanta frequência à propriedade dos Roualt: “Se tivesse pensado no fato, teria sem dúvida atribuído seu zelo à gravidade do caso ou talvez ao proveito que dele esperava” (FLAUBERT, 2010, p. 30). Tal passagem nos dá a dimensão da passividade da personagem, pois até mesmo quando parece estar agindo – interessando-se por Emma e voltando frequentemente à casa de um paciente que não necessita de maiores cuidados apenas para se encontrar com ela, mesmo sendo um homem casado – não temos qualquer indício de um ato de libertação por parte de Charles. Ele sequer pensa no assunto e se o fizesse não conseguiria fugir de uma estrutura pré-concebida das atitudes que podia esperar de si próprio. Poderíamos ver em sua atitude (ou em sua falta de atitude) uma postura de respeito sagrado à instituição burguesa: não há um traço definitivo a demonstrar que Charles pretenda cometer adultério e, além disso, sua justificativa para as visitas desnecessárias, se estivesse preocupado em pensar sobre o assunto, faz referência à importância que atribui ao seu trabalho. A vida profissional e a instituição familiar: os dois pilares da vida burguesa, o norte da vida de um homem. Segundo Alain Corbin, em “A relação íntima ou os prazeres da troca”, nas relações conjugais do século XIX é o adultério feminino que constitui um delito passível de punição jurídica, pois somente quando a mulher trai há “[...] o risco de fazer com que os bens patrimoniais caiam em mãos dos filhos de estranhos” (CORBIN, 2010, p. 553). Constituído como elo forte das relações sociais e afetivas do referido século, ao homem cabe maior liberdade dentro do casamento, obviamente, guardando as regras do decoro burguês⁶. Charles, contudo, sequer cogita trair a esposa. Não é esta uma postura de respeito, mas de inércia, de completa paralisia.

Charles tomará a decisão de se aproximar definitivamente de Emma apenas após a morte da primeira esposa. Antes disso, sente o gosto da verdadeira independência enquanto se habitua a viver só:

⁶ Mais adiante nos debruçaremos com maior esmero nesse fenômeno ao analisar a personagem Stiva, irmão de Anna Kariênina, em nossa leitura do romance de Tolstói.

O novo prazer da independência tornou-lhe em breve a solidão mais suportável. Podia trocar agora as horas das refeições, voltar ou sair sem dar explicações e, quando estava bem cansado, estender-se com todo o seu tamanho atravessado na cama (FLAUBERT, 2010, p. 35).

Novamente, Charles parece encontrar a realização somente no afastamento das obrigações que o mundo lhe impõe. Na época de estudante, encontrara autonomia na vida boêmia que durou até sua reprovação no exame de medicina. Viúvo, desfruta da possibilidade de que ninguém controle sua vida. Há ironia no fato de que, apesar de claramente incapaz, Charles seja bem-sucedido em sua trajetória burguesa, assim como é irônica sua posição de homem dominado por mulheres em um século no qual os homens dominam plenamente tanto a vida pública quanto a privada. Charles Bovary é a figura anti-burguesa, uma representação ácida da falta de possibilidades e da mediocridade. Se a principal marca de Robinson Crusoe era a ação, a de Charles é o deixar-se levar ao sabor da voz que lhe dá ordens no momento.

Em *Madame Bovary*, testemunhamos o apagamento de qualquer traço épico do gênero romance. Se o realismo de Balzac e Stendhal se afastava da configuração de mundo da epopeia por apresentar a *trágica inconciliabilidade das contradições capitalistas*, a obra de Flaubert caracteriza-se por ser a que melhor alcança a realidade objetiva do mundo da prosa (GINSBURG; NANDREA, 2006, p. 259). O profundo estreitamento de horizontes, que até agora localizamos na inação de Charles Bovary, está relacionado à falta de escapatórias de um tempo em que não parece haver saída além de viver a vida a que se está condenado a viver. Sobre isso, Auerbach afirma que:

Para Flaubert, o peculiar dos acontecimentos quotidianos e contemporâneos **não parecia estar nas ações e nas paixões movimentadas**, não em seres ou forças demoníacas, mas no que se faz presente durante longo tempo, aquilo cujo movimento superficial não é senão burburinho vão; entretentes, por baixo ocorre um outro movimento, quase imperceptível, mas universal e ininterrupto, de tal forma que **o subsolo político, econômico e social parece ser relativamente estável, mas, ao mesmo tempo, parece também estar insuportavelmente carregado de tensão**. Todos os acontecimentos parecem modificá-lo muito pouco; mas, na concreção da duração, a qual Flaubert sabe sugerir tanto no acontecimento isolado [...] quanto no conjunto do panorama da época, mostra-se algo como uma ameaça oculta: **é um tempo que, com sua estúpida falta de escapatórias, parece carregado como um explosivo** (AUERBACH, 2009, p. 440, grifo nosso).

A falta de escapatórias já se configurava em Stendhal e Balzac, no entanto seus heróis se lançavam à ação, ao conflito contra a realidade opressora. Em *Madame Bovary*, a realidade

se impõe, e as personagens parecem títeres. Seu distanciamento de qualquer unidade com a realidade e seu alheamento às forças que regem seus destinos pouco notáveis são sinais da dissolução de uma possibilidade épica.

Ao tornar a mediocridade burguesa um fato objetivo e inexorável, Flaubert traz à tona um novo estilo de representação. Franco Moretti relaciona-o ao conceito de burocracia exposto por Weber: a burocracia exclui todo amor, ódio, elementos pessoais, irracionais e emocionais que fogem do que é calculado, buscando se aproximar de um ideal de perfeição ao tentar atingir a objetividade e a impessoalidade, ou seja, a desumanização (MORETTI, 2006, p. 386). A racionalização do estilo empreendida por Flaubert aprofunda a busca pela verossimilhança da representação realista. Ao contrário de Balzac, ele não pretende ser o historiador de sua época. *Madame Bovary* não é a expressão do desencanto com a marcha da história, como *Le rouge et le noir*. O que Franco Moretti chama de manifestação do conservadorismo em Balzac se faz mais forte em Flaubert. Não um conservadorismo político ou um discurso moralmente conservador, mas a organização da narrativa em torno da ideia de que o presente é o último estágio atingido pelo passado. O mundo provinciano do romance é imóvel e seu imobilismo é simbolizado na figura de Charles Bovary. No entanto, Flaubert não se posiciona diretamente sobre tal imobilismo. A verossimilhança de seu estilo reside no apagamento da voz autoral, na busca do ideal de perfeição estética por meio da impessoalidade e da objetividade.

Moretti diz que a escrita de Flaubert é o último estágio do processo de separação do romance europeu de suas funções didáticas, ao substituir o narrador onisciente pelo *estilo indireto livre* (MORETTI, 2006, p. 398-399). Auerbach também atribui ao uso do indireto livre a principal contribuição estilística de Flaubert ao realismo moderno. Tal recurso está intimamente relacionado à construção de sentido do romance. A narração flaubertiana não é burocrática, no sentido pejorativo adquirido pelo termo no uso cotidiano, mas um retrato linguístico do quanto é burocrática a realidade retratada. A linguagem isenta de qualquer traço de lirismo, a representação que se afasta completamente do épico são elementos que aproximam a voz do narrador de uma poética ideal da prosa: a prosa do mundo representada na linguagem em prosa. O estilo indireto livre é um complemento da voz opaca do narrador, um canal de expressão da subjetividade das personagens que desvela a imaturidade, a mediocridade delas.

O indireto livre ocupa-se na maior parte das vezes, obviamente, da protagonista,

Emma. Vejamos a passagem analisada por Auerbach no capítulo “Na mansão de La Mole” do livro *Mimesis*⁷:

Mais c'était surtout aux heures des repas qu'elle n'en pouvait plus, dans cette petite salle au rez-de-chaussée, avec le poêle que fumait, la porte qui criait, les murs qui suintaient, les pavés humides, toute l'amertume de l'existence lui semblait servie sur son assiette, et, a la fumée du bouilli, il montait du fond de son âme comme d'autres bouffées d'affadissement. Charles était long à manger; elle grignotait quelques noisettes, ou bien, appuyée du coude, s'amusait, avec la pointe de son couteau, de faire de raies sur la toile cirée (FLAUBERT, 1966, p. 126)

Auerbach relaciona esta cena a um quadro. Faz parte do estilo realista a composição de quadros significativos, a constituição do meio que circunda o indivíduo e define muito de sua trajetória. A cena retrata uma refeição entre marido e mulher, a figura típica do ambiente doméstico, da representação da vida privada. Porém, a descrição que modela a imagem não possui a objetividade do ambiente que existe por si próprio. Segundo Auerbach, o quadro “[...] está subordinado ao objeto dominante, ao desespero de Emma” (AUERBACH, 2009, p. 433). A pequena sala já transmite a sensação claustrofóbica que domina a personagem. *A estufa que fumegava, a porta que rangia, os muros que transudavam, as lajes úmidas* são todos elementos habituais na rotina do casal que nesse instante adquirem a conotação negativa de estarem relacionados à percepção de uma existência amargurada. “*Toute l'amertume de l'existence lui semblait servie sur son assiette*” – toda a amargura da existência parecia-lhe servida no seu prato. Podemos utilizar este período para sintetizar o que é o estilo indireto livre. O narrador flaubertiano propõe-se objetivo, imparcial. As personagens, especialmente Emma, revelam sua subjetividade quando sua voz é colocada ao lado da narração. A cena coloca a esposa diante de seu prato na hora da refeição; a “amargura da existência” é sua sensação enquanto a vivencia.

O estilo indireto livre em Flaubert é parte de seu projeto de uma narração mais objetiva e imparcial. A revelação da subjetividade da personagem sem filtros, por meio da expressão da própria personagem, é um passo adiante na linha evolutiva do realismo formal. A narração em primeira pessoa da narrativa epistolar de *Pamela* transforma-se em manifestações do interior da personagem dentro do processo narrativo. Assim, o romance

⁷ Repetindo o procedimento adotado no primeiro capítulo, quando citamos um fragmento de *Robinson Crusoe*, reproduzimos o trecho original, a fim de ilustrar com maior precisão o estilo da linguagem do autor.

pode dar conta de diferentes subjetividades e da maneira como elas interagem entre si em meio à tensão exercida pelo conflito. Cria-se uma ambiguidade na relação entre o narrador objetivo em terceira pessoa e a manifestação sem filtros do interior da personagem, pois, opondo-se ao caso da narração em primeira pessoa, temos aqui um entrelaçamento de vozes que se confundem dentro do mesmo discurso, trazendo algumas dificuldades para identificar em que momento o narrador deixa de falar e a voz da personagem se sobrepõe. Sabemos que as sensações experimentadas na pequena sala do andar térreo são de Emma. Até mesmo o período do excerto que faz referência a Charles (“*Charles était long à manger*” – Charles comia lentamente) é, para Auerbach, “[...] apenas uma retomada, uma variante do movimento principal; somente a partir do contraste entre o seu tranquilo comer e a sua repugnância e os movimentos descritos logo a seguir, do seu nervoso desespero, a oração ganha a sua significação própria” (AUERBACH, 2009, p. 433). Ou seja, a descrição do modo como Charles come refere-se mais ao estado de espírito de Emma em relação ao marido do que a uma descrição direta; comer lentamente, nesse contexto, adquire o significado da lentidão do homem incapaz de qualquer brilho com quem ela se arrepende de ter se casado. Por isso, podemos afirmar que estamos diante das sensações experimentadas por Emma. Contudo, sua voz se mistura a do narrador. É plenamente aceitável ver a frase *Charles était long à manger* como a descrição objetiva de uma ação, se descontextualizarmos o período. Portanto, o estilo indireto livre, ao mesmo tempo em que possibilita a manifestação da subjetividade da personagem, cria uma dupla interpretação, pois também permite atribuir a exteriorização de sentimentos e pensamentos à organização discursiva do narrador.

Colocar o narrador em primeiro plano significa dizer que a expressão do interior das personagens não se daria de forma tão organizada quanto aparecem no texto sem a mediação dessa voz superior, pelo simples fato de que todas as personagens do romance são, sem exceção, pessoas frívolas envoltas por uma realidade na qual se movimentam de modo mecânico. Tal é a concepção do próprio Auerbach: para ele, o estilo indireto livre em Flaubert não reproduz exatamente o conteúdo da consciência de Emma, mas apenas torna-a parte do quadro descrito, sendo ela a figura da qual irradia o restante da cena; não é, então, Emma quem fala, mas o escritor. “Flaubert não faz senão tornar linguisticamente maduro o material que ela oferece, em sua plena subjetividade. Se Emma pudesse fazê-lo sozinha, não mais seria o que é, ter-se-ia emancipado de si mesma, e, com isto, estaria salva” (AUERBACH, 2009, p. 434). Auerbach parte do princípio de que a tolice e a imaturidade dos indivíduos

representados no romance se torna uma representação ficcional artística por meio da organização empreendida pela narração. Flaubert diferencia-se de Balzac e Stendhal pelo visível apagamento da voz do narrador, que não tece mais comentários ou julgamentos referentes aos acontecimentos que narra, porém aquele que conta a história se mantém como elemento central da forma narrativa.

Trata-se de uma narrativa monológica – para utilizar termos bakhtinianos. Em *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin define o discurso monológico como aquele em que há uma consciência superior que triunfa sobre as demais. A polifonia, para o teórico russo, manifesta-se pela primeira vez na obra de Dostoiévski, pois nela há um entrecruzamento de vozes real, constituindo um diálogo, do qual participa até mesmo o narrador, cuja voz não se sobressai as das demais personagens. No discurso polifônico, os diferentes discursos convivem numa mesma esfera, interagem entre si e, a partir dessa interação, continuam a se construir por meio das *réplicas* discursivas. O herói dostoiévskiano não é um indivíduo fechado, com sua consciência acabada; ele se forma a partir do diálogo, a partir da interação com as vozes de outras personagens, cuja presença ecoa até mesmo em seu discurso internalizado. Por isso, o próprio romance de Dostoiévski não é um romance fechado, de ideias prontas que se concretizarão na formação de um todo monológico. Em autores anteriores, o diálogo não se constitui como polifonia, pois se manifesta como um meio para se atingir o fim, que é monológico, ou seja, a afirmação de uma ideia principal. Sendo assim, em outros autores, como Flaubert, o diálogo, e quando dizemos “diálogo” incluímos o estilo indireto livre flaubertiano, é apenas uma escolha estética para a confirmação de um todo, da unidade romanesca monológica. Unidade esta que, para Auerbach, ocorre na representação da mediocridade da pequena burguesia provinciana em um tempo de convenções que mascaram contradições.

Franco Moretti, por sua vez, afirma que o interior de Emma que se desvela por meio do estilo indireto livre não é constituído por sua consciência, mas pelos livros sentimentais que ela leu em sua juventude. Seus pensamentos, falas e ações são lugares-comuns, marcas sociais e não a manifestação de uma individualidade. Moretti vai mais longe e diz que em *Madame Bovary* não é nem a personagem e nem o narrador quem fala, mas uma terceira voz: a voz do contrato social (MORETTI, 2006, p. 399). Todo o romance seria permeado, portanto, pela ideologia corrente, que com sua falta de saídas, paralisa até mesmo a manifestação da subjetividade. Por isso, o indireto livre se torna um canal que desvela a mediocridade das

personagens. Assim, para Moretti, a unidade monológica da obra escapa até mesmo à organização autoral, sendo uma representação do poder objetivo social, que se impõe em cada pequeno detalhe do romance, subjugando todos os seus caracteres.

Podemos dizer, então, que sua concepção é de que em Flaubert a constituição do imaginário coletivo consegue se sobrepor ao filtro do imaginário pessoal do autor. Ou ainda, que o modo como o escritor se apropria do imaginário da monarquia burguesa oitocentista da França, representando-a como um tempo sem escapatórias que torna os indivíduos inertes, demanda um procedimento de construção da verossimilhança baseado justamente na aparente sobreposição da ideologia à voz autoral. O fato de a unidade monológica parecer escapar à organização do autor, portanto, corresponde a uma estratégia de Flaubert, que em sua obsessão pela busca da objetividade e da imparcialidade deixa o sistema social falar livremente através das personagens e do narrador.

A força do meio torna-se, dessa maneira, responsável pelos automatismos que se sobrepõem às capacidades volitivas dos indivíduos, até mesmo no caso de Emma, que, à primeira vista, parece ser a única no espaço provinciano do romance a demonstrar a vontade de transcender sua situação. A aparente tragicidade da protagonista reside em sua postura de conflito com a realidade que lhe é imposta, em busca da afirmação de sua liberdade individual.

3 – TRAGÉDIA E ROMANCE

3.1 – A possibilidade do trágico no romance

Pensar a representação do realismo moderno como uma manifestação do trágico envolve certa polêmica. George Steiner, por exemplo, em *The death of tragedy*, considera que o declínio do drama sério coincide com o período de ascensão do gênero romance: o primeiro corresponde à literatura associada ao Antigo Regime, com seu absolutismo despótico, intrigas, leis de consaguinidade, códigos de honra etc; o último, como já vimos, está mais próximo do realismo e do pragmatismo da vida cotidiana da classe média (STEINER, 1961, p. 118). Portanto, o romance inviabilizaria o elemento trágico. Esta é, pelo menos, a conclusão de Henry Peyre em “The tragedy of passion”: o romance, embora tenha capturado algo da essência trágica, foi o responsável pela diluição e desvalorização de sua verdadeira emoção (PEYRE, 1955, p. 77). Tal visão parece estar intimamente relacionada à ideia do trágico como representação de pessoas importantes, de nível superior. Em *Tragédia moderna*, Raymond Williams demonstra que a concepção neoclássica da tragédia, em sua releitura da poética aristotélica, relacionava essa forma elevada de arte à ênfase na posição social e nos temas históricos relacionados aos grandes assuntos do Estado (WILLIAMS, 2002, p. 46). Nada poderia estar mais distante dos temas do realismo formal advindo da ascensão do romance como gênero.

O romance proclamava com orgulho, no século XVIII, seu rompimento revolucionário com as formas artísticas tradicionais e era considerado um subproduto da literatura, mais próximo da linguagem jornalística, que se desenvolvia ao seu lado, do que dos ditames da literatura clássica, e, portanto, esperava-se que o gênero buscasse independência do conjunto de regras que atribuíam valor à obra literária. Defoe, por exemplo, escreveu em um panfleto de 1711, *The felonious treaty*, que o cerco de Troia, na *Iliada*, “tinha como único objetivo resgatar uma meretriz” (DEFOE apud. WATT, 2010, p. 255). E foi mais longe, em um artigo publicado no *Applebee’s Journal*, ao afirmar que Homero, ao adquirir certa fama, “[...] tornou-se preguiçoso e trapaceiro e arranjou um tal Andronicus, um espartano, e um certo dr. S...I, filósofo de Atenas, ambos muito bons poetas, porém menos eminentes do que ele, para escreverem suas canções [...]” (DEFOE apud. WATT, 2010, p. 257). Richardson tampouco se

afastou da polêmica contra a tradição literária. Disse, em uma carta a lady Bradshaigh, que a *Ilíada*, apesar de nobre, causou “[...] infinito dano para uma série de gerações; pois a ele, e a sua cópia, a Eneida, deve-se, em larga medida, o espírito selvagem que tem incitado, dos tempos mais antigos a esta época, os homens belicosos, que, piores do que leões ou tigres, devastaram a terra [...]” (RICHARDSON apud. WATT, 2010, p. 258). Ambos os autores, figuras eminentes de um período relevante na consolidação do gênero romance, têm comentários pejorativos ao arquétipo da tradição literária ocidental. Em sua postura, ficam evidenciados tanto o caráter conservador do discurso da sua época, do qual os dois são importantes representantes, quanto a necessidade de afirmação de seu estilo artístico como algo novo e completamente distante do que até então havia sido dominante.

No entanto, o romance do final do século XVIII parece resgatar o elemento trágico, tradicionalmente restrito à representação teatral, por meio da obra *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe. E não se pode afirmar que o gosto pela tragédia tenha sido acidental, pois esse romance é fruto direto da influência shakesperiana na geração alemã pós-Lessing, que se propôs à realização de um fazer literário mais condizente com a burguesia ascendente da Alemanha setecentista do que a reprodução do neoclassicismo francês – até então tomado como norma, especialmente para a criação teatral.

Os ensaios de Lessing na “Dramaturgia de Hamburgo” se opõem aos ditames de Gottsched, que via no modelo francês o ideal absoluto. Em um estudo comparativo entre o teatro de Corneille e o de Shakespeare, Lessing atribuiu maior valor ao segundo, tanto no que concerne ao respeito pela essência da poética aristotélica, quanto no que realmente interessava à sua crítica: o gênio literário. Para Lessing (1964), a característica fundamental de Shakespeare é justamente o fato de o bardo inglês ser um artista livre de amarras às quais todo artista deveria se subordinar para pertencer ao cânone clássico. Shakespeare estaria mais preocupado com o efeito da obra, enquanto os autores do neoclassicismo francês se dedicariam somente a questões formais, presos às suas próprias normas de criação artística. Na busca pela formação de um teatro nacional, Lessing acabou sendo um precursor de um período de agitação literária que influenciou toda a produção posterior da literatura ocidental. As necessidades de uma arte burguesa, levantadas por Lessing, culminaram na produção de obras propriamente burguesas, que deram início a uma ruptura irreconciliável com os ditames da arte clássica. Falamos aqui, especificamente, da geração de autores de um movimento conhecido como *Sturm und Drang*, o qual legou à literatura alemã (e mundial) figuras

eminentes, como Goethe.

A recuperação da natureza como uma divindade e sua elevação como símbolo da sensibilidade espiritual humana são elementos de que se valem os artistas do movimento como contraponto ao homem corrompido pela sua própria “armadilha”, simbolizada no racionalismo exacerbado. Em detrimento da razão, tão exaltada pelo Iluminismo, os autores do *Sturm und Drang* propõem uma volta do homem ao seu interior, ao subjetivismo inerente ao seu ser. Assim, estes autores acreditavam que a essência do humano era seu gênio, o qual se expressava por meio da originalidade. Para Goethe, “[...] o homem precisa viver de dentro para fora, o artista precisa se expressar de dentro para fora e, comporte-se como quiser, sempre trará à luz apenas o seu indivíduo” (GOETHE, 2000, p. 11). E tal subjetividade é a marca narrativa de Werther, um romance epistolar concentrado basicamente na figura do protagonista e em seu movimento da serenidade em meio à natureza numa “[...] região criada para as almas iguais à minha” (GOETHE, 1983, p. 289) ao declínio da vida social, representado no amor impossível – e não correspondido – por Lotte.

Goethe publicou seu romance em 1774. Antes, em 1748, Richardson já havia criado uma narrativa trágica valendo-se da forma epistolar: *Clarissa*. Nesta o autor inglês se inspirou, como em *Pamela*, no seu ideal puritano de mulher virtuosa. No entanto, dessa vez somos contemplados com o desfecho trágico da protagonista que, em determinado momento da narrativa, incorre no erro que a conduzirá à sua punição. Clarissa ama Lovelace, mas sua família quer que se case com Solmes, então ela decide fugir com seu amado, porém se torna sua prisioneira e acaba sendo estuprada por ele. O desfecho da personagem é a morte. Sobre isso, Ian Watt afirma que “[...] coaduna-se bem com as convicções de Richardson que Clarissa prefira morrer a carregar o peso de sua profanação” (WATT, 2010, p. 247). No romance do autor inglês, a morte é parte do processo de comprovação da “virtude” da protagonista, que “[...] a princípio falha aos olhos do mundo porque não usa os outros como meio, mas prova que nenhum indivíduo e nenhuma instituição podem destruir a inviolabilidade interior da personalidade humana” (WATT, 2010, p. 238). Na obra de Goethe, por outro lado, a morte do protagonista não parece estar relacionada a afirmação da *inviolabilidade interior da personalidade humana*, mas justamente ao seu esfacelamento. Diferentemente, portanto, da tentativa de construção de uma identidade puritana, própria do romance inglês do século XVIII, a iminente modernidade literária alemã voltava-se ao arquétipo de *indivíduo* como um ente humano autônomo, dotado de concepções e sentimentos

muitas vezes distantes do que o mundo exigia de si como parte integrante de um todo.

Personagens como Pamela e Clarissa são figuras cujas trajetórias conduzem a uma unidade. Seu desacordo com o mundo representa que há uma cisão no mundo que habitam, o qual de certa maneira deve ser transformado em outro por meio da ação movida por princípios imutáveis. A mulher virtuosa opera em ambos os romances contra a vilania de aristocratas libertinos. Se a narrativa de *Pamela* não é trágica, mas, como já vimos, épica – feitas as devidas ressalvas próprias à concepção do gênero romance como possível herdeiro da epopeia –, isto se dá porque a protagonista não incorre em erro; sua principal arma é justamente a recusa aos avanços de Mr. B., e graças à sua força moral ela tem um desfecho positivo. Já Clarissa comete um desvio ao aceitar fugir com Lovelace, e este é o impulso que a conduz à tragédia. Richardson, aliás, ao decidir que *Clarissa* seria uma tragédia, pôs em cena sua concepção de trágico, em muito influenciada, segundo Adam Budd (2007), pelo longo e interminável debate, em eminência na primeira metade do século XVIII na Inglaterra, da moral natural da justiça poética. Eric Rothstein lembra que, no fim do século XVII, Thomas Rymer cunhou o termo *justiça poética* como a ideia de que a interpretação da tragédia fosse “[...] uma aplicação literal do enredo à vida real em cada ponto, considerando-se a vida como um ideal de estrutura social [...] o triunfo da virtude e dos trabalhos da Providência fornecem o deleite trágico” (ROTHSTEIN, 1962, p. 308-310, tradução nossa)⁸. A heroína trágica do romance de Richardson, portanto, é quase igualada, na essência da sua composição, ao ideal por trás da imagem de Pamela: ambas correspondem a uma visão puritana protestante que o autor utiliza como arquétipo do que deve ser o mundo social.

Werther, por sua vez, é a representação do indivíduo moderno, cuja fonte principal é o teatro shakesperiano. Permeado por dúvidas, marcado pela inação, o protagonista do romance de Goethe está próximo de Hamlet, como podemos perceber no seguinte fragmento:

A vida humana não passa de um sonho. Mais de uma pessoa já pensou isso. Pois essa impressão também me acompanha por toda parte. Quando vejo os estreitos limites onde se acham encerradas as faculdades ativas e investigadoras do homem, e como todo o nosso labor visa apenas a satisfazer nossas necessidades, as quais, por sua vez, não tem outro objetivo senão prolongar nossa mesquinha existência; quando verifico que o nosso espírito só pode encontrar tranquilidade, quanto a certos pontos das nossas pesquisas,

⁸ “[...] a literal application of the plot to the real life at every point, to life considered as an ideal social structure [...] the triumph of virtue and the workings of Providence provide tragic delight”

por meio de uma *resignação povoada de sonhos*, como um presidiário que adornasse de figuras multicoloridas e luminosas perspectivas as paredes da sua célula... tudo isso, Wilhelm, me faz emudecer (GOETHE, 1983, p. 293, grifo nosso).

Werner Kohlschmidt diz que: “A solução encontrada pelo *Sturm und Drang* alemão para a *Querelle des Ancien et des Modernes* apresenta-se na imagem que os jovens Goethe e Herder têm de Shakespeare” (KOHLSCHIMDT, 1967, p. 229) e, na mesma página, relaciona elementos como o sonho, a paixão, a loucura e os pensamentos de morte como uma forma de legitimação de uma arte moderna e independente. Se os romancistas ingleses setecentistas propunham um afastamento das formas clássicas como maneira de afirmar seu novo fazer artístico e sua concepção de mundo, um autor como Goethe, em sua juventude, na esteira da crítica de Lessing, não se privava de aceitar a influência de um espírito, que julgava superior, em sua obra. O próprio Goethe, aliás, nos legou por escrito muito da sua visão sobre literatura à época. Sobre Aristóteles afirmou, em *Escritos sobre literatura*, que, ao contrário do que imaginava a teoria neoclássica da tragédia, a ideia da catarse na construção da peça trágica não se refere tanto ao *efeito*, mas a um percurso de comoção, por meio da compaixão e do temor, que precisa ter como compensação a reconciliação dessas paixões (GOETHE, 2000, p. 18). E um pouco mais adiante, Goethe ainda disse: “Quem progride no caminho de uma formação íntima verdadeira irá sentir que as tragédias e romances trágicos de modo algum sossegam o espírito, mas deixam inquieto o ânimo e isso que chamamos de coração, resultando num estado de vaga indeterminação” (GOETHE, 2000, p. 21). Note-se que ele não citou apenas as tragédias em seu estado tradicional, como pertencentes ao gênero dramático, mas estendeu o conceito ao que chamou de *romances trágicos*.

A teoria do trágico surgida em fins do século XVIII refere-se justamente a um conceito. Desloca-se a ideia da poética, ou seja, de uma análise descritiva que possa ser tomada como um manual do fazer artístico, para uma concepção filosófica.

Foi Friedrich Schelling quem, segundo Peter Szondi, propôs uma filosofia do trágico, ao conceituá-lo como um processo dialético em torno do conflito entre a necessidade objetiva e a liberdade do sujeito. Para Schelling, a essência da tragédia está no fato de que os dois pólos do embate aparecem tanto como vencedores quanto como vencidos (SCHELLING, 1859, p. 693). A dialética ocorre então na queda do herói que representa ao mesmo tempo a punição pela luta e o valor positivo do simples ato de pôr-se em conflito, afirmando assim sua vontade de liberdade que constitui a essência do eu. Schelling define os gêneros poéticos

como manifestações de identidades do mundo. Ele identifica no gênero épico um estado de inocência no qual tudo existe em unidade; a lírica representa um conflito da identidade ocasionado pelo progresso da cultura [*Bildung*], enquanto o drama, fruto maduro da cultura, revela-se um estágio superior no qual a unidade se reconcilia com o conflito, o que faz com que ambos se unifiquem em uma cultura mais perfeita (SCHELLING, 1859, p. 687).

Podemos transpor sua teoria dos gêneros para a teoria do romance moderno como manifestação do épico. O período de ascensão e consolidação do modo de vida burguês, na Inglaterra setecentista, representou em termos de configuração de mundo na representação artística o equivalente ao épico, ao estado de inocência marcado pela unidade. É exatamente o que Lukács apontou no ensaio *O romance como epopeia burguesa*: o herói positivo é uma imagem do ímpeto de ação, o fruto da certeza de que o indivíduo pode se sobrepor ao meio, modelando-o de acordo com sua própria força interior. No romance inglês setecentista, portanto, a relação entre indivíduo e necessidade objetiva encontra-se em um ponto de equilíbrio, não exatamente unitário – o que permite a Hegel considerar o romance não uma epopeia plena, mas a manifestação possível do épico em um tempo marcado pela prosa do mundo –, contudo o equilíbrio reside justamente no fato de que, na mesma medida em que a necessidade tem o poder de se impor sobre o indivíduo, a força moral deste também pode se sobrepor àquela. Robinson Crusoe deixa Londres, pois se considera um desencaixado para a vida burguesa; porém, tal impulso leva-o a se tornar o burguês ideal, ao organizar de acordo com suas habilidades empreendedoras o caos da ilha em que naufraga. Outro exemplo: Pamela Andrews é membro da classe baixa, uma criada sem muitas perspectivas de ascensão social; o casamento com Mr. B a edifica, no entanto este não é um golpe calculado, mas um prêmio por sua rigidez moral, por sua virtuosidade. O meio é hostil ao indivíduo, e este é capaz de se sobrepor à hostilidade e ser bem-sucedido mesmo em condições aparentemente adversas. O equilíbrio representa a unidade – aí está o efeito épico.

No entanto, o desenvolvimento posterior do realismo moderno se afasta do épico. A raiz de sua representação do mundo está no drama, na tentativa de conciliação da unidade com o conflito. No modelo trágico, a conciliação ocorre por meio da aniquilação do herói, que perece, mas não sem lutar pela afirmação de sua individualidade frente ao meio que tenta transformá-lo em um autômato.

É justamente o caso na narrativa de Werther: seu movimento da vida idílica na natureza para a turbulenta vida em sociedade, onde conhece o amor, que reconhece como o

mais nobre dos sentimentos, e o vazio ante a impossibilidade de superar a barreira de seu sentimento platônico é a fonte de sua aniquilação, causada, aliás, por si próprio – o que não deixa de ser uma afirmação de sua liberdade individual, uma forma de se sobrepor, enquanto indivíduo consciente e senhor de si, à possibilidade de uma existência automatizada. A morte é representada ao mesmo tempo como negação e impulso de afirmação: negação da vida tal qual esta se apresenta, afirmação do espírito como ente autônomo que expressa sua vontade. Assim se concretiza o processo dialético, que, diferentemente do épico, não encontra necessariamente unidade, contudo ao menos concilia os polos opostos que se colocaram em conflito. Sua fonte é shakesperiana, como atesta o próprio Goethe ao dizer que:

O teatro de Shakespeare é uma bela caixa de raridades, na qual a história do mundo passa diante de nossos olhos, suspensa nos fios invisíveis do tempo. As suas tramas, no sentido usual do termo, não são meras tramas teatrais, mas as peças todas tratam do ponto secreto (que nenhum filósofo chegou a ver e determinar) em que o caráter particular de nosso eu, a liberdade pretendida de nossa vontade encontra-se com o andar necessário do todo (GOETHE, 2000, p. 29)

Tomemos Hamlet, obra célebre e fundamental da obra do bardo inglês, como exemplo. O protagonista, príncipe da Dinamarca, ao receber a visita do fantasma do pai, o rei morto, fica incumbido de vingar sua morte e, por consequência, restaurar a honra familiar maculada por seu Tio Cláudio, novo rei e responsável pela morte do antigo monarca. Está posta a força do poder objetivo, da necessidade: o código de nobreza obriga Hamlet a vingar seu pai, em nome da honra e da justiça. Porém a dúvida que persegue o protagonista durante toda a peça, não exatamente sobre o fato de o tio ser culpado, mas pela validade do ato de vingança em si, o conduz a reflexões existenciais que põem em xeque a validade desse código e também o valor da vida humana. O caráter individual parece se sobrepor ao coletivo, no entanto ainda estamos diante do assunto de Estado e da posição social relevante. No romance de Goethe, por outro lado, a tragédia do indivíduo diz respeito apenas a ele próprio, afastando-se, dessa maneira, toda possibilidade de um efeito sobre o coletivo. Werther se suicida por um amor não correspondido, baseado em uma decisão consciente movida por sua profunda melancolia; seu ato diz respeito somente a si mesmo, ninguém além de um círculo restrito de conhecidos, que inclui seu correspondente no romance, Wilhelm, é afetado diretamente por sua morte. É o confinamento da tragédia à esfera individual, um movimento claustrofóbico da amplitude da vida coletiva para o pequeno espaço da vila burguesa e do quarto onde é tomada a decisão.

A individualidade, esse conceito típico da configuração de mundo burguesa, está na raiz da concepção filosófica do trágico. Schelling (1979) realiza sua leitura da trajetória de Édipo baseado em conceitos que soariam estranhos aos contemporâneos de Sófocles. Para o filósofo alemão, a questão fundamental da tragédia edípica se encontra na contradição expressa no conflito do indivíduo contra a *fatalidade* e o terrível castigo por um crime que foi obra do destino. Segundo ele, o fundamento de tal contradição, o que a torna suportável, está em um nível mais profundo do que onde se costuma procurar: no conflito da liberdade humana com um poder objetivo superior, um *fatum*. Sua concepção do trágico está alinhada com sua visão filosófica da juventude, a qual, por sua vez, encontra-se muito próxima do ideal artístico preconizado pela incipiente arte moderna alemã. Peter Szondi afirma, em *Ensaio sobre o trágico*, que o esforço de Schelling consistia na busca por superar as doutrinas de Spinoza e Kant. O primeiro, cujo sistema é a filosofia dogmática, tem como ponto de partida o Objeto absoluto, o Não-eu, enquanto o segundo baseia sua filosofia crítica no Eu absoluto, ainda não condicionado por nenhum objeto (SZONDI, 2004, p. 30). Schelling estava convencido de que a diferença de perspectiva desses dois sistemas filosóficos residia nas significações opostas atribuídas à liberdade em cada uma das doutrinas:

Enquanto no dogmatismo o sujeito retribui a escolha do absoluto como objeto de seu saber, com “passividade absoluta”, o criticismo, que atribui tudo ao sujeito e assim nega tudo ao objeto, é uma “aspiração por ipseidade [*Selbstheit*] inalterável, liberdade incondicionada, atividade ilimitada” (SZONDI, 2004, p. 30).

Sua ideia, então, consistia na percepção de uma terceira possibilidade filosófica, que considerasse o poder do elemento objetivo, no juízo de Schelling menosprezado tanto pela doutrina de Spinoza quanto pela kantiana. A terceira possibilidade não seria fruto de um sistema filosófico, mas da representação da vida por meio da arte, mais especificamente, no conflito trágico: “[...] ainda resta uma coisa: *saber* que há um poder objetivo que ameaça aniquilar a nossa liberdade e, com essa convicção firme e certa no coração, lutar *contra* ele, mobilizar toda a nossa liberdade e perecer” (SCHELLING apud. SZONDI, 2004, p. 30, grifo do autor). Tal é, segundo Schelling, a essência da tragédia, o conflito entre a liberdade do sujeito e a necessidade objetiva, em que ambas as forças aparecem indiferentemente como vencedoras e vencidas.

Esta é a tragicidade de Julien Sorel, de *Le rouge et le noir*. Jovem talentoso e

ambicioso, pertencente à classe baixa, ele se nega a aceitar sua condição social. Quer se tornar um padre, mas não tem vocação para a batina; importa-lhe o ordenado, a possibilidade de pertencimento a um estrato superior ao seu. Torna-se preceptor dos filhos de Rênal, o prefeito de Verrières; na casa da família burguesa, vira amante da esposa de seu patrão. Depois, parte para o seminário, onde se torna aluno do diretor Pirard, que posteriormente é responsável por conseguir para Julien o cargo de secretário da mansão do marquês de La Mole, em Paris. Tudo parece dar certo para o jovem em sua trajetória de ascensão. Na mansão de La Mole, apaixona-se por Mathilde, a filha do marquês e parece prestes a completar o caminho de se tornar *outro*, alguém mais digno de suas capacidades individuais. Ele pode não chegar a se tornar um homem grandioso como Napoleão, mas ao menos logra êxito em um mundo que lhe deveria ser hostil – o que não deixa de ser uma prova de sua capacidade, que se sobrepõe às condições de nascimento. Porém, a necessidade objetiva do meio não será permissiva com seu sucesso.

Segundo Francesco Fiorentino, no ensaio “A ambição: *O vermelho e o negro*”, o indivíduo ambicioso era visto de maneira pejorativa na Europa pré-Revolução Francesa. O discurso religioso professava que a única ambição do homem deveria ser ganhar o céu, enquanto a configuração de mundo do Antigo Regime se baseava na convicção de que a identidade era determinada pela condição social, que, por sua vez, era fruto do nascimento, da vontade divina (FIORENTINO, 2009, p. 493-494). Com a Restauração da monarquia, as aspirações de jovens como Julien Sorel se tornaram sediciosas, uma clara ameaça à retomada da estrutura hierárquica imutável da ordem social. O embate do protagonista situa-se entre a autoafirmação por meio de realizações pessoais e a tensão do ingresso em um território do qual não faz parte. Tal tensão, no caso do ambicioso, baseia-se no peso do passado sempre prestes a alcançá-lo e causar a dissolução de seus planos: “[...] Julien não pode subtrair-se à lei inexorável da ambição, pela qual o ambicioso de origem humilde corre o constante risco de que o ressurgir de um passado indecoroso deslegitime a nova e mais brilhante condição alcançada” (FIORENTINO, 2009, p. 498). E o passado o alcança e causa sua derrota, com a carta da ex-amante, Madame de Rênal, alertando o marquês de que ele não passa de um aventureiro amoroso. Segue sua tentativa de homicídio, a prisão e o julgamento em que é condenado à morte. A necessidade objetiva volta a se impor sobre o indivíduo, punindo-o por sua ousadia de confrontar uma força maior do que a sua.

A morte deverá restabelecer a ordem, é nisso que se baseia o resultado de tal

juízo. No entanto, sua fala perante o tribunal, em que desvela a verdadeira intenção da “justiça” que se pretende fazer, não apenas o condenando por uma tentativa de homicídio mal-sucedida, mas principalmente por ousar não aceitar sua condição social, é a conciliação que, apesar de não evitar a punição, torna-se a redenção da personagem. Dizer diante dos burgueses indignados que eles o acusam de ter se rebelado contra a baixa de sua condição é seu golpe de misericórdia, uma revelação inapropriada em um instante no qual deveria permanecer calado. O tribunal espera restabelecer a ordem com a execução do jovem ambicioso, porém o próprio ritual de manutenção da ordem social é contaminado pela rebeldia do indivíduo que se nega a simplesmente aceitar. “Não vejo no banco dos jurados nenhum camponês enriquecido, mas unicamente burgueses indignados...” (STENDHAL, 1981, p. 465), diz o jovem, afrontando a sociedade presente em seu julgamento. Como se pode observar, Julien busca afirmar sua liberdade mesmo diante da condenação iminente. “Fui justamente condenado” (STENDHAL, 1981, p. 466), é o que pensa em dizer à Madame de Rênal se pudesse encontrá-la novamente. Justamente condenado por seu crime, mas julgado pelos motivos errados. A declaração de Julien diante da tribuna expõe a hipocrisia de uma ordem social que precisa se valer de subterfúgios para fazer valer seus privilégios. Na cena, está presente a cisão entre o imaginário revolucionário e o movimento reacionário da Restauração. Da tensão, irrompe o desfecho trágico, a ousadia do ambicioso punida com a morte residindo ao lado da redenção do condenado que ousa uma última vez ao externalizar as contradições da sociedade que o julga. Indivíduo e força da necessidade objetiva estão claramente em conflito no romance, que termina com a conciliação trágica do processo dialético.

Poderíamos dizer o mesmo de *Madame Bovary*? Dificilmente, se analisarmos o romance unicamente sob a perspectiva de Auerbach e Franco Moretti. O primeiro afirma que:

“A maneira como a linguagem desnuda o tolo, o imaturo, o desordenado e até o miserável desta vida, no qual fica presa (*toute l’amertume de l’existence lui semblait servie sur assiette*), exclui a idéia da autêntica tragicidade, e o autor e o leitor nunca podem se sentir de tal forma unos com ela, como deve ser o caso do herói trágico. Ela é sempre posta à prova, julgada e, juntamente com todo o mundo em que está presa, condenada” (AUERBACH, 2009, p. 439).

A ideia do trágico está relacionada, desde a *Poética* de Aristóteles, à empatia do público com a personagem (no caso do romance, da personagem com o leitor). A tragédia é a

representação de uma ação grave, que inspira temor e compaixão e opera a catarse dessas emoções. Contudo, se o destino do herói é incapaz de despertar temor e compaixão, logo podemos considerar que é impossível operar a catarse. Dessa maneira, não há tragédia. Segundo Auerbach, portanto, a tragicidade está ausente em *Madame Bovary* devido à construção do estilo que desnuda a mediocridade, o caráter miserável da realidade representada. O movimento que conduz do épico ao dramático se transforma então, no ápice do realismo moderno, na *seriedade objetiva* que Flaubert pretendia representar. A figuração do imaginário em Defoe e Richardson corresponde à representação da unidade e da inocência épica simbolizada no indivíduo burguês positivo; em Goethe, a tragédia de Werther está condicionada a um choque inevitável entre o indivíduo que não pertence ao meio social, preferindo o contato com a pureza da natureza; já em Stendhal a tragicidade da ação desvela o choque entre indivíduo, que não nega seu pertencimento à sociedade, mas se inspira em um modelo sufocado pela organização social em que vive, e a força objetiva que busca impulsioná-lo de volta para fora do círculo ao qual ele não pertence. Em *Madame Bovary*, por sua vez, a ação do indivíduo envolvido pela atmosfera de inação é impulsionada pela própria força social. Sendo assim, o conflito trágico seria falso, pois não existe um movimento de afirmação da liberdade conduzido pelo inconformismo daquela que se rebela – pelo menos é isso o que podemos depreender da interpretação de Auerbach sobre a ausência do trágico no romance de Flaubert.

Terry Eagleton, em *Doce violência*, argumenta que:

Madame Bovary retrata a trágica destruição de uma jovem que é enganada; mas, com seu estilo – como se pretendesse argumentar que a retórica da tragédia não pode coexistir com a ficção do lugar-comum – o romance recusa-se escrupulosamente às emoções que sua ação parece determinada a provocar (EAGLETON, 2013, p. 253).

Para Eagleton, o romance é uma espécie de sociologia imaginativa, que não se concentra em momentos genuínos de crise – cenas – como o drama trágico, mas na construção de um painel amplo. Diz ele que “[...] o romance é uma questão de *chronos*, da passagem gradativa do tempo histórico, ao passo que a tragédia é uma questão de *kairos*, de tempo cobrado, atormentado por uma crise, repleto de verdade momentosa” (EAGLETON, 2013, p. 253). O drama seria, portanto, diluído na forma romance, que, como já vimos, busca, baseado no ideal da representação realista tanto na forma quanto no conteúdo, uma imagem

fiel do real quando este é transposto para a narrativa. O que depreender, então, da construção do processo trágico em Goethe e Stendhal? No primeiro caso, em *Os sofrimentos do jovem Werther*, notamos uma profunda influência do teatro shakesperiano, que conduz a organização do romance. Além disso, o autor se mostra pouco preocupado com a reprodução exata dos elementos da realidade e com a caracterização do meio social; prefere a sugestão, o caráter subjetivo, a individualidade expressa na interioridade – mais ao gosto do romantismo iminente do que dos ditames do realismo formal. Em *Le rouge et le noir* temos outra situação. Stendhal preocupa-se com a representação do real, com a caracterização do meio social, que é de suma importância para o desenrolar da ação do romance. No entanto Franco Moretti ressalta, em *The way of the world*, que Stendhal mostra menos prazer na densidade da textura social e menos fascínio digressivo, mais preocupado em alcançar diretamente o ponto dramático (MORETTI, 1987, p. 105). Eagleton complementa a afirmação: “Em Stendhal, essa discrepância entre idealismo e mundanidade, ou tragédia e romance, dramatiza a transição da burguesia, que passa de sua fase heroica para sua fase pragmática” (EAGLETON, 2013, p. 253). É justamente o que encontramos em *Madame Bovary*: a fase (e a face) pragmática da vida burguesa, o tempo sem escapatórias, sem espaço para ímpetus revolucionários ou profundas modificações na organização social. “À época de Flaubert, o conflito entre ambos [idealismo e mundanidade, tragédia e romance] torna-se simplesmente absurdo, pois um sonhar ocioso e um mundo degradado empurram um ao outro cada vez mais profundamente para a autoparódia” (EAGLETON, 2013, p. 254).

A despeito de sua postura sediciosa, de seu enfrentamento aparentemente consciente com as limitações impostas pela ordem instituída, a seriedade objetiva do século sério parece então tirar de Emma Bovary o estatuto de heroína trágica. Ela surge como antagonista do marido, mostrando-se um polo de ação em meio à inércia que ronda a narrativa. Charles é feliz em sua paralisia; Emma sente-se sufocar enquanto é obrigada a se dedicar ao comezinho, à vida que lhe cabe como esposa burguesa. É disso que se trata o uso do indireto livre na cena da refeição entre marido e mulher que citamos há pouco. No entanto, como vimos, a expressão da subjetividade de Emma não corresponde a um fluxo de consciência, mas a uma intervenção da voz monológica do autor, canal que faz falar a ideologia da época. Exacerba-se, então, o conservadorismo do processo narrativo-descritivo que vê o indivíduo como fruto do meio, impregnado pela essência de sua condição espaço-temporal. No caso de *Madame Bovary*, temos personagens que habitam o mundo da província, regidos por uma monarquia

burguesa consolidada, cuja estrutura social é aparentemente imutável. Mesmo que houvesse possibilidade de mudança, todavia, não há uma só figura no romance que pareça capaz de empreendê-la. Dissemos que Emma é a única que age, a única que parece se rebelar contra sua condição. Entretanto, seu grito de rebeldia não se dá por uma organização coerente de um discurso próprio internalizado, mas intermediado pelas leituras de sua juventude no convento:

Eram somente amores, amantes, senhoras perseguidas que desmaiavam em pavilhões solitários, postilhões assassinados em todas as pousadas, cavalos que eram mortos em todas as páginas, florestas sombrias, tumultos do coração, promessas, soluços, lágrimas e beijos, barcos ao luar, rouxinóis nos arvoredos, *cavalheiros* corajosos como leões, doces como cordeiros, virtuosos como ninguém pode ser, sempre bem-vestidos e que choram como urnas. Durante seis meses, aos quinze anos, Emma mergulhou, pois, as mãos naquele pó dos velhos gabinetes de leitura [...] Teria desejado viver em algum velho solar como aquelas castelãs de longos corpetes que, sob o trifólio das ogivas, passavam seus dias com o cotovelo apoiado na pedra e o queixo na mão a olhar um cavaleiro de pluma branca, vindo do fundo dos campos galopantes de um cavalo negro (FLAUBERT, 2010, p. 55).

Para Michael Peled Ginsburg e Lorri G. Nandrea, no ensaio “The prose of the world”, os desejos de Emma não apenas são mediados por uma gama de discursos sociais, que estão representados principalmente nas leituras de juventude, mas também se baseiam em uma crença errônea, utilitária, em que sua procura pela “felicidade” e a “paixão” é frustrada pelos horizontes estreitos da realidade em que ela se insere e por sua incapacidade de conceber outro mundo que não seja aquele de suas leituras. Sendo assim, a ação da personagem, seu inconformismo, não corresponde a uma postura crítica consciente, mas a uma estrutura de pensamento que se resume a um imaginário que nunca se concretiza (GINSBURG;NANDREA, 2006, p. 260). Sergio Givone, em “Dizer as emoções: a construção da interioridade no romance moderno”, afirma que, para Emma Bovary, a felicidade se encontra sempre em outro lugar, nunca na realidade em que ela está vivendo:

Emma se consome por esse mundo verdadeiro, que não é senão o mundo fantasiado e alimentado de sonhos e leituras poéticas, desejando-o com todas as suas forças. Até que o encontra. Mas para perder a si mesma. Na verdade, aquele mundo é ilusão, e Emma se ilude o tempo todo. Do fundo de sua alma brota apenas uma inesgotável vontade de fábulas, de histórias de amor. **E sua alma, sua interioridade, se reduz a este nada.** No final, o que resta é o sabor acre do veneno que contorce as entranhas, prende-se a garganta, mata (GIVONE, 2009, p. 466, grifo nosso).

A interioridade que se reduz a nada, se é que em algum momento chegou a existir, a se constituir, parece ser a marca definitiva da protagonista flaubertiana, a marca que inibe a possível tragicidade de seu suicídio. Na *Estética*, Hegel relaciona a ação trágica genuína ao princípio de liberdade, de individualidade. Citando-o, Raymond Williams, em *Tragédia moderna*, diz que a individualidade consciente citada por Hegel é, como era para Schelling, uma condição para a tragédia, no conceito hegeliano (WILLIAMS, 2002, p. 55). Essa individualidade, essa interiorização consciente, constituída a partir do discurso organizado pelo próprio indivíduo, não está presente em *Madame Bovary*. Uma conclusão possível, portanto, seria a de que, como ponto culminante do desenvolvimento do realismo formal, o romance de Flaubert carrega consigo uma configuração de mundo que nega tanto a epopeia burguesa (a epopeia possível) do romance inglês setecentista quanto a tragicidade inconciliável das contradições burguesas. O domínio do romance parece ser aquele definitivamente pertencente à prosa, à representação plena de uma realidade prosaica, isenta de qualquer lirismo ou traços épicos ou dramáticos. Givone chega a dizer que *Madame Bovary* se aproxima do cômico, o mundo como teatro de encenação carnavalesca e ilusionista que não dá ao homem qualquer possibilidade de apreender um sentido, de desmascarar o auto-engano (GIVONE, 2009, p. 465). No entanto, Auerbach nega até mesmo esse estatuto para o romance. De acordo com sua concepção, ao mesmo tempo em que nega o trágico, *Madame Bovary* também apresenta um envolvimento profundo demais do destino da protagonista para ser considerado cômico. Para ele, a configuração de mundo prosaica é a *seriedade objetiva*: “Seriedade objetiva que procura penetrar até as profundezas das paixões e enredos de uma vida humana, sem, contudo, entrar ela própria num estado de excitação [...]” (AUERBACH, 2009, p. 439).

Assim, o desenvolvimento do realismo moderno, do realismo formal burguês em seu ápice, parece se dar do estado de inocência e unidade do representante universal que persiste em meio ao já evidente estreitamento de horizontes, passando pela trágica inconciliabilidade até o predomínio da realidade prosaica. A prosa do mundo que sufoca a individualidade até apagá-la torna-se o fim do processo claustrofóbico de estreitamento dos horizontes da sociedade burguesa. Lukács diz que em Flaubert foi dissolvida qualquer possibilidade do romance como manifestação do épico; Auerbach, Moretti e Eagleton julgam que tampouco lhe cabe a classificação de trágico. Seria uma conclusão plausível, contudo, como veremos no próximo subcapítulo, a configuração de mundo prosaica de Flaubert não se afasta tão

completamente do trágico quanto nos leva a crer a leitura do romance empreendida pelos teóricos até agora citados.

3.2 – *Madame Bovary*: a tragédia como elemento concernente ao social

O romance moderno não é epopeia, assim como não é uma tentativa de reconstituição da tragédia. É um gênero à parte, que foi descobrindo sua vocação, e suas possibilidades formais, conforme se consolidava como manifestação estética da sociedade burguesa. E é assim que o compreendemos aqui: como um produto literário eminentemente burguês, uma mobilização estética de uma estrutura social que se consolida no século XVIII e atinge seu apogeu no XIX. Quando Hegel chamou o romance de “epopeia da sociedade burguesa”, a epopeia possível para um mundo prosaico, não se referia, como já pudemos perceber, somente ao aspecto narrativo que aproxima o gênero moderno da forma clássica da Antiguidade; seu conceito diz respeito à configuração de mundo figurada no trabalho estético, o que significa considerar a epopeia homérica como um construto específico e o romance como algo que dele se aproxime. Por isso, relacionar o romance ao trágico significa interpretá-lo sob a perspectiva de uma configuração de mundo que se aproxime do conceito de tragédia, o qual foi formulado pela primeira vez, fora do âmbito das poéticas influenciadas pelo texto aristotélico, por Schelling no século XVIII.

A forma realista do romance parece corroborar tal configuração de mundo, especialmente, como vimos, em Stendhal, por meio da incorporação das forças históricas no enredo, representando assim as tensões de um tempo em que o indivíduo se debate com a força de instituições sociais já plenamente estabelecidas – diferentemente do contexto da burguesia iminente setecentista, que na Inglaterra atingiria seu apogeu apenas no final do século XVIII, após a Revolução Industrial, algumas décadas depois da publicação das obras dos três romancistas aos quais nos referimos. A reificação contra a qual o indivíduo se debate, a percepção da estratificação – é disso que se trata a trajetória de Julien Sorel, em *Le rouge et le noir*. No entanto, o que dizer de uma configuração mimética que representa a realidade de forma que a reificação e a estratificação se tornem elementos tão naturais que chegam a se incorporar ao discurso da obra, como ocorre em *Madame Bovary*?

O conceito de prosa do mundo parece satisfatório para compreender a construção do

romance de Flaubert. Também enunciado por Hegel, trata-se da burocratização, da racionalização que castra os atos individuais levada a um extremo em que já não existem mais saídas – o sistema perfeito que não permite ao indivíduo contrariá-lo. Seria plausível, considerando o romance como um gênero à parte, afirmar que a configuração prosaica da realidade é uma terceira via, talvez inexistente na literatura clássica, um construto específico do romance, possível apenas em uma sociedade nos moldes da burguesia moderna. *Madame Bovary* surgiria, então, como arquétipo dessa forma artística.

Tal é a novidade que Auerbach localiza no romance de Flaubert, a capacidade de ser objetivo a ponto de apagar a voz autoral, mas ao mesmo tempo controlar monologicamente o discurso das personagens no uso do estilo indireto livre, criando assim um estilo no qual “[...] as próprias coisas falam e se ordenam diante do leitor, sem importuná-lo, segundo o seu valor, como sendo trágicas ou cômicas e até mesmo, na maioria dos casos, como sendo as duas coisas simultaneamente” (AUERBACH, 2009, p. 440). Ser as duas coisas simultaneamente, no caso, pode significar também que nenhuma delas é capaz de se sobressair ou se constituir de fato. Como vimos anteriormente, Auerbach recusa o estatuto de trágico ou cômico para *Madame Bovary*. Até mesmo o drama, a ação grave e conflituosa, é atenuado por uma narrativa sem ação, cuja inércia está simbolizada na inação de Charles Bovary.

Contudo, apesar de podermos considerar a prosa como elemento predominante na construção do romance, que atinge o ideal do realismo formal de conjugar forma e configuração de mundo, insistimos em afirmar que o trágico se manifesta em *Madame Bovary*, e o faz justamente através da representação da prosa do mundo. Se a ideologia corrente fala por meio do estilo indireto livre, é dentro da própria ideologia que se encontra a composição do processo trágico, por meio da exposição de suas contradições. Trata-se de uma compreensão complementar à ideia de Schelling e Hegel sobre o que é o trágico. Os idealistas alemães relacionavam a tragédia ao elemento individual, ao indivíduo consciente em conflito com a necessidade objetiva. Como Julien Sorel, um indivíduo que tem a plena percepção do quanto o subsolo político-sócio-econômico o oprime. Em *Madame Bovary*, contudo, podemos falar em uma manifestação do trágico direcionada ao pensamento social, ao desvelamento das contradições, do lado obscuro de um tempo que se pretende racional – a ameaça oculta de uma sociedade sem escapatórias.

Em sua interpretação da tragédia grega, Charles Segal refere-se ao sentido latente e obscuro dessa forma de arte, sendo o drama, ao mesmo tempo, uma revelação de padrões

ocultos ainda não enfrentados pela consciência coletiva de uma base social aparentemente estabelecida e, através das dimensões obscuras da civilização grega postas em cena na experiência trágica, o canal que torna possível ao homem moderno confrontar o que há sob o subsolo da existência permeada por uma cultura altamente racionalizada, dessacralizada e tecnológica (SEGAL, 1986, p. 23). Seu conceito, baseado na leitura estruturalista da tragédia, é do trágico como a manifestação estética de uma tensão social, cuja percepção se dá por meio do modo como as estruturas semânticas do trabalho literário correspondem às estruturas sociais da cultura como um todo (SEGAL, 1986, p. 24). Tais estruturas sociais, na construção da trajetória trágica de Julien Sorel, refletem a escolha pela predominância do indivíduo, em um jogo de oposição entre um modelo social anacrônico que triunfa e a consciência individual de uma existência livre que já não pode mais ser concretizada. É disso, entre outras coisas, que se trata o entrelaçamento do enredo do romance ao período histórico específico da França pós-revolucionária e pós-napoleônica: estão em conflito o imaginário de ambição de Julien Sorel, baseado na ascensão de um homem sem linhagem como Napoleão, e o imaginário coletivo conservador da Restauração monárquica pós-1815. Em *Madame Bovary*, por sua vez, tais estruturas revelam a predominância da ordem social sobre o indivíduo, que se torna uma figura opaca diante da força do meio – diferente da escolha balzaquiana, em que indivíduo e meio se integram de maneira orgânica, com suas forças coexistindo, de certa maneira, em uma relação de igualdade na qual o meio molda o indivíduo, mas este é capaz de se sobrepor ao se valer do que o próprio meio lhe ensinou. Não considerar, portanto, a adúltera que se suicida como um exemplo de heroína trágica é deixar de lado o fato de que a queda de Emma, e posteriormente de Charles, corresponde ao aniquilamento, ainda que incompleto, da própria ordem social.

A ironia no fato de Charles Bovary ser um pequeno burguês bem-sucedido em seus intentos, apesar de sua visível incapacidade para conquistar o que fosse, transforma-se então em uma espécie de ironia trágica. A mulher que lhe parecia a esposa ideal o trai sem que ele nunca desconfie, e às vezes até a incentive de maneira involuntária, como no último capítulo da segunda parte, quando o casal encontra Léon na ópera de Rouen e Charles estimula Emma a ficar na cidade para ver outra apresentação no teatro, acompanhada do jovem amigo. Após a morte de Emma, o marido traído encontra-se acidentalmente com Rodolphe, o primeiro amante da esposa, justamente após ter encontrado as cartas dos amantes e um retrato de Rodolphe em sua casa, e, em tom resignado, diz “Não lhe quero mal [...] Foi culpa da

fatalidade” (FLAUBERT, 2010, p. 429). Pouco depois, Charles também morre.

O adultério é o fio condutor de todo o processo trágico, do desvelamento das contradições e aniquilação das certezas de uma ordem social aparentemente estável. Os amantes significam para Emma, a partir de suas leituras de adolescência, a representação do verdadeiro amor romântico, da paixão que tanto procura. Inicialmente, o casamento lhe parece uma solução, uma possibilidade de deixar o tédio da casa paterna e começar uma nova vida em um novo lugar onde deve se encontrar a felicidade. No entanto, frente à insatisfação da vida conjugal, julga que deve ter se enganado e “[...] procurava saber o que se entendia exatamente, na vida, pelas palavras felicidade, paixão, embriaguez, que lhe haviam parecido tão belas nos livros” (FLAUBERT, 2010, p. 51). Denis de Rougemont, em *O amor e o Ocidente*, afirma que o lirismo ocidental exalta um ideal de amor apaixonado que se concretiza unicamente pelo sofrimento:

O amor feliz não tem história. Só existem romances do amor mortal, ou seja, do amor ameaçado e condenado pela própria vida. O que o lirismo ocidental exalta não é o prazer dos sentidos nem a paz fecunda do par amoroso. É menos o amor realizado que a *paixão* de amor. E paixão significa sofrimento. Eis o fato fundamental (ROUGEMONT, 1988, p. 15, grifo do autor).

E, ainda segundo Rougemont, o amor apaixonado na sociedade ocidental assume a forma do adultério, como fuga à realidade representada pela instituição do matrimônio. O casamento, no século XII, representava, socialmente, uma forma de enriquecimento a anexação de terras, ou seja, um negócio. Em oposição a isso, “[...] o amor cortês opõe uma *fidelidade* independente do casamento legal e fundada exclusivamente no amor” (ROUGEMONT, 1988, p. 30, grifo do autor). É justamente o que ocorre no romance quando Emma se sente insatisfeita com sua vida conjugal e passa a buscar a felicidade em versões que correm paralelamente à sua vida oficial.

O primeiro ponto de mudança do estado de coisas é o convite para o baile no castelo de Vaubyessard, residência do Marquês d’Andervilliers. Ali, Emma se impressiona com todos os aspectos do salão aristocrático, o tipo de existência, para ela, muito mais inspiradora do que a sua própria. Deixa-se impressionar, inclusive, pela figura decadente do sogro do Marquês, que, segundo rumores, foi amante de Maria Antonieta: “[...] os olhos de Emma voltavam automaticamente para aquele ancião de lábios caídos, como a algo de extraordinário e de augusto. **Ele vivera na corte e dormira na cama de rainhas!**” (FLAUBERT, 2010, p.

70, grifo nosso). O indireto livre se manifesta na última frase, mostrando a admiração de Emma diante do ancião que gagueja e indica os pratos com os dedos, a admiração composta pelo imaginário de suas leituras, pelo mundo irreal que para ela se assemelha à conquista do paraíso. A partir desse episódio, a lembrança das danças, do banquete, da atmosfera boêmia do palácio a acompanharão pelo restante da narrativa, sempre surgindo como uma imagem comparativa do enfado de sua vida cotidiana. Não é exatamente um farol de afirmação da liberdade o que o castelo de Vaubyessard representa para Emma, mas uma ilusão à qual ela se apegará indefinidamente até seu final trágico.

O baile desencadeia uma reação na protagonista, despertando-a definitivamente para o fato de que odeia sua vida prosaica. O marido, a casinha burguesa na província, os dias monótonos que se repetem, nada disso se parece com o mundo folhetinesco das suas leituras de juventude. No convento, a Emma adolescente se distraía de sua própria realidade, cercada de beatas, regras e a exigência de uma vocação religiosa que não possuía, por meio das leituras que a transportavam para o universo de heroínas adúlteras. A partir de então, em sua concepção, o ideal da ficção nunca deixaria de estar intimamente relacionado ao que deveria ser a realidade. Seu sonho de viver como uma heroína de folhetim não é um mero sonho; parece-lhe, na verdade, a única forma de vida concebível. E seus casos extraconjugais, apesar de possuírem as mesmas características provincianas da sua vida de mulher casada, para ela serão uma reconstituição fiel das cenas de suas leituras. O baile no castelo de Vaubyessard é responsável por tal percepção, pois é ali que Emma se dá conta de que o que até então não passava de uma imagem inspiradora das páginas de ficção pode se tornar realidade.

Trata-se, obviamente, de um evidente caso de desequilíbrio entre ficção e realidade, visto que a primeira, dado seu caráter mais atraente, se sobrepõe à segunda, eclipsando-a. A leitura torna-se, então, responsável por uma ilusão, que afetará o indivíduo a ponto de afastá-lo completamente do mundo. Como Dom Quixote, Emma Bovary se afasta do que é real, entra em um estado de negação que considera a afirmação de um ideal de vida que, na verdade, não é criação sua. Porém, enquanto o fidalgo enfrenta moinhos de vento, confundindo-os com gigantes, e, em contato com uma realidade na qual não é possível reproduzir minimamente o cenário de suas leituras, torna-se uma personagem cômica em meio a uma narrativa irônica, a protagonista de Flaubert, ao se tornar uma esposa adúltera, cria para si uma trajetória cujo desfecho trágico será inevitável. Talvez, como afirmou Auerbach, seguido por Moretti e Eagleton, não seja possível considerar Emma Bovary uma

personagem trágica por ela agir como um autômato; sua ação pode ser lida como mera reação, ou melhor, reprodução de um mundo ficcional. E tal reprodução revela-se decepcionante, pois o que Emma espera é apenas uma ilusão. Jules de Gaultier denominou esse afastamento de Emma da realidade imediata para se envolver plenamente em sua “realidade ilusória” de *bovarismo*. Segundo ele, o bovarismo consiste em conceber-se outro que não é (GAULTIER apud. DOUCHIN, 1970, p. 55), ou seja, justamente de viver dentro de uma imagem irreal. Se em *Dom Quixote* tal imagem irreal é fruto da sua imaginação, que atribui a objetos, pessoas e animais aspectos inventados por sua obsessão em reproduzir o mundo da cavalaria, em *Madame Bovary* ilusão e realidade se misturam no cenário prosaico da vida provinciana.

Não deixa de ser uma ironia calculada do autor: seu romance, realista por excelência, baseia seu núcleo narrativo na construção de uma imagem distorcida da realidade; seus protagonistas criam um mundo irreal como uma espécie de fuga para uma realidade que lhes parece pesada demais – *um tempo com sua estúpida falta de escapatórias*. Charles Bovary, após a temporada medíocre na escola preparatória e na faculdade de medicina, livre de seu primeiro casamento com uma viúva insossa que o dominava por completo, pensa ter encontrado a felicidade no segundo matrimônio. Emma parece-lhe a esposa de um homem bem-sucedido e respeitável. Por isso, ele cria uma imagem ilusória, sequer considera a possibilidade de que ela o esteja traindo e mesmo depois do suicídio ainda se entrega a um estado de negação que, como vimos, leva-o a, diante de Rodolphe, o primeiro amante de Emma, pôr toda a culpa pelos fatos ocorridos na *fatalidade*. Emma, por sua vez, apega-se a amantes que, na realidade, passam muito longe dos heróis folhetinescos em que busca inspiração. Não é gratuita, portanto, a estrutura de ambas as cenas nas quais ela é “conquistada” pelo discurso de Rodolphe e de Léon, respectivamente. Em ambos, as falas repletas de clichês amorosos dos dois homens ocorrem paralelamente a discursos assumidamente prosaicos. O primeiro diálogo, com Rodolphe, acontece durante os Comícios Agrícolas de Yonville. Há um entrecruzamento entre o que dizem os futuros amantes e o discurso do conselheiro Lieuvain. Vejamos um trecho:

[Lieuvain:] “Senhores,
 “Que me seja permitido em primeiro lugar (antes de falar-lhes do objeto desta reunião de hoje e este sentimento, tenho certeza, será partilhado por todos os senhores), que me seja permitido, repito, fazer justiça à administração superior, ao governo, ao monarca, senhores, a este rei bem-amado ao qual nenhum ramo da prosperidade pública ou privada é indiferente e que dirige com uma mão ao mesmo tempo tão segura e tão

sábia o carro do Estado entre os perigos incessantes de um mar tempestuoso, sabendo, aliás, fazer respeitar, na paz como na guerra, a indústria, o comércio, a agricultura e as belas-artes”

- Eu deveria recuar um pouco – disse Rodolphe.

- Por quê? – disse Emma.

Mas naquele momento a voz do conselheiro elevou-se num tom extraordinário. Investivava:

“Passou-se o tempo, senhores, em que a discórdia civil ensanguentava nossas praças públicas, em que o proprietário, o negociante, mesmo o operário, ao adormecerem à noite num sono tranquilo, tremiam por medo de serem acordados de repente ao toque de rebates incendiários, em que as mais subversivas máximas minavam audaciosamente as bases...”

- É que poderiam ver-me lá de baixo – replicou Rodolphe –, depois deveria passar quinze dias a desculpar-me e com minha má reputação...

- Oh! O senhor está se caluniando – disse Emma.

- Não, não, ela é execrável, juro-lhe.

“Porém, senhores”, continuou o conselheiro, “se por acaso, afastando de minha lembrança esses quadros sombrios, trago meus olhos para a situação atual de nossa bela pátria: que vejo? Por toda a parte florescem o comércio e as artes; em toda a parte, novas vias de comunicação, como outras tantas artérias novas no corpo do Estado, estabelecem novos contatos; nossos grandes centros manufatureiros retomaram sua atividade; a religião, mais firme, sorri a todos os corações; nosso portos estão cheios, a confiança renasce e enfim a França respira!...”

- De resto – acrescentou Rodolphe –, talvez do ponto de vista do mundo, tenham razão.

- Como? – disse ela.

- Ora – disse ele –, não sabe que há almas constantemente atormentadas? Precisam alternadamente de sonho e de ação, das mais puras paixões, dos mais violentos gozos, e atiramo-nos assim em toda espécie de fantasia, de loucura.

Então, ela o olhou como se contempla um viajante que passou por países extraordinários e replicou:

- Nós, pobres mulheres, nem mesmo temos essa distração!

- Triste distração, pois nela não encontramos a felicidade.

- Mas ela pode ser encontrada? – perguntou ela.

- Sim, um dia ela é encontrada – respondeu ele.

“E é o que já compreendestes”, dizia o conselheiro. “Vós, agricultores e operários dos campos; vós, pioneiros pacíficos de uma obra totalmente dedicada à civilização! Vós, homens de progresso e de moralidade, vós compreendestes, digo, que as tempestades políticas são realmente ainda mais assustadoras do que as desordens da atmosfera.

- Um dia ela é encontrada – repetiu Rodolphe –, um dia, de repente, quando já se desesperava. Então os horizontes entreabrem-se, é como uma voz que grita: “Ei-la” Sentimos a necessidade de confidenciar nossa vida a essa pessoa, de dar-lhe tudo, de sacrificar-lhe tudo! Não se explica nada, tudo é adivinhado. Um entreviu o outro em seus sonhos. (E ele olhava-a) Enfim, ele está diante de nós, o tesouro que tanto procuramos; ele brilha, ele cintila. Contudo, duvidamos ainda, não ousamos acreditar; permanecemos fascinados, como se saíssemos das trevas para a luz.

E ao acabar de pronunciar essas palavras, Rodolphe acrescentou a pantomima à sua frase. Passou a mão pelo rosto, como um homem tomado de vertigem; depois, fê-la cair sobre a de Emma. Ela retirou a sua. [...]

(FLAUBERT, 2010, p. 182-184)

O que esta cena apresenta é uma síntese da atmosfera do romance. As palavras do conselheiro são meros clichês de exaltação à Restauração, à ordem restituída, à força do Estado, à moralidade dos agricultores e operários do campo. Os lugares-comuns, a exaltação das qualidades vistas como exemplares, tudo isso não passa de uma fórmula discursiva – assim como a teatralidade romântica de Rodolphe. Sabemos que ele apenas atua, pois conhecemos suas intenções desde a leitura do capítulo anterior, quando conjecturava sobre estratégias para conquistar Emma e já se questionava sobre como se livrar dela depois (FLAUBERT, 2010, p. 168-169). O discurso político padronizado e o clichê romântico consciente criam, então, a atmosfera de esvaziamento do sentido, que é justamente aquela que paira sobre todo o romance. Presenciamos apenas palavras vazias que compõem um jogo teatral, a superfície sob a qual jaz uma verdade aparentemente impenetrável. Somente para Emma o transcorrer da cena tem um significado profundo. Inebriada pelo que diz Rodolphe, ela ignora o evento prosaico que se passa ao seu redor, não se dá conta sequer de que o conselheiro está discursando. Sua atenção está voltada para Rodolphe e para suas palavras, que são uma reprodução exata dos folhetins que moldaram sua percepção da realidade perfeita desde a adolescência no convento. Diante de si, Emma testemunha a figuração do imaginário que ganha corpo mais uma vez – na primeira vez, isso aconteceu no baile de Vaubyessard. Porém, agora, diferentemente da ocasião anterior, a concretização do imaginário não tornará a desaparecer. Se o baile foi como um sonho que desencadeou toda a insatisfação de Emma com seu casamento infeliz e sua vida provinciana, a declaração de Rodolphe surge como uma forma de transformar o sonho em realidade, finalmente permitindo que vivencie o que acredita ser a vida ideal, a única possível.

Na cena do Comício, o discurso do conselheiro funciona como um contraponto ao bovarismo. O convencionalismo da exaltação à moralidade representa a ordem social sobre a qual se desenvolverá o folhetim romântico da esposa insatisfeita. As palavras de Rodolphe têm o mesmo efeito: são calculadas, um padrão discursivo selecionado especificamente para convencer sua interlocutora, da mesma forma que Lieuvain busca convencer a massa de interlocutores com as obviedades da ordem social vigente. O que os dois dizem está sobreposto porque no fundo dizem a mesma coisa, ambos são representantes oficiais do *panorama da época*.

Mas por que então não podemos interpretar a ação sediciosa de Emma como um movimento consciente realizado pelo indivíduo em confronto com a força objetiva da imagem social padrão?

Talvez possamos começar a responder essa pergunta em um momento anterior à cena do Comício, mais especificamente, na chegada do casal Bovary a Yonville (início da segunda parte do romance). Charles decide-se pela mudança de ares após a primeira crise nervosa da esposa, deflagrada, sem que ele saiba, pela visita ao castelo de Vaubyessard. O contraste entre sua vida comezinha e a pompa folhetinesca do baile tornou-se insuportável para Emma. “Empalidecia e tinha palpitações [...] Certos dias conversava com uma abundância febril; àquelas exaltações sucediam, de repente, torpores em que permanecia sem falar, sem mover-se” (FLAUBERT, 2010, p. 90). Há um gesto simbólico por parte da madame Bovary antes de deixar a primeira morada de sua infelicidade: ao encontrar o buquê de noiva de seu casamento em uma gaveta, após ter o dedo espetado por um arame dele, atirou-o ao fogo sem pestanejar – não poderia ficar mais evidente que presenciamos o fim do matrimônio. Existe, porém, a recusa em aceitá-lo, que não é tanto individual, mas social. Afinal, para Charles o casamento com Emma é parte indissociável da sua realização como homem-burguês – e a óbvia incompletude dessa realização, que se manifesta em seu desencaxe em relação ao papel que tem de representar, é apenas mais uma nota irônica que conduz ao trágico. Antes de deixar de Tostes, Emma descobre que está grávida. O marido, que já estava bem estabelecido como médico no local, logo se restabelecerá no novo endereço. Superficialmente, tudo parece correr bem na família burguesa, a mulher foi apenas acometida por uma crise nervosa, enfermidade, aliás, considerada própria do gênero feminino no século XIX. A “mudança de ares”, receitada como um remédio para aliviar a pressão psicológica, deveria ser somente um ajuste na trajetória tranquila da família estável em formação. É essa a superfície aparentemente estável sob a qual já se desvela a ação que sequer se iniciou.

Em Yonville, o casal é recebido na hospedaria *Lion d'Or*. Ali, Emma conhece Léon e, no contato direto com aquele que futuramente será seu amante, começamos a compreender melhor o efeito do bovarismo, ou seja, de viver como outro que ela não é. Nesse instante, Léon ainda baseia suas concepções sobre a vida nos mesmos clichês românticos de Emma. Vejamos um exemplo encontrado no primeiro diálogo entre os dois:

- Há, pelo menos, alguns passeios pelos arredores? – continuava a sra. Bovary falando ao jovem.

- Oh! Muito poucos – respondeu ele. – Há um lugar chamado Pâture, no alto da encosta, na orla da floresta. Às vezes, aos domingos, vou lá e permaneço, **com um livro, olhando o sol poente.**

- **Nada acho de tão admirável quanto o sol poente** – replicou ela –, mas à **beira-mar**, sobretudo.

- Oh! **Adoro o mar** – disse Léon.

- E além disso não lhe parece – replicou a sra. Bovary – que o **espírito voga com maior liberdade naquela extensão sem limites cuja contemplação nos eleva a alma e traz ideias de infinito, de ideal?**

- **Acontece o mesmo com paisagens de montanhas** – replicou Léon. – Tenho um primo que foi à Suíça no ano passado e que me dizia que **não se pode imaginar a poesia dos lagos, o encanto das cascatas, o efeito gigantesco das geleiras [...]** (FLAUBERT, 2010, p. 109-110, grifo nosso)

Os fragmentos em destaque ressaltam clichês românticos que têm seu sentido totalmente esvaziado devido ao caráter reificado da pequena burguesia provinciana do século XIX e, além disso, ao esgotamento dessa forma literária, alvo da acidez irônica de Flaubert. Alfredo Bosi resume bem a persona romântica ao afirmar que:

O *eu* romântico, objetivamente incapaz de resolver os conflitos com a sociedade, lança-se à evasão [...] A natureza romântica é expressiva. Ao contrário da natureza árcade, decorativa. Ela *significa e revela*. Prefere-se a noite ao dia, pois à luz crua do sol o real impõe-se ao indivíduo, mas é na treva que latejam as forças inconscientes da alma: o sonho e a imaginação. (BOSI, 2006, p. 93)

A admiração compartilhada por Emma e Léon pelo *sol poente* já revela uma predisposição pela noite. O *mar*, em sua vastidão, representa a natureza ilimitada, cujo completude é inalcançável ao olhar humano. Percebemos isso na fala de Emma, quando ela se refere ao mar como a paisagem ideal para a *elevação da alma* diante da *ideia de infinito*. Léon ainda cita a *paisagem das montanhas*, as quais, além de transmitirem a mesma impressão de vastidão, carregam consigo o símbolo do abismo, que faz alusão às trevas e à evasão do indivíduo da própria vida. São elementos do imaginário romântico, abordados no romance de maneira irônica, por personagens que se dedicam à reprodução de um discurso ficcional. A referência de Léon à leitura diante do sol poente explicita a conjunção entre o ler e o contemplar que, nesse contexto, são um referencial de fuga da realidade. Aliás, os gostos que o escrevente expressa também parecem ser uma forma de fuga, visto que contrastam com a vida provinciana de sua profissão e do lugar onde mora. Nesse instante, ainda não sabemos muito sobre Léon, contudo o tom do diálogo nos dá a entender de que ele é apenas uma versão masculina de Emma – e sabemos que aquilo a que Emma se refere no diálogo é mero

fruto de suas leituras e não da experiência. Ademais, o cenário do encontro entre os futuros amantes não poderia ser mais prosaico. Esse acontecimento é, como já dissemos, anterior ao momento em que Rodolphe se declara a Emma no Comício, mas já notamos aqui uma estrutura que se repete em diferentes cenas de diálogos no romance que se valem de clichês românticos: faz parte da conversação um terceiro, cuja voz inconveniente nos transporta de volta para o universo reificado e utilitarista do qual Emma e seu interlocutor da ocasião pretendem escapar. Tal artifício tem a clara intenção de denotar o ridículo do diálogo. No caso da primeira conversa “sentimental” entre Emma e Léon, as interrupções ficam a cargo da conversa entre Charles e o farmacêutico Homais, personagem, aliás, muito importante para a compreensão do tecido social que conduz ao desfecho trágico.

Homais recepciona os Bovary em Yonville e os trata com simpatia por um motivo pragmático: antes da chegada de Charles, era ele quem clinicava, mesmo sem licença pra tal, no vilarejo. Devido à sua infração, fora chamado à presença do Procurador do Rei, que o advertira sobre sua conduta imprópria. Depois disso:

Pouco a pouco, a lembrança daquela admoestação enfraqueceu-se e ele continuava, como outrora, a dar consultas anódinas no fundo da farmácia. Mas o prefeito mostrava-se zangado, os colegas eram ciumentos, podia-se temer tudo; atrair o sr. Bovary com cortesias significava ganhar sua gratidão e impedir que falasse mais tarde, caso percebesse alguma coisa. Assim, todas as manhãs, Homais levava-lhe o *jornal* e frequentemente, à tarde, deixava por um instante a farmácia e ia à casa do oficial de saúde para conversar (FLAUBERT, 2010, p. 116-117)

Algumas páginas antes do fragmento citado, encontra-se a primeira descrição de Homais, fundamental para a compreensão de seu papel no romance: “Seu rosto não exprimia nada a não ser a satisfação consigo mesmo, e tinha um ar tão calmo na vida quanto o pintassilgo suspenso acima da sua cabeça, na gaiola de vime: era o farmacêutico” (FLAUBERT, 2010, p. 100). A satisfação e a calma advêm da perfeita adaptação de Homais ao mundo social⁹, que contrasta com o desencaixe de Emma e o encaixe precário de Charles. Durante toda a narrativa, as aparições do farmacêutico estão sempre permeadas pelo senso comum do seu discurso, carregado de um pseudocientificismo que não passa de repetição de suas leituras apressadas. Como Emma, Homais também é um leitor, porém suas leituras têm a

⁹ Nisso, como veremos na análise de *Anna Kariênina*, ele é um personagem bastante semelhante a Stiva, o irmão de Anna.

orientação pragmática de criar uma imagem de si próprio. Enquanto Emma procura um escapismo, criando um mundo ilusório que a levará à morte, Homais tem os pés muito bem fincados na realidade, um senso aguçado de conveniência que lhe proporcionará a Legião de Honra. O farmacêutico é uma espécie de antagonista, ainda que sua trajetória individual esteja, no âmbito da ação, pouco relacionada diretamente aos atos de Emma. Sua lenta e gradual ascensão parece correr em paralelo ao infortúnio da protagonista, mas, no fim, é do seu laboratório que sai o veneno que a matará, é a partir da morte dela que Charles entrará em desespero e é após a morte de Charles que Homais receberá a mais alta distinção.

Tudo se inicia ali, no diálogo entre Emma e Léon, quando os dois ainda são reprodutores de um discurso romântico convencional, e entre Charles e Homais, as presenças indesejáveis que a todo momento trazem a lembrança da realidade compartilhada. A cena tem um grande significado. Emma, Léon e Charles são os três desencaixados, os dois primeiros desejam viver segundo o imaginário do mais exacerbado romantismo, o último, satisfeito com a imagem irreal de um casamento perfeito. O grupo está desequilibrado, como se pode notar, já que Homais é o único ali a compreender e saber jogar de acordo com as conveniências. Tal desequilíbrio será desfeito posteriormente, após Léon voltar de Paris, reencontrar Emma e se valer de estratégia semelhante à de Rodolphe para se transformar em seu amante. O escrevente volta “amadurecido” de sua temporada na capital francesa, o que, no caso, significa dizer que ele se tornou uma pessoa pragmática. Os exageros românticos deixam de fazer parte da sua concepção de mundo, dando lugar a uma personalidade mais parecida com a de Rodolphe – e, ainda que não tão visível à primeira vista, com a de Homais. Temos, portanto, dois grupos de personagens, representantes das duas forças em conflito na ação do romance: de um lado, o imaginário escapista de Emma e Charles; de outro, o pragmatismo pequeno-burguês de Homais, Rodolphe e Léon.

Se Emma e Charles pertencem ao mesmo grupo de personagens, podemos assumir que não há diferenças tão profundas na essência da caracterização de ambos. Contudo, parece evidente que, enquanto o homem tenta a qualquer custo se encaixar em uma exigência pré-concebida de sua imagem social, a mulher se entrega inconsequentemente a um ato de sedição. Por que, então, deveríamos insistir em dizer os dois são semelhantes, mesmo que se tenha a clara impressão de que são antagonistas?

O bovarismo desempenha um papel importante nessa questão. Maria Rita Kehl afirma, em *Deslocamentos do feminino*, que “[...] toda mulher em transição para a modernidade seria

uma bovarista, empenhada pela via imaginária em “tornar-se uma outra” e, ao mesmo tempo, capturada por uma posição na trama simbólica de completa dependência em relação ao que o homem poderia desejar dela” (KEHL, 1998, p. 313). Todavia, no caso de *Madame Bovary*, obra da qual se origina o termo, podemos observar que não é apenas a mulher, a protagonista, que se caracteriza como uma bovarista. Se Charles não chega a se empenhar em *tornar-se outro pela via imaginária*, visto que demonstra estar consciente da sua condição de homem medíocre, seu apego ao casamento, mesmo diante dos indícios da crise matrimonial insolúvel, pode ser considerado uma forma de autoilusão semelhante à que atinge sua esposa infiel. Andrea Saad Hossne, aliás, considerou, em *Bovarismo e romance*, que Charles percorre um *percurso feminino*:

O matrimônio e, mais tarde, a paternidade são o final feliz, ainda que provisório, da história de Charles; em contrapartida, para Emma essas experiências marcam o início de um percurso pessoal atormentado. Assim considerado, o percurso de Charles, no que diz respeito aos padrões vigentes no romance burguês tradicional, é mais “feminino” do que o de Emma. Feminino e feliz. (HOSSNE, 2000, p. 24)

Então, o aparente jogo de oposições entre homem e mulher se desfaz na transformação do percurso masculino em feminino e também, no conceito de Baudelaire, na virilidade que atribui à protagonista um caráter masculino (BAUDELAIRE, 1992, p. 50). Deixemos de lado o elemento misógino da última afirmação – própria, aliás, do pensamento oitocentista. Devemos nos concentrar no que ela revela sobre a proximidade entre Emma e Charles. A primeira recusa sua condição feminina, pelo menos a imagem referente a essa condição; o segundo é incapaz de construir uma imagem real de homem bem-sucedido e, por consequência, se volta a um percurso feminino. Ou seja, ambos vivem em um estado de negação do papel social que lhes foi imposto e, por isso, dedicam-se à ilusão do que existe apenas no imaginário: Emma busca a concretização de um enredo folhetinesco, Charles se convence da perfeição de seu casamento. Dois bovaristas, evidentemente, sintomas de uma organização social estratificada em que não há espaço para os desencaixados.

O romance se constrói, portanto, em torno do desvelamento das contradições. Temos o burguês que não deseja e não consegue ser um bom burguês, a esposa que não deseja e não consegue ser uma boa esposa, o casamento socialmente bem visto que em determinado momento deixa de ser propriamente um casamento. Mesmo a ação sediciosa de Emma está permeada por contradições: seus amantes reais não se assemelham aos amantes das páginas

dos romances que moldaram seu imaginário, os casos amorosos reais não se aproximam do seu ideal de paixão. No fim, sua percepção é de que não há saída, restando-lhe o suicídio. Um movimento trágico, pode-se dizer: o indivíduo em conflito com o poder objetivo da ordem social é derrotado por essa força; seu fim é a morte; sua queda aparentemente representa o restabelecimento da ordem harmônica, porém é difícil falar em um conflito real que leva ao restabelecimento da harmonia, já que é impossível afirmar que a protagonista consegue realmente se tornar um corpo estranho à ordem social, um indivíduo consciente do enfrentamento a que se propõe.

Consideremos a concepção de Hegel sobre o trágico. Segundo ele, a ideia central se encontra no conflito ético expresso no processo dialético. Na *Estética* (2001), o filósofo diferencia o herói trágico antigo do moderno: enquanto o primeiro incorpora um *pathos* ético, o último se move em meio ao acaso que pode desencadear o processo trágico. Sendo assim, os fins que buscam os heróis da tragédia antiga têm um conteúdo universal, o qual desperta a empatia do espectador para o desdobramento dos poderes essenciais da vida que se manifestam na ação do herói. Para o herói moderno, por outro lado, os fins são menos claros, pois o conceito de justiça é mais abstrato, fria. Sobre isso, Raymond Williams comenta que:

A reconciliação [na tragédia moderna], quando acontece, ocorre, de forma frequente, no interior da personagem, e será mais complexa e muitas vezes menos satisfatória, porque é a personagem em si, e desse modo o destino individual, que são enfatizados acima da substância ética que a personagem representa (WILLIAMS, 2002, p. 56).

Há, portanto, uma diferença clara entre o herói trágico da Antiguidade grega e o indivíduo trágico da modernidade burguesa. Em seu esforço para compreender os conceitos estéticos sob o viés histórico, Hegel vai além da ideia de Schelling sobre o trágico, pois este realizava apenas uma leitura atemporal, capaz de interpretar o destino de Édipo a partir da concepção moderna de indivíduo. De acordo com o pensamento hegeliano a tragédia moderna, como a epopeia moderna, está marcada pela incompletude, devido à ausência de uma essência humana representada em uma ética universal. Jean-Pierre Vernant (1999) considera que a Tragédia Grega se estabelece a partir do distanciamento entre as tradições míticas e heroicas do pensamento jurídico e social da polis – no tempo do épico, ao contrário, o conceito de justiça e sociedade estava embutido na tradição mítica e heroica, daí sua unidade. A consciência trágica, então, advém da responsabilidade do humano consigo próprio, distanciado da esfera divina, e nesse panorama a tragédia extrai sua matéria do pensamento

social da cidade, mais especificamente, do plano jurídico, que se encontra em elaboração. Diz Vernant que:

Os gregos não têm a ideia de um direito absoluto, fundado sobre princípios, organizado num sistema coerente. Para eles há como que graus de direito. Num polo, o direito se apoia na autoridade de fato, na coerção; no outro, põe em jogo potências sagradas: a ordem do mundo, a justiça de Zeus. Também coloca problemas morais que dizem respeito à responsabilidade do homem [...] A tragédia, bem entendido, é algo muito diferente de um debate jurídico. Toma como objeto o homem que em si próprio vive esse debate, que é coagido a fazer uma escolha definitiva, a orientar sua ação num universo de valores ambíguos onde jamais algo é estável e unívoco (VERNANT, 1999, p. 3).

Na sociedade burguesa moderna, hierarquizada e burocratizada, o pensamento jurídico, sistemático e abstrato, afasta-se da consciência coletiva, tornando-se estável e unívoco. A sensação de construção de um modelo social unitário do romance inglês setecentista dá lugar a um modelo pronto no romance realista francês do século XIX. A tragédia, portanto, ao mesmo tempo se individualiza e se esvazia. Individualiza-se, por exemplo, em *Le rouge et le noir*, pois Julien Sorel representa o indivíduo solitário apegado a uma configuração de mundo que já deixou de existir – e é interessante notar o quanto o período napoleônico, apesar de não muito distante do tempo em que se passa a narrativa, seja nesta evocado como uma espécie de passado mítico para o idealista Sorel e de inferno remoto para os burgueses que ele despreza. No entanto, a individualidade do protagonista de Stendhal está também vinculada à importância social de sua ação, que se revela especialmente em seu julgamento. Sorel parece mais próximo de uma caracterização trágica, afinal, em seu discurso, quando assume a culpa por seu crime e ainda traz à tona o fato de que está sendo julgado não pela tentativa de assassinato mas por ter ousado ir além do que seria permitido para indivíduos da sua classe social, assume o *pathos* ético de que fala Hegel, não a ética inorgânica, artificial, própria do pensamento social estabelecido e automatizado, e sim uma eticidade orgânica que se manifesta como a “verdadeira justiça”, o “espírito verdadeiro”, e assume o conflito contra a arbitrariedade da lei.

O ato individual de Emma Bovary não pode ser considerado da mesma forma, já que lhe falta a motivação ética. Suas reações, em direção ao adultério, mostram-se tão automatizadas quanto os acontecimentos da rotina. Ela se move por impulsos: o impulso que a levou a se casar para deixar a mesmice da casa paterna, o outro que a levou a buscar nos

amantes um preenchimento para o vazio do casamento. O adultério, no caso de Emma Bovary, é tão automatizado que sua infidelidade conjugal não chega a causar qualquer reação na sociedade provinciana de Yonville ou em seu marido – e sequer é o motivo direto do suicídio da protagonista, como veremos adiante.

Frances Ferguson (2002) afirma que Flaubert transformou o romance em um laboratório para a representação científico-social da ação, o que significa dizer que seu trabalho estético consiste em transpor para as páginas da narrativa, de maneira crítica, a impessoalidade da visão cientificista de seu tempo. Assim, suas personagens não são indivíduos conscientes e autônomos; são desdobramentos da própria imagem social, que é, na verdade, a protagonista do romance. Para Ferguson, a base científica da narrativa transforma o meio a que as personagens pertencem em uma importante representação do não pertencimento, do desencaixe. Com isso, pode-se argumentar se a trajetória de Emma Bovary seria diferente se, por exemplo, tivesse vivido em Paris, como desejava. Pelo menos para Léon a temporada na capital francesa fez alguma diferença, transformou-o em um sujeito mais confiante e de certa forma consciente da visão de mundo provinciana de Yonville. Tanto que, ao reencontrar Emma, na ópera de Rouen, já não nos deparamos mais com o mesmo jovem tolo e sentimental daquele primeiro diálogo na pousada. O novo Léon, conhecedor do grande mundo da cidade cosmopolita, assemelha-se a Rodolphe em seu pragmatismo e confiança, adquiridos pela experiência no trato com uma realidade mais ampla do que a do meio restrito do vilarejo. Vejamos um fragmento que ilustra essa mudança:

Era preciso, pensava, resolver-se enfim a querer possuí-la. Aliás, **sua timidez desaparecera em contato com as companhias alegres e ele voltava à província desprezando tudo o que não calcava com sapatos envernizados o asfalto do bulevar.** Ao lado de uma parisiense coberta de rendas, no salão de algum doutor ilustre, personagem condecorado e dono de carruagem, o pobre escrevente sem dúvida teria tremido como uma criança; mas aqui em Rouen, no porto, **diante da mulher daquele medicozinho,** sentia-se à vontade, antecipadamente certo de que iria deslumbrar-se. **A confiança depende do ambiente em que se está;** não se fala no entressolho como no quarto andar, e a mulher rica parece ter ao seu redor, para defender sua virtude, todas as suas notas de banco, como uma couraça, no forro de seu corpete (FLAUBERT, 2010, p. 289-290, grifo nosso).

Nesse instante, Léon vê Emma e Charles como pessoas inferiores, por serem habitantes de um mundo insípido: a província. Quando, por meio do indireto livre, diz que a confiança depende do ambiente em que se está, Léon apenas corrobora o modo flaubertiano

de composição. O imaginário mobilizado por Flaubert compreende, então o imaginário de sua época, que se baseia em um ideal de racionalização social por meio do cientificismo que não apenas edifica as conquistas tecnológicas como também justifica determinados privilégios sociais. Não podemos considerar Flaubert um grande cultor do positivismo-determinista, como Zola, que aparece pouco depois do autor de *Madame Bovary*, e procurar levar o gênero romance para o caminho da tese científica, no que se convencionou chamar de *naturalismo*. Em Flaubert, esse caráter de tese não está presente. A estrutura científica da representação da engenharia social, como afirma Ferguson (2002, p. 758), ocorre na forma objetiva e impessoal do romance e, no cerne da narrativa, não deixa de ser uma ironia consciente, talvez a principal entre as tantas presentes no romance. A ironia ocorre porque da estrutura científica do romance decorre a crítica ao cientificismo, ao suposto racionalismo do modo de organização da sociedade burguesa oitocentista. E o caráter sedicioso de Emma, sua recusa em se adaptar a esse modo de organização, embora não represente exatamente um ato de vontade individual, um conflito consciente na busca pela afirmação da liberdade individual e de uma ética orgânica, cria uma tensão na própria ordem social.

Se quisermos admitir, portanto, a existência de um processo trágico em *Madame Bovary*, devemos deslocar a interpretação da figura do indivíduo – pois este não se lança ao conflito em um ato consciente, propriamente individual – para a leitura do quadro social, de como a construção do romance em torno das contradições do tempo e do espaço representados enseja a tragédia no seio dessa sociedade. Obviamente, uma análise atenta da constituição da tragédia a considerará sempre social, como vimos na consideração de Charles Segal sobre como as estruturas semânticas do trabalho literário correspondem às estruturas sociais da cultura como um todo.

Schelling afirma que a tragédia de Édipo diz respeito à afirmação da liberdade individual frente à fatalidade que se impõe presente no ato do indivíduo que tem de sucumbir mas se recusa a sucumbir sem lutar e, por isso, é punido por sua derrota, punição esta que seria, na verdade, uma honra concedida à liberdade humana (SCHELLING, 1979, p. 34). Sua concepção relaciona-se ao seu projeto filosófico, centrado justamente na comunhão estética entre subjetividade e objetividade. Parece-nos, no entanto, que o contexto em que foi produzida a Tragédia Grega não tinha uma preocupação tão intensa com a afirmação do indivíduo, já que este conceito, do sujeito livre e autônomo, problemático, tridimensional, idiossincrático, responsável por seu próprio destino, é uma criação moderna, mais

especificamente, do ideário burguês e sua raiz protestante, que, como já vimos anteriormente ao nos referirmos ao estudo de Max Weber sobre a proximidade entre protestantismo e o espírito capitalista, cria o arquétipo do homem que constrói sua trajetória individualmente. Não se pode perder de vista o caráter religioso da produção artística helênica e da forma como se organizava essa sociedade. Sobre isso, Charles Segal lembra que o herói trágico grego não é um indivíduo, no sentido criado pela modernidade para esse termo, mas um sujeito que se vê imerso em um moral conflito e, ao mesmo tempo, um elemento simbólico dentro de uma estrutura sócio-religiosa (SEGAL, 1986, p. 29). Segal ainda ressalta que Vernant apresentou, em seus estudos sobre a tragédia, a questão de como a ordem social lidava com suas contradições, enfatizando assim a arte trágica como campo de problematização no qual as instituições familiares eram questionadas e o vocabulário moral, obsoleto, tornava-se ambíguo ou autocontraditório (SEGAL, 1986, p. 22). Em um ensaio de 1969, “Tensões e ambiguidades na Tragédia grega” (publicado na edição citada nas referências bibliográficas deste trabalho do livro *Mito e tragédia na Grécia Antiga*), Vernant afirma que a tragédia para os gregos não era individualizada, mas a representação das contradições entre sentimentos coletivos, entre o pensamento social da cidade e a tradição do mito. Lembrando a observação de Walter Nestle, Vernant demonstra que a tragédia nasce quando se começa a olhar o mito com olhos de cidadão. Contudo, sob tal olhar, não somente o mito perde sua consistência e se dissolve, como o próprio pensamento social da cidade é questionado, contestado em seus valores fundamentais, por meio do debate (VERNANT, 1999, p. 10-11). Existe na ação do herói trágico, portanto, um elemento que diz respeito ao seu papel como cidadão e outra que está relacionada à sua incompletude como indivíduo, visto que ele muitas vezes não se dá conta de seu erro e é levado ao desfecho trágico por forças que fogem ao seu controle, forças estas que se encontram mais no âmbito do sobrenatural, do divino, do que no da consciência humana.

Se, como Schelling, refletirmos sobre o drama de Édipo, perceberemos que seu destino parece estar muito mais relacionado a esse tipo de ação, cuja verdadeira significação se apresenta apenas no final, do que a uma afirmação consciente da liberdade individual. Os condutores da ação na peça de Sófocles são, na verdade, os três oráculos: o que informa a Laio que quem foi por ele gerado deve aniquilá-lo; o que revela ao jovem Édipo que ele viria a ser o assassino de seu pai e esposo da sua mãe; e, por último, o que, consultado por Creonte, a mando do rei Édipo, para libertar Tebas da peste, afirma que o assassinato de Laio deve ser vingado, que a salvação advirá somente da expiação de um horror do passado. Todos os

enganos presentes na peça são quase inconscientes, movidos pelas falas dos oráculos, que, mais do que emitir avisos, são mediadores do cumprimento das profecias que escapam ao entendimento humano. A tragédia de Édipo corresponde então à afirmação de um poder superior ao dos homens e talvez sua resistência, representada na fuga de Corinto para não matar aquele que acreditava ser seu pai, Pólibo, apenas confirme o valor restrito da ideia de uma liberdade individual. Tentando fugir de seu destino, mostrar-se acima dele, Édipo o confirma, pois mata o verdadeiro pai, Laio, numa encruzilhada, na estrada a caminho de Delfos. Em Tebas, casa-se com a mãe. Não tem ideia do que está por trás dos seus atos, é guiado pelo desconhecimento, acredita ter escapado do destino, porém a peste de Tebas, intervenção divina que escapa à força da ação humana, surge para revelar a verdade. Resta a Édipo cumprir o que lhe é exigido: cega-se, para não ser obrigado a encarar o horror de suas ações, e parte para o exílio. O salvador de Tebas, que depois se revelou seu destruidor, no fim se torna ninguém. O exílio é como a morte, o afastamento para longe da vida na cidade. O destino se impõe como força maior, o ato final do herói trágico não tem qualquer caráter de uma escolha livre: não há outra escolha para Édipo, como rei, que não seja abdicar de sua figura social em prol de Tebas.

De maneira semelhante, não parece haver outra escolha possível para Emma Bovary, dado o modo de composição da personagem, além de ceder ao impulso de querer se tornar outra, de querer ser como as figuras fictícias das leituras do tempo de convento. Os gregos viam o sujeito individual (na falta de termo melhor para se referir a ele) como parte de um tecido social e religioso. Flaubert tinha visão semelhante em relação à condição de seus contemporâneos. Contudo, diferentemente do herói grego, consciente de suas ações, todos os personagens de *Madame Bovary*, especialmente a protagonista e seu marido, são conduzidos inconscientemente pelos labirintos da existência vazia de sua rotina pequeno-burguesa. Emma incorre em erro ao buscar um ideal ilusório de felicidade. Mas mesmo esse aparente impulso trágico é esvaziado pela ironia flaubertiana, pois ela pouco depois comete o mesmo erro novamente sem perceber a repetição do padrão nos métodos de conquista e na forma de agir dos dois amantes.

É bastante significativo que o autor tenha optado por dois casos adúlteros em vez de apenas um, como ocorre, por exemplo, em *Anna Kariênina*. A repetição transforma o que poderia ser uma ação sediciosa em um acontecimento tolo. É possível interpretar essa escolha de Flaubert como uma forma de demonstrar ao leitor que não se deve levar a história de

Emma Bovary tão a sério a ponto de que se sinta alguma compaixão por ela – o que uma leitura feminista consideraria uma postura misógina do autor, antes de se atentar para o fato de que o desprezo do criador por todas as criaturas que desfilam pelo seu romance, sejam masculinas ou femininas, está mais próximo da misantropia. Não fosse a aversão de Flaubert pelos indivíduos, que sequer considera como tais, teríamos um exemplar de heroína trágica, de acordo com o que a filosofia do trágico, ou seja, a forma moderna do conceito, considera como tal. Consideramos, no entanto, que, mesmo que a protagonista não se revele propriamente uma heroína trágica, pela aparente inconsciência de seus atos, estamos diante de uma narrativa trágica, engendrada pela construção do quadro social em que a estabilidade hipócrita – representada em Homais – e o subsolo explosivo são contrastantes e se põem em conflito a partir da insatisfação crônica de Emma. Aqui, a tragédia se refere ao coletivo, ao reconhecimento de que é impossível qualquer plenitude ou reconciliação para a existência no meio provinciano da pequena-burguesia, especialmente quando se trata da figura feminina.

Desde o início, Emma é uma personagem presa em uma teia da qual mal se dá conta. Há a teia óbvia, referente à sua condição de mulher, que lhe reserva o papel de esposa e mãe de família, o encerramento na vida doméstica, a inexistência de uma imagem pública que esteja desassociada à figura do marido – o título do livro, que coloca o sobrenome adquirido por Emma após o casamento e sequer menciona seu primeiro nome, atendo-se ao termo “madame”, que corresponde a “mulher casada”, deixa isso bem claro. Entretanto, existe também uma teia invisível que está presente na manifestação do seu desejo de ser outra e se relaciona diretamente com sua condição inexorável de mulher. As leituras de folhetins na juventude moldaram o imaginário da jovem, que passa a buscar o amor e a felicidade no casamento com o médico que cuida da perna quebrada de seu pai. No início, ela mal conhece Charles e é justamente aí que reside seu encanto por ele: para Emma, o que importa é o desconhecido, a ausência de referências sólidas que lhe permite criar cenários irreais por meio do seu desejo. Assim que se casa e se transforma na madame Bovary, contudo, a realidade indesejável se revela. O padrão se repete: no baile de Vaubyessard, sente-se atraída pelo mundo desconhecido, que resiste em seu imaginário por nunca chegar a conhecê-lo a fundo; a relação com Rodolphe logo se torna enfadonha com o tempo, assim como o amor por Léon. No fim, a realidade sempre se sobrepõe aos seus desejos e sua reação é aquela que o vocabulário científico oitocentista (e até mesmo da primeira metade do século XX) via como um mal próprio das mulheres: a histeria.

Freud afirma, em *O mal-estar na civilização*, que a palavra “civilização” se refere ao que separa os homens de nossos antepassados animais, uma soma de realizações e regulamentos que nos protegem da natureza e ajustam nossas relações mútuas (FREUD, 1987, p. 96). O pai da psicanálise ainda ressalta que os assuntos referentes à civilização pertencem à esfera do mundo masculino, cabendo à mulher, segundo Freud, os interesses da família e da vida sexual, os quais muitas vezes não são compatíveis com o interesse público, coletivo (FREUD, 1987, p. 109). Para Freud, portanto, como para a maior parte dos formuladores do pensamento ocidental, desde a Antiguidade, como bem lembra Simone de Beauvoir em *O segundo sexo*, à mulher cabe unicamente um papel secundário. E a inadequação a esse papel é considerado, como seria de se esperar em um discurso científico produzido exclusivamente por homens, uma patologia.

A histeria é, para a psicanálise freudiana, a manifestação sintomática da ausência. Sergio Scotti a define bem em seu livro *A estrutura da histeria em Madame Bovary*: o sujeito histérico encontra seu desejo alienado no Outro, que nunca se afasta suficientemente para que o histérico reconheça seu próprio desejo; “[...] o gozo de ser o falo do Outro, buscado pelo sujeito histérico não lhe permite estabelecer a distância necessária para que experimente seu desejo como próprio, pois tal desejo, confundido com o do Outro, nunca realiza uma emancipação [...]” (SCOTTI, 2003, p. 158). O falo é um símbolo perfeito do poder masculino, o elemento ausente de que a teoria psicanalítica se vale para justificar o sentimento de falta que acomete as mulheres. Lembremos da metáfora de Lacan, quando ele fala sobre a Lei do Pai (a qual também é citada por Scotti em seu livro); tal Lei refere-se, simbolicamente, à realidade instituída, responsável pela castração do indivíduo. O Pai, que nos remete à figura masculina, o Outro – a cultura que permeia o indivíduo mesmo antes de seu nascimento, que será responsável por intermediar sua relação com o mundo, com o outro, logo, responsável diretamente também pelas frustrações do indivíduo. Isso nos remete ao mito freudiano em Totem e Tabu (citado aqui também a partir da explicação de Sérgio Scotti), sobre “[...] o pai primitivo, dono de todas as mulheres, que é morto e canibalisticamente devorado pelos próprios filhos, que, por sua vez, acabam se auto impondo a proibição do incesto [...]” (SCOTTI, 2003, p. 155); “[...] o pai retornará na figura de um animal totêmico intocado e, ao mesmo tempo, devorado em situações ritualísticas [...]” (SCOTTI, 2003, p. 156), o que significa que o pai representa a autoridade inibidora, castradora.

Sobre o assunto, Maria Rita Kehl refere-se, como já vimos, ao fato de que toda mulher

em transição para a modernidade seria uma bovarista e também que a histérica é “[...] a figura mais representativa da relação entre mulher e feminilidade, do final do século passado [XIX] até pelo menos a primeira metade deste século [XX]” (KEHL, 1998, p. 313). A autora ressalta que essa prevalência da figura da mulher histérica decorre da impossibilidade, tanto da realização individual quanto do cumprimento de uma *demanda fálica* que é dirigida aos homens, sempre incapazes de satisfazer tal demanda, ou seja, de dar algum senso de completude à mulher. Parece-nos óbvia a fonte de insatisfação da qual fala Kehl: os homens se dedicam à vida pública, as mulheres são um símbolo da instituição familiar sem o qual eles não podem trazer ao mundo seus descendentes; as mulheres existem apenas na sombra do marido, mas a existência dos homens se dá além do ambiente doméstico. Se para as protagonistas de Richardson a condição do encarceramento era não apenas aceitável como desejável, para a mulher oitocentista essa condenação ao claustro é a fonte do que a psicanálise define como uma patologia.

É preciso notar que, ao considerarmos a manifestação da histeria em *Madame Bovary*, não devemos necessariamente pensar em Emma como a personagem problemática que deseja romper o claustro. O fato de Flaubert não lhe permitir outra manifestação de sua insatisfação que não seja a via patológica deixa muito claro que nos encontramos diante de um quadro sintomático da mulher de seu tempo. Diferentemente do herói trágico tradicional, que a partir de sua individualidade revela uma contradição a ser conciliada pelo conflito, o drama de Emma – se é que podemos chamá-lo dessa forma – parte de um embate pré-existente na estrutura externa que é deslocado para uma figura representativa, uma espécie de *representante universal* da contradição inerente à organização social. Por isso, dizemos que o trágico nesse romance diz respeito mais ao quadro social do que à figura individual em uma busca consciente pela afirmação de sua liberdade.

Não é apenas na histeria que podemos identificar a marca do desvelamento da contradição social, dos explosivos sob os quais se assenta a realidade aparentemente estável. A insatisfação da demanda, que leva à patologia, conduz, em seguida, à procura de um substituto para a demanda inicial. Daí a escolha por dois casos adúlteros, em vez de apenas um. A repetição reforça a insatisfação e as ações de Emma como manifestações daquilo que o imaginário de seu tempo vê como um desvio, uma patologia própria das mulheres. Reforça também o quanto ela se encontra diante de um labirinto sem saída. A insatisfação leva ao casamento apressado, a infelicidade com o casamento apressado leva ao adultério, a falta de

realização no adultério leva ao reconhecimento da falta de qualquer perspectiva. O fim será o suicídio. Contudo vale ressaltar que a decisão final não é movida diretamente pela insatisfação pessoal de Emma. O reconhecimento definitivo acontece somente por causa das dívidas que ela contraiu para tornar seus encontros com os amantes mais dignos de uma imagem próxima do que a amante infeliz pensava ser o ideal.

Lhereux é a figura concreta de seu executor, o executor das dívidas, o carrasco que a coloca frente a frente com a realidade que seu desejo de ser outra até então fez questão de ignorar. Burguês ideal, personagem que se encontra no mesmo grupo de Homais, Lhereux nota a oportunidade de lucrar com o erro de Emma. A cena seguinte é bastante significativa para que compreendamos a relação entre Emma e Lhereux, aquela que, no fim, acaba se revelando determinante para o desfecho do romance:

Fora o sr. Lhereux, o comerciante, quem se encarregara da encomenda; isso forneceu-lhe a ocasião de conviver com Emma. Conversava com ela sobre a chegada de novos artigos de Paris, sobre mil curiosidades femininas, mostrava-se extremamente condescendente e nunca reclamava o dinheiro. Emma abandonava-se à facilidade de satisfazer todos os seus caprichos. Assim, quis ter, para dá-lo a Rodolphe, um belíssimo chicote que havia em Rouen, numa loja de guarda-chuvas. O sr. Lhereux, na semana seguinte, colocou-o sobre a mesa.

Mas no dia seguinte ele se apresentou em sua casa com uma fatura de duzentos e setenta francos, sem contar os cêntimos. Emma viu-se em grandes dificuldades: todas as gavetas da escrivaninha estavam vazias; deviam mais de quinze dias a Lestiboudois, dois trimestres à criada, mais uma quantidade de outras coisas, e Bovary esperava impacientemente o envio do dr. Derozerays, que tinha por hábito, a cada ano, pagá-lo pelo dia de São Pedro.

A princípio ela conseguiu apaziguar Lhereux; enfim, ele perdeu a paciência: estava sendo acochado, estava sem capital e, se não entrasse algum dinheiro, ele seria forçado a retomar-lhe todas as mercadorias que recebera.

- Ora! Retome-as! – disse Emma.

- Oh! Estou brincando! – replicou ele – Sinto somente pelo chicote. Na verdade, vou pedi-lo de volta ao seu marido.

- Não! Não! – disse ela.

- Ah! Apanhei-te! – pensou Lhereux. (FLAUBERT, 2010, p. 237-238)

O fragmento indica claramente a relação de interesse do comerciante, que deveria soar óbvia a Emma desde o início. No entanto, ela se deixa levar pelas facilidades que Lhereux lhe oferece, sem se dar conta de que ele na verdade prepara um categórico golpe planejado para o futuro – o que fica explícito na última frase, um pensamento que ele guarda para si como um trunfo. Lhereux joga com os gostos de Emma: fala-lhe sobre Paris e sobre as curiosidades

femininas do mundo cosmopolita tão distante da realidade provinciana na qual ela se encontra. Sabe ler os desejos dela, como um bom burguês que fareja negócios prósperos. No ensaio “Rethinking Madame Bovary’s motives for committing suicide”, Jacqueline Merriam Paskow afirma que Lhereux se assemelha, em certa medida, ao narrador, em sua onisciência quanto às fraquezas de Emma e na impessoalidade com que a manipula com o intuito de endividá-la (PASKOW, 2005, p. 326). Não é que Lhereux seja um grande intérprete do espírito humano, é Emma que se revela óbvia demais. Como Rodolphe a conquistou facilmente por perceber o quanto ela ansiava por um caso adúltero, o comerciante a conquista como cliente por notar o quanto determinados objetos aparentemente inúteis podem satisfazer seu desejo de se tornar outra. Emma não é apenas transparente, é uma figura típica, a da esposa infeliz, da mulher que não se encaixa em seu papel pré-determinado, como outras que os olhares calejados de Rodolphe e Lhereux já se acostumaram a ver.

Mais adiante no romance, Lhereux flagra Emma ao braço de Léon e logo se vale desse episódio a seu favor:

[...] três dias mais tarde, [Lhereux] entrou em seu quarto, fechou a porta e disse:

- Eu precisaria de dinheiro.

Ela declarou que não poderia dar-lho. Lhereux expandiu-se em lamentações e lembrou-se de todas as condescendências que tivera.

De fato, das duas promissórias assinadas por Charles, Emma até então pagara somente uma. Quanto à segunda, o negociante, a seu pedido, consentira em substituí-la por outras duas, que também haviam sido renovadas por um prazo bastante longo. Em seguida, tirou do bolso uma lista de fornecimentos não saldados, ou seja: as cortinas, o tapete, a fazenda das poltronas, vários vestidos e diversos artigos de tocador, cujo valor chegava à soma de mais ou menos dois mil francos.

Ela baixou a cabeça; ele continuou:

- Porém, se a senhora não possui dinheiro em espécie, a senhora tem *bens*.

E indicou um miserável casebre situado em Barneville, perto de Aumale, que não rendia grande coisa. Ele dependia outrora de uma pequena quinta vendida pelo sr. Bovary pai, pois Lhereux sabia tudo, até mesmo o número de hectares e o nome dos vizinhos. (FLAUBERT, 2010, p. 338)

Os atos de Lhereux são calculados. O fato de, três dias depois de vê-la ao lado de Léon, entrar em seu quarto, já indica “cumplicidade” entre os dois, estabelecida a partir da relação em torno dos aparentes favores – Emma parece acreditar que eles realmente são favores, esquecendo-se, quando lhe convém, da natureza das atividades de Lhereux – que constituem uma forma de futuro ganho monetário para o negociante. Ele nunca diz nada diretamente, mas

é óbvio que sabe dos casos adúlteros de Emma, assim como sabe o quanto ela teme que Charles a descubra, apesar de desprezá-lo. O conhecimento de tal temor também faz parte da consciência que Lhereux tem do funcionamento da dinâmica social: mesmo que considere o marido irrelevante, Emma Bovary ainda existe somente na sombra dele – o sobrenome que carrega torna isso bastante evidente – e, mais importante, dele depende economicamente, o que transforma a aproximação de Lhereux uma maneira de se apropriar dos bens de Charles. De fato, Emma vende a propriedade a que Lhereux se refere e logo se apresenta para pagar a dívida:

- Sinto muito, palavra de honra, vê-la privada de uma só vez de uma soma tão *considerável* como esta.

Ela, então, olhou as notas, e pensando no número ilimitado de encontros que aqueles dois mil francos representavam:

- Como! Como! – balbuciou.

- Oh! – replicou ele, rindo com ar bonachão – Põe-se tudo o que se quer nas faturas. Então não conheço as famílias?

E considerava-a fixamente, segurando dois longos papéis que fazia escorregar entre as unhas. Enfim, abrindo a carteira, colocou na mesa quatro promissórias de mil francos cada uma.

- Assine – disse ele – e guarde tudo.

Ela reclamou, escandalizada.

- Mas se eu lhe entrego o excedente – respondeu descaradamente o sr. Lhereux –, isso não significa fazer-lhe um favor?

E, tomando uma pena, escreveu na parte inferior da conta: “Recebi da sra. Bovary quatro mil francos”.

- O que a inquieta, já que receberá em seis meses o resto de sua espelunca e se eu marco o vencimento da última promissória para depois desse pagamento?

Emma confundia-se um pouco com seus cálculos, e suas orelhas tiniam como se as moedas de ouro, caindo do saco rasgado, tivessem ressoado ao seu redor no assoalho. (FLAUBERT, 2010, p. 339)

Foi Lhereux quem conseguiu vender a propriedade por quatro mil francos, assim, sabendo do preço, ele encontra uma maneira de, em vez de permitir que Emma pague a dívida de dois mil francos e se veja livre de sua influência, ela contraia uma dívida maior, que comprometa todo o valor da transação. Isso, no entanto, não parece importar muito para Emma. Na verdade, a questão utilitária envolvendo as transações pecuniárias apenas a confundem, como podemos notar pelo último parágrafo do fragmento. O que é realmente relevante para Emma são seus encontros amorosos, a possibilidade de se tornar outra. O dinheiro, aliás, é parte integrante da constituição desses encontros. Quando a vemos olhando para as notas e pensando no número ilimitado de encontros que elas representariam,

presenciamos o quanto o utilitarismo invade a relação amorosa, esvaziando qualquer possibilidade do romantismo exacerbado que seu primeiro diálogo com Léon pressupunha. A reificação do amor e do sexo está diretamente relacionada à reificação da própria vida, representada especialmente na submissão de Emma a Lhereux, e ambas integram o projeto flaubertiano da representação social de seu tempo.

A ação do romance de Flaubert representa um motivo sentimental, como em Richardson, porém, ao mesmo tempo, é a manifestação de como tal ação se modificou completamente na metade do século XIX. A existência sentimental é a única que importa para a protagonista, por isso ela se entrega plenamente aos casos extraconjugais, em busca de *felicidade, paixão e embriaguez*:

Antes de casar, ela julgara ter amor; mas como a felicidade que deveria ter resultado daquele amor não viera, ela deveria ter-se enganado, pensava. E Emma procurava saber o que se entendia exatamente, na vida, pelas palavras *felicidade, paixão, embriaguez* [sic], que lhe haviam parecido tão belas nos livros. (FLAUBERT, 2010, p. 51)

Enquanto insiste na procura vã pelo sentido expresso nas três palavras que mal consegue compreender – conceitos que pareciam belos nos livros, mas inexistentes em seu entorno – a realidade segue em sua marcha inexorável, uma força maior do que qualquer sujeito individual, uma máquina cujos tentáculos não permitem que ninguém se mantenha alheio. Emma trai o marido, não cumpre seu papel de mulher, regente da vida doméstica ou de mãe. Preocupa-se em reproduzir uma existência folhetinesca. Decepciona-se e, diante da decepção, sofre com surtos de histeria. Ao seu redor, no entanto, tudo parece seguir tranquilamente. Charles não sabe de seus casos. Homais continua a atuar como um reprodutor do discurso cientificista em voga. Yonville permanece um vilarejo pacato. A ação de Emma não causa qualquer escândalo, não abala as estruturas da vida coletiva. Temos a impressão de que seus devaneios românticos, concretizados em relações efêmeras, não prejudicam ninguém, pelo menos na ação do romance, além de sua própria saúde mental. Contudo, no pano de fundo, o dinheiro atua como o tentáculo que não lhe permitirá se dissociar da realidade compartilhada.

Lhereux surge como um benfeitor, emprestando-lhe dinheiro, falando sobre a moda parisiense, emitindo promissórias e evitando cobrá-las imediatamente. O comerciante é quase uma sombra, uma presença ocasional de quem Emma mal se lembra ao retornar para a

existência ilusória que realmente lhe interessa. Mas, como dissemos, esta sombra, este aparente coadjuvante será seu executor.

Os instantes definitivos ocorrem a partir do capítulo VI da terceira parte. Emma fica impaciente com Léon porque ele se atrasou para um encontro. Tal atraso decorreu de um compromisso com Homais, fato que não deixa de expressar mais uma vez a ironia flaubertiana, pois o farmacêutico, como antagonista indireto de Emma – por representar a adaptação à realidade, vivendo com os pés bem fincados no mundo pequeno burguês de que faz parte – é, também indiretamente, o responsável pelo fim de suas ilusões amorosas. Vejamos um fragmento da cena:

Portanto, numa quinta-feira, Emma surpreendeu-se ao encontrar, na cozinha do *Lion d'Or*, o sr. Homais em trajes de viagem, isto é, coberto por uma velha capa com a qual nunca o tinha visto, enquanto trazia numa mão uma mala e na outra o saco para aquecer os pés que usava em seu estabelecimento. Não confiara seu projeto a ninguém com medo de inquietar o público com sua ausência.

A idéia de rever os lugares em que passara a juventude exaltava-o, sem dúvida, pois ao longo de todo o caminho não cessou de discorrer, depois, ao chegar, saltou rapidamente da carruagem para pôr-se à procura de Léon; e foi em vão que o escrevente se debateu. O sr. Homais arrastou-o para o grande café *Normandie*, onde entrou majestosamente, sem tirar o chapéu, considerando muito provinciano descobrir-se num local público.

Emma esperou Léon por três quartos de hora. Enfim, correu ao seu cartório e, perdida em todo tipo de conjecturas, acusando-o de indiferença e censurando a si mesma por sua própria fraqueza, passou a tarde com a testa colada nas vidraças [...]

Léon contemplava o relógio com desespero. O boticário bebia, comia, falava.
- O senhor teve uma vida de privações em Rouen – disse ele de repente – De resto, seus amores não moram longe.

E como o outro tivesse enrubescido:

- Vamos, seja franco! Vai negar que em Yonville...?

O jovem balbuciou.

- Em casa da sra. Bovary, o senhor não cortejava?

- Mas quem?

- A criada! (FLAUBERT, 2010, p. 348)

O fragmento revela muito sobre Homais. A viagem a Rouen, cidade próxima a Yonville, é vista por ele como um acontecimento suficientemente importante para que use *roupas de viagem* e leve consigo uma mala. Nota-se a importância que ele dá a si mesmo por não ter avisado a ninguém sobre sua saída de Yonville, com medo de que o público se inquietasse com sua ausência. Essa frase demonstra que o farmacêutico tem, como Emma, uma visão peculiar do mundo, baseada mais no que ele gostaria que fosse a realidade do que

em sua configuração verdadeira. Homais trata a breve viagem com pompa porque é incapaz de tratar de maneira diferente o que quer que diga respeito à sua pessoa. Percebemos que Léon fica impaciente, ansioso por encontrar logo a amante, porém, para Emma, cujo imaginário se formou das leituras dos folhetins que lhe apresentavam um mundo de paixões intensas e conflitos dramáticos, não pode haver outra reação para o atraso dele além de exasperação.

A pomposidade de Homais e o desespero de Emma são duas faces da mesma moeda: a moeda do bovarismo. Em meio a uma existência provinciana, resta-lhes apenas imaginar que são algo diferente do que aquilo que realmente são. Homais volta-se para o cientificismo, o discurso racional do homem superior de seu tempo, enquanto Emma se lança às aventuras românticas das heroínas folhetinescas. Nessa oposição, evidencia-se a condição social do masculino e do feminino. O primeiro articula o discurso oficial, de prestígio; a última reproduz o conteúdo das páginas desde sempre consideradas sediciosas, hábito que pode levar as mulheres aos maus costumes – como já alertavam os críticos da literatura romanesca na Inglaterra setecentista. Por isso, mesmo que os dois se deixem levar por ilusões, pode-se afirmar que Homais tem os pés fincados na realidade, enquanto Emma se afasta completamente dela, pois seus delírios de grandeza são relevantes para sua ascensão no mundo público, privativo dos homens; para uma mulher como Emma, por sua vez, o único resultado que resta é o desespero, aquilo que a ciência masculina define como histeria, diante da impossibilidade de transformar as ilusões em realidade. Não deixa de ser irônico, além de plausível, que o desfecho de Emma seja o suicídio e o de Homais seja ser condecorado com a Legião de Honra.

Mas não nos adiantemos. Por ora, importa-nos a construção da cena em que, por intermédio da ação involuntária de Homais, Emma percebe que sua relação com Léon chegou ao fim. Se retornarmos ao fragmento citado, observaremos em seu final mais uma característica importante do farmacêutico: sua mediocridade. Sempre disposto a se apresentar como profundo conhecedor do previsível, porque sujeita à análise científica, psique humana, Homais se põe a fazer conjecturas sobre os sentimentos de Léon, que parece profundamente incomodado com a possibilidade de ter sido descoberto. No entanto, a conclusão de Homais mostra que ele, na verdade, não compreendeu nada sobre o que se passou diante de seus olhos, afinal, pensa que aquela que o escrevente cortejava em Yonville era a criada da casa dos Bovary. Não é, portanto, de maneira direta, desmascarando o caso adúltero, que Homais age

como responsável pelo fim do mundo ilusório que Emma criou para si. Vejamos, então, o restante da cena:

Tendo chegado diante do *Hôtel de Boulogne*, Léon deixou-o bruscamente, subiu a escada e encontrou sua amante em grande perturbação.

Ao ouvir o nome do farmacêutico, ela exaltou-se. Todavia, ele acumulava boas razões; não era culpa dele, não conhecia ela o sr. Homais? Poderia pensar que ele preferisse a companhia do farmacêutico? Ela, porém, virava-lhe as costas; ele a reteve e, caindo de joelhos, rodeou-lhe a cintura com os dois braços, numa pose lânguida, cheia de concupiscência e súplica.

Ela permanecia de pé; seus grandes olhos dardejantes olhavam-no seriamente e quase de maneira terrível. Depois, as lágrimas os turvaram, suas pálpebras róseas abaixaram-se, abandonou suas mãos e Léon levou-as à boca, quando apareceu um criado avisando-o de que estava sendo chamado.

- Vais voltar? – disse ela.

- Sim.

- Mas quando?

- Daqui a pouco.

- Foi um *truque* – disse o farmacêutico, ao ver Léon. – Quis interromper essa visita que me parecia contrariá-lo. Vamos ao Bridoux tomar um copo de *gárus*.

Léon jurou que precisava voltar ao cartório. O boticário, então, fez pilhérias sobre a papelada e os processos.

- Deixe um pouco em paz Cujas e Barthole, que diabo! Quem o impede? Seja destemido! Vamos ao Bridoux, o senhor verá seu cão. É muito estranho! E como o escrevente se obstinasse ainda:

- Eu também vou. Lerei um jornal enquanto o espero ou folharei um Código.

Léon, aturdido com a cólera de Emma, com a tagalerice do sr. Homais e talvez com o peso do almoço, permanecia indeciso e, vencido pelo fascínio do farmacêutico, que repetia:

- Vamos ao Bridoux! É perto, na rua Malpalu.

Então, por covardia, por tolice, por aquele inqualificável sentimento que nos arrasta às mais antipáticas ações, deixou-se levar ao Bridoux [...] Vinte vezes Léon quis ir embora, mas o outro o detinha pelo braço [...]

Conseguiu livrar-se dele, contudo, e correu até o hotel. Emma não estava mais lá.

Acabara de sair, exasperada. Ela detestava-o agora. Aquela falta de palavra para o encontro parecia-lhe um ultraje, e ela procurava ainda outras razões para afastar-se dele: ele era incapaz de heroísmo, fraco, banal, mais mole do que uma mulher, avarento aliás, e pusilânime.

Depois, acalmando-se, acabou por descobrir que sem dúvida o caluniara. Porém, a difamação daqueles que amamos sempre nos afasta dele um pouco. Não se deve tocar nos ídolos: a douradura acaba ficando em nossas mãos. (FLAUBERT, 2010, p. 349-350)

O exagero dramático de Emma na cena corresponde à mimetização, nesse momento, praticamente involuntária, das heroínas de suas leituras. O mundo ficcional a domina de tal forma que este passa a se confundir com a realidade, afastando-a cada vez mais da verdade

objetiva – a força do elemento social que voltará a se revelar quando Lhereux decidir executar suas dívidas. A cena com Léon e a fuga do quarto de hotel justificada pela *falta de palavra* do amante representam os últimos atos teatrais de Emma dentro da estrutura folhetinesca de seus casos adúlteros. Depois, ainda lhe restarão gestos exagerados, porém estes terão relação com o reconhecimento das impossibilidades de sua vida.

Como já dissemos, Homais é indiretamente responsável pelo esfacelamento da *persona* adúltera de Emma Bovary, como anteriormente foi responsável, também indiretamente, por sua imersão nessa personagem criada para si própria. Referimo-nos especificamente ao episódio do capítulo XI da segunda parte, quando, por sugestão de Homais e com intermédio de Emma, Charles se dispõe a operar a perna do garoto aleijado, Hyppolyte. Charles sabe que é incapaz de tal feito, pois jamais se esqueceu de suas próprias limitações, da dificuldade com que se tornou médico, da sua completa falta de destreza para a profissão. Para ele, não há nada mais satisfatório do que a vida provinciana ao lado da mulher, idealizando um casamento que nunca chega a se concretizar na realidade. Ele se convence a fazer a operação somente após a insistência de Emma, aquela em que ele confia, a mulher que idealiza como esposa ideal. Emma, por sua vez, convencida por Homais a interceder junto ao marido, vê esse caso como uma última esperança de que Charles demonstre sua capacidade e deixe de parecer aos olhos dela como realmente é: um homem fraco, incapaz de grandes gestos públicos e de manifestar qualquer sinal de brilhantismo. Homais também tem seus interesses ocultos no caso: pretende causar celeuma, atrair a atenção para Yonville, escrever um artigo sobre o caso e se tornar reconhecido no meio científico que tanto preza. O fracasso é inevitável. Empolgado diante da insistência da mulher, Charles se julga capaz de realizar a operação, deixa-se levar pelo ímpeto bovarista, contudo, cinco dias depois, a realidade volta a se manifestar, nos efeitos colaterais da operação mal-sucedida. O dr. Canivet, médico de boa reputação e seguro da própria capacidade, é chamado, desdenha da iniciativa tola de Charles – que não é defendido por Homais, verdadeiro articulador da operação, pois este está mais preocupado em não se expor por seu erro – e amputa a coxa de Hyppolyte, o que “[...] foi um acontecimento considerável na vila! Todos os habitantes, no dia marcado, haviam-se levantado mais cedo, e a rua principal, embora cheia de gente, tinha algo de lúgubre, como se se tratasse de uma execução capital” (FLAUBERT, 2010, p. 229-230). Diante da falha vergonhosa do marido, Emma finalmente percebe a inviabilidade de seu casamento e decide se entregar de vez, sem culpa, a Rodolphe, seu amante na ocasião:

Emma, diante dele, olhava-o; não partilhava sua humilhação, sentia uma outra; era a de ter imaginado que um homem pudesse valer alguma coisa, como se já vinte vezes não tivesse suficientemente percebido sua mediocridade.

[...]

Como pudera ela (ela que era tão inteligente!) enganar-se mais uma vez? De resto, que deplorável mania a fizera estragar assim sua existência em sacrifícios contínuos? Lembrou-se de todos os seus instintos de luxo, todas as privações de sua alma, as vulgaridades do casamento, do lar, seus sonhos que caíam na lama como andorinhas feridas, tudo o que desejara, tudo o que recusara a si mesma, tudo o que poderia ser possuído! E por quê? Por quê?

Em meio ao silêncio que enchia a vila, um grito lancinante atravessou o ar. Bovary empalideceu como se fosse desmaiar. Ela franziu as sobrancelhas com um gesto nervoso, depois continuava. Era por ele, contudo, por aquele ser, por aquele homem que nada compreendia, que nada sentia! **Pois lá estava ele, tranquilamente e sem mesmo desconfiar de que o ridículo ligado ao seu nome iria doravante sujá-la como ele.** Fizera esforços para amá-lo e, chorando, arrependera-se por ter cedido a outro.

[...]

Deleitava-se com todas as ironias perversas do adultério triunfante. A lembrança do amante voltava a ela com atrações vertiginosas; nela lançava sua alma, levada para aquela imagem por um novo entusiasmo; e Charles parecia-lhe tão afastado de sua vida, tão ausente para sempre, tão impossibilitado e aniquilado quanto o seria se fosse morrer e estivesse agonizando sob seus olhos. (FLAUBERT, 2010, p. 232-233, grifo nosso)

Emma desloca toda a sua frustração para a figura de Charles, o que é natural, já que, como vimos, nesse contexto a mulher existe somente como sombra de seu marido (o que se nota na parte destacada do fragmento). Assim, ela não se dá conta de como a força social exterior à vida doméstica, representada nesse momento pela influência de Homais, age sobre si. O farmacêutico é o responsável indireto por afastá-la definitivamente da ideia de preservação do casamento e, posteriormente, da ideia da relação adúltera. Isso não é casual, obviamente. Trata-se de uma estratégia narrativa coerente com o projeto de Flaubert. Homais atua como um símbolo, não apenas do burguês, mas da sociedade burguesa como um todo. Nele o autor identifica a hipocrisia e o cinismo, além da falta de escrúpulos que é fruto de uma ambição desmedida. Homais personifica também a arrogância e a vaidade que mal escondem a falta de qualquer substância, seja em seu discurso ou em sua personalidade. É, claramente, um medíocre, como Charles, porém um medíocre que consegue se fazer passar por grande homem. Seu fingimento é possível apenas na província, onde pode enganar os que não têm consciência de suas incoerências justamente por desconhecerem as intenções por trás de seu discurso e de suas ações. Charles e Emma são os dois enganados, sem que se deem

conta da influência de Homais sobre suas vidas.

O engano no caso da operação de Hyppolyte pode ser considerado não intencional, se pensarmos nas intenções conscientes da personagem. Como todas as outras figuras do romance, Homais é um utilitarista que pensa somente em si próprio. Sua ideia ao incentivar Charles a arriscar uma reputação, que na verdade é quase inexistente, corresponde ao seu anseio por reconhecimento. Bovary é o médico de Yonville, por isso é o único que tem licença para operar. Ao farmacêutico, resta esperar o desfecho daquilo que foi sua ideia. Se o intento fosse bem-sucedido, publicaria um artigo sobre o assunto e alcançaria seu objetivo de obter algum reconhecimento no mundo científico. O fracasso, que de fato aconteceu, tampouco lhe seria mal, pois, sob a sombra de outro que assumia a responsabilidade direta, não seria ele quem receberia as críticas. Ao convencer Emma a interceder junto ao marido, Homais não sabe do caso adúltero da senhora Bovary. Ela é apenas um meio para que ele atinja o fim. Conscientemente, não há uma intenção oculta em seu ato que esteja relacionada à mulher infeliz – que para ele, centrado demais em suas próprias ambições, parece uma esposa exemplar. Da mesma maneira, quando se encontra com Léon e o atrasa para o encontro com a amante, o farmacêutico também não reconhece seu papel como responsável por uma crise entre os amantes. Novamente, ele atua na desgraça de Emma sem sequer pensar nela. Está inebriado com a viagem para Rouen, com a oportunidade de ser visto fora de seu vilarejo e de enunciar seus conhecimentos enciclopédicos para um interlocutor ocasional. Há ainda, no decorrer do romance, outra intervenção indireta de Homais junto a Emma – e este será o ato definitivo que decreta o desfecho trágico da narrativa.

3.3 – Maneiras trágicas de matar uma mulher

O fim de Emma Bovary é o suicídio. Dentro dessa frase aparentemente simples e objetiva, encontra-se a essência do romance, de tudo aquilo o que tentamos desenvolver até agora em nossa leitura. O suicídio é mais uma forma de reprodução, da construção de uma nova identidade que se baseia em um imaginário. Tirar a própria vida é ato próprio de uma visão romântica, expresso, por exemplo, no destino de Werther, arquétipo do romantismo criado por Goethe no fim do século XVIII. Tal desfecho é também a afirmação da proximidade entre a paixão e a loucura, do arrebatamento que transfere o indivíduo de uma

rotina automatizada, intensificada no contexto da vida pequeno-burguesa, para uma existência edificante que se baseia justamente na ideia da não existência. No caso de Emma, trata-se da reprodução de um enredo melodramático, próprio dos folhetins que moldaram sua concepção de si mesma. Vale destacar que o suicídio da protagonista flaubertiana não é um elemento que a distância de sua previsibilidade, do caráter automatizado de suas ações. Deve-se ressaltar que tampouco há uma simbologia romântica em seu ato. Na verdade, o desfecho escolhido pelo autor é somente o passo definitivo na constituição da prosa em torno do esvaziamento do indivíduo, de uma representação, que o acordo tácito de verossimilhança deveria configurar como realidade, conscientemente falha, visto que a sensação de que tudo não passa de uma ficção está fortemente presente na realidade interna do romance. Tal sensação permeia o caráter da protagonista que conduz sua existência de mulher casada baseada em fatos ilusórios das páginas dos livros que transpõe, de forma insatisfatória, para a realidade. Esta é também a condição de Charles Bovary, o pequeno-burguês incapaz de representar até mesmo um homem de sua condição, um ser consciente de que sua imagem pública, de médico, marido e pai, é apenas uma ficção que possibilita sua vida social. Há ainda o farmacêutico Homais, homem da província, insignificante, que se projeta em figuras célebres de seu tempo e assim se vê como alguém que não é: um grande positivista. Destacamos três personagens centrais, três representantes fundamentais do bovarismo, da extensa ilusão que compõe a realidade do romance. O suicídio de Emma, momento que deveria constituir a tragédia e, portanto, resgatar o senso de contradição e a consciência do conflito no seio social, torna-se não mais do que uma confirmação do autoengano que cerca as demais ações do romance.

Emma não se mata pela frustração de sua busca pela paixão. Seu motivo é mais imediato: as dívidas com Lhereux e o instante inexorável em que sua condição de sua esposa adúltera será revelado. À primeira vista, parece um reencontro da protagonista com a realidade, mas esta na verdade se mantém fugidia. O contato com o real continua a lhe escapar quando, diante da constatação de que o comerciante executará as promissórias, ela recorre aos dois amantes em busca de uma solução para seu problema financeiro. Primeiramente, recorre a Léon; depois, a Rodolphe. Ambos a rechaçam. Os sentimentos de Emma em relação a eles é conflitante, indo da euforia ao ódio. Antes de se dirigir a casa de Rodolphe, no entanto, há dois encontros bastante reveladores sobre a recepção do entorno, que antes parecia apenas indiferente, à sua figura. O primeiro deles é com o notário, Guillaumin, a quem Emma recorre seguindo o conselho de sua fiel criada, Félicité:

- Se eu fosse a senhora, iria procurar o sr. Guillaumin.

- Achas que eu devo fazê-lo?

E essa interrogação significava:

- **Tu que conheces a casa pelo criado, será que o patrão teria alguma vez falado de mim?**

- Sim, vá, é bom que o faça. (FLAUBERT, 2010, p. 373, grifo nosso)

O significado da interrogação de Emma é ambíguo. Trazemos a transcrição do original em francês para que não haja dúvida de que a ambiguidade está mesmo presente – e não se trata de um problema ou uma escolha de tradução: “Toi qui connais la maison par le domestique, est-ce que le maître quelquefois aurait parlé de moi” (FLAUBERT, 2006, p. 375). Saber se Guillaumin falou ou não sobre Emma conota dois sentidos: ela pode querer saber se o notário tem ciência de seus casos extraconjugais ou se ele alguma vez já se demonstrou interessado sexualmente por ela, o que certamente aumentaria suas chances de conseguir o dinheiro. A referência sexual, a qual, no início da narrativa, Emma via como um acontecimento exclusivamente romântico, torna-se nesse momento eminentemente utilitária. Se já havia reificação no modo como a protagonista buscava nos amantes unicamente a satisfação do desejo de ser outra, o encontro com Guillaumin significa o completo afastamento de qualquer ideia romântica da relação homem/mulher. Por outro lado, além da conotação maliciosa, presente tanto no questionamento de Emma quanto na resposta de Félicité, de que o interesse de Guillaumin por Emma pode facilitar o empréstimo para o pagamento da dívida, testemunhamos também certo pudor tardio da senhora Bovary, se considerarmos que sua pergunta diz respeito à vergonha que sentiria se fosse obrigada a encarar um quase desconhecido que soubesse da sua condição de esposa adúltera. A atitude recatada prossegue na visita ao notário, que vulgarmente tenta seduzi-la:

[...] quando ela lhe pediu mil escudos, ele apertou os lábios, depois declarou-se muito sentido por não ter tido outrora a direção de sua fortuna, pois havia cem maneiras muito convincentes, mesmo para uma senhora, de valorizar seu dinheiro [...]

- Como se explica – continuou ele – que a senhora nunca tenha vindo à minha casa?

- Realmente não sei – disse ela.

- Por quê, hein?... Então tinha medo de mim? Sou eu, pelo contrário, que deveria queixar-me! Nós mal nos conhecemos! Sou-lhe, contudo, muito devotado, a senhora não tem mais dúvida, espero?

Estendeu a mão, tomou a dela, cobriu-a com um beijo voraz, depois, conservou-a sobre seu joelho; e brincava com seus dedos, delicadamente,

enquanto lhe dizia mil galanteios.

Sua voz enfadonha sussurrava, como um riacho que corre; uma faísca cintilava em sua pupila através do reflexo dos óculos, e suas mãos avançavam dentro da manga de Emma para apalpar-lhe o braço. Ela sentia em sua face o sopro de uma respiração ofegante. Aquele homem incomodava-a horivelmente.

Com um pulo levantou-se e disse-lhe:

- Senhor, estou esperando!

- O quê? – disse o notário, que se tornou de repente extremamente pálido.

- Esse dinheiro.

- Mas...

Depois, cedendo à irrupção de um desejo forte demais:

- Pois bem, sim!...

Arrastava-se de joelhos em direção a ela, sem preocupar-se com seu roupão.

- Por favor, fique! Eu a amo.

Agarrou-a pela cintura.

O rosto da sra. Bovary ficou repentinamente cor de púrpura. Recuou com ar terrível, exclamando:

- O senhor aproveita-se descaradamente de meu desespero, senhor! Sou digna de pena, mas não estou à venda!

E saiu. (FLAUBERT, 2010, p. 375-376)

A passagem transcrita ainda não elimina a ambiguidade. Guillaumin de fato se mostra atraído por Emma, porém é impossível dizer se tal atração surgiu ou não do conhecimento de seus casos extraconjugais. O episódio é significativo, pois no momento em que é obrigada a se voltar para o mundo exterior, fora do mundo criado pelo seu imaginário e concretizado da forma precária como ela o concretizou, finalmente nos damos conta de como suas ações são percebidas por personagens que não se encontram no centro da narrativa. Parece claro que o notário não se dirigiria a Emma dessa maneira se não tivesse alguma certeza de que ela não representa exatamente o ideal de mulher burguesa virtuosa. Também é interessante notar que Emma resiste de forma bastante débil à sua primeira investida, não o rechaçando por completo até ter plena certeza de que ele não lhe dará o dinheiro. Notamos isso quando o discurso indireto livre da frase “Aquele homem incomodava-a horivelmente” é seguido da fala “Senhor, estou esperando!”. A sequência deixa claro o pragmatismo de Emma em sua empreitada: sente-se incomodada pela presença e pelas maneiras de Guillaumin, mas isso não a impedirá de tentar conseguir dele o dinheiro que precisa para quitar sua dívida; somente ao perceber que o notário não a ajudará com o que ela realmente necessita, Emma se mostra indignada. Então, Guillaumin se surpreende, a ponto de empalidecer, pois espera um comportamento determinado da mulher, que ou deve ser a virtuosa – e nesse caso não estaria em sua casa – ou a imoral. Se Emma não o rechaçou, isso dá a entender que ela assume o

segundo papel, no entanto, quando ela demonstra a praticidade de sua intenção, como um comerciante frio e calculista, o notário se vê sem reação. Tal instante da cena é um bom exemplo do que Baudelaire (1992) destacou como *virilidade* de Emma Bovary. O que já havia acontecido na última visita a Léon se intensifica na tentativa de conseguir o dinheiro junto a Guillaumin: Emma abandona a persona construída com base nos modelos femininos dos folhetins e assume a posição possível para uma mulher no cenário da burguesia oitocentista. Perseguida pela sombra da dívida e impossibilitada de recorrer ao marido, sob a sombra de quem deveria viver, segundo o ideário de sua época, resta-lhe recorrer a outros homens. E, diante da recusa deles, temos aquele que poderia ser interpretado como um momento de consciência da protagonista sobre a natureza do conflito em que está imersa:

[...] parecia-lhe que a Providência encarniçava-se em persegui-la e, valorizando seu orgulho, nunca tivera tanta estima por si mesma nem tanto desprezo pelos outros. Algo de belicoso a arrebatava. Teria desejado espancar os homens, escarrar-lhes no rosto, triturá-los todos; e continuava a caminhar rapidamente, pálida, trêmula, encolerizada, esquadrinhando com olhos em prantos o horizonte vazio e como deleitando-se com o ódio que a sufocava. (FLAUBERT, 2010, p. 377)

Tal consciência, contudo, é breve, praticamente uma reação involuntária, um sintoma de sua frustração por se ver cada vez mais sem saída, pois, pouco depois, Emma se dirige à casa do perceptor Binet para mais uma tentativa de conseguir o dinheiro de que precisa. Nesta cena, vemos uma espécie de coro da tragédia que finalmente, quase no fim da narrativa, vocaliza a impressão de figuras externas – no caso, as representantes da rotina burguesa que corre paralelamente ao percurso dos Bovary – sobre as ações do romance. A senhora Tuvache, mulher do prefeito, ao notar que Emma entrou na casa do perceptor, vai ao encontro da senhora Caron:

As duas senhoras subiram ao sótão e, escondidas pela roupa estendida nos varais, colocaram-se de maneira a perceber todo o interior da casa de Binet [...]

- Ah! Ei-la! – disse a sra. Tuvache.

Porém, por causa do torno, não era possível ouvir o que ela dizia.

Enfim, as senhoras julgaram distinguir a palavra *francos*, e a mãe Tuvache murmurou baixinho:

- Ela está lhe pedindo que consiga um adiamento em suas contribuições.

- É o que parece! – replicou a outra.

Viram-na caminhar de um lado para o outro, examinando, nas paredes, as argolas de guardanapos, os castiçais, as esferas de corrimão, enquanto Binet

acariciava a barba com satisfação.

- Iria ela encomendar alguma coisa? – disse a sra. Tuvache.

- Mas ele não vende nada! – objetou sua vizinha.

O perceptor parecia escutar, arregalando os olhos como se não compreendesse. Ela continuava, com maneiras ternas, suplicantes. Aproximou-se; seu seio ofegava; não falavam mais.

- Estará lhe fazendo propostas? – disse a sra. Tuvache.

Binet enrubescera até as orelhas. Ela tomou-lhe as mãos.

- Ah! É demais!

Sem dúvida, ela estava propondo alguma abominação, pois o perceptor – contudo ele era corajoso, combatera em Bautzen e em Lutzen, fizera a campanha da França e fora mesmo *indicado para a Legião de Honra* –, de repente, como se tivesse visto uma serpente, recuou para longe, exclamando:

- Senhora! Como pode pensar!...

- Dever-se-iam fustigar essas mulheres! – disse a sra. Tuvache. (FLAUBERT, 2010, p. 378-379)

Há diversas interpretações sobre o papel do coro na tragédia, que vão desde concebê-lo como um recurso cênico para a mudança de cena (ou seja, uma função técnica), passando pelo caráter poético-ritualístico (que Nietzsche, em *O nascimento da tragédia*, chama de dionisíaco) até sua interação direta com a ação, no papel de observador. Em relação a essa última tese, Lauchlan Watt (1908) chama o coro de *vox humana*, o representante do público no palco, seja com a função de esclarecer determinadas passagens à plateia ou de conduzir o processo catártico por meio da manifestação do temor e da compaixão em suas intervenções. Vernant (1999) afirma que o coro é a expressão de um “[...] ser coletivo e anônimo cujo papel consiste em exprimir em seus temores, em suas esperanças e julgamentos, os sentimentos dos espectadores que compõem a comunidade cívica” (VERNANT, 1999, p. 2). No processo da tragédia como elemento social, no debate jurídico a que Vernant se refere, o coro manifesta, portanto, a comunidade que assiste à ação dos heróis nobres em seu conflito com os deuses. No exemplo citado do capítulo definitivo do trágico em *Madame Bovary*, trata-se justamente dessa manifestação da comunidade, porém, como se deve destacar na representação burguesa da literatura, não estamos diante do conflito entre a nobreza e a divindade, mas da mulher pequeno-burguesa que, em situação de desespero, finalmente se opõe diretamente à força objetiva do elemento social. Além disso, como representante da comunidade que reproduz o discurso dominante dessa força objetiva, a presença do coro na cena do romance tem um caráter moralista, um tom acusatório. É a primeira vez que há um julgamento das ações de Emma, mesmo que o diálogo entre as senhoras Tuvache e Caron tampouco evite a ambiguidade. Quando Tuvache diz que deveriam *fustigar essas mulheres*, não é possível afirmar com precisão se ela se refere também aos casos adúlteros de Emma ou somente à sua

visita ao perceptor Binet. De qualquer maneira, a cena é significativa, pois expõe a acusação ao comportamento da mulher que se expõe a um papel que não corresponde à virtuosidade puritana.

Emma, no entanto, parece alheia à exposição de sua figura. Curiosamente, a única preocupação que demonstra é quanto ao fato de que Charles possa descobrir a dívida e, conseqüentemente, sua condição de adúltera. A esposa que durante toda a narrativa se voltou contra sua condição e nunca demonstrou outro sentimento senão desprezo pelo marido se vê repentinamente imersa em uma busca cega por não o decepcionar, por recuperar aquilo que nunca prezou. Talvez possamos considerar o desespero e o arrependimento de Emma como uma descoberta, um pouco tardia, de uma virtuosidade à moda de Richardson. Dessa maneira, o diálogo entre Emma e Binet, que se passa em um segundo plano do julgamento do coro representado pelas senhoras Tuvache e Caron, seria um ponto de transição marcado pela dubiedade: à distância, pela perspectiva das mulheres que observam a cena, há uma sugestão sexual, pois Emma parece se oferecer ao perceptor em troca do dinheiro; por outro lado, é possível interpretar tal ato, que o coro considera uma manifestação de imoralidade, como o momento da virada, já que, se conseguir o dinheiro para quitar a dívida com Lhereux, seja qual for o custo disso, haverá a chance de um reinício para a senhora Bovary. Essa leitura, contudo, não se sustenta, pois na cena seguinte, após deixar a casa de Binet, Emma se dirige à casa da ama de leite e lá, lembra-se do último amante – “[...] Um dia com Léon... Oh! Como estava longe...” (FLAUBERT, 2010, p. 380) – e, diante dessa lembrança, pensa em recorrer a Rodolphe, o primeiro amante, numa última tentativa de conseguir o dinheiro de que precisa. Ora, se a protagonista flaubertiana enfrentasse mesmo uma crise de consciência e estivesse perto de se transformar em uma versão francesa da arrependida Clarissa de Richardson, jamais ousaria recordar, se considerarmos o imaginário puritano, os dias com um amante e pensar em procurar o outro. Qualquer dúvida sobre a impossibilidade de Emma se transformar em uma protagonista richardsoniana é desfeita pelo narrador no final do capítulo, enquanto ela vai ao encontro de Rodolphe: “Partiu, pois, para a Huchette sem perceber que corria a oferecer-se ao que havia pouco tempo tanto a exasperava, sem nem minimamente desconfiar que estava se prostituindo” (FLAUBERT, 2010, p. 381).

O capítulo VII da última parte do romance constitui o cenário para que se deflagre o processo trágico, por isso sua compreensão é fundamental. Temos o deslocamento da protagonista de sua existência ilusória, bovarista, para a crueza da realidade, que se desvela

com a cobrança já esperada de Lhereux. A partir daí, todo o capítulo se desenvolve na incapacidade de Emma em lidar com um mundo que não lhe pertence. Suas tentativas de conseguir o dinheiro, ou seja, desempenhar o papel masculino, desembocam em frustração e na medida desesperada de insinuar-se sem muita sutileza para um dos interlocutores. Trata-se de um capítulo fundamental, pois é aquele que dá o tom de como o trágico se manifesta por meio do elemento social, das contradições que se desvelam com a ruptura da aparente tranquilidade da vida provinciana. O papel do coro, exercido pelas senhoras Tuvache e Caron, é exemplar no sentido de demonstrar a força do discurso dominante que fatalmente será imposto à mulher desesperada. Há ainda o breve instante de consciência da protagonista quanto à sua condição trágica, ao ser tomada por um sentimento belicoso contra os homens, como se finalmente estivesse pronta para assumir o papel de heroína trágica. Não podemos nos esquecer, no entanto, que Flaubert não intencionou dar à sua personagem o mesmo teor grandioso do Julien Sorel de Stendhal. A obra de Flaubert é a afirmação da prosa, tanto formalmente, com sua narrativa objetiva e imparcial, quanto no sentido de uma configuração de mundo na representação literária que correspondesse àquilo que Hegel chamou de *prosa do mundo*. Por isso, Emma Bovary jamais consegue enxergar com clareza o golpe do destino inexorável que a espera adiante. Até o fim, presenciamos suas tentativas de reconstituir a unidade da vida familiar que desde o início ela nunca apreciou.

No capítulo VIII da última parte, aquele em que a tragédia de fato se consuma, vemos seu último ato, um derradeiro encontro simbólico com Rodolphe, o homem que a transformou em amante, que concretizou o imaginário do baile de Vaubyessard, a representação flaubertiana do aristocrata libertino tão comum aos romances de Richardson. Nesse encontro, mais uma vez, o romantismo exacerbado – e, principalmente, estereotipado – encontra-se com o acentuado caráter prosaico, o que apenas intensifica a visão utilitária que o amor e a atividade sexual assumem durante todo o romance e dá a uma cena que deveria ser um clímax narrativo o tom da tolice e da imaturidade que permeiam a obra da primeira à última página:

Ele [Rodolphe] estava diante do fogo, com os dois pés no alizar, fumando um cachimbo.

- Ora! É você! – disse, levantando-se bruscamente.

- Sim, sou eu!... Desejaria, Rodolphe, pedir-lhe um conselho.

E apesar de todos os seus esforços, era impossível descerrar a boca.

- Você não mudou, é sempre encantadora!

- Oh! – replicou ela amargamente. – São tristes encantos, meu amigo, visto que os desdenhou.

Então, ele iniciou uma explicação para a sua conduta, desculpando-se em termos vagos, na falta de poder inventar algo melhor.

Ela deixou-se levar por suas palavras, mais ainda por sua voz e pelo espetáculo de sua pessoa, de forma que fingiu acreditar ou acreditou talvez no pretexto de sua ruptura; era um segredo do qual dependiam a honra e mesmo a vida de uma terceira pessoa.

- Não importa! – disse ela, olhando-o tristemente. – Sofri muito.

Ele respondeu num tom filosófico:

- A existência é assim!

[...]

- Oh! Rodolphe! Se soubesses!... Amei-te muito!

Foi então que ela tomou sua mão e permaneceram ambos por algum tempo com os dedos entrelaçados – como no primeiro dia, nos Comícios! Com um movimento de orgulho, ele debatia-se sob a emoção.

[...]

Ela caiu em soluços. Rodolphe julgou que fosse a explosão de seu amor; como ela calava, tomou aquele silêncio como um último pudor, então exclamou:

- Ah! Perdoa-me! És a única que me agrada. Fui imbecil e mau! Amo-te, amar-te-ei sempre. Que tens? Fala! Ele ajoelhava-se

- Pois bem!... Estou arruinada, Rodolphe! Vais emprestar-me três mil francos!

- Mas... mas... – disse ele, erguendo-se pouco a pouco, enquanto sua fisionomia tomava uma expressão grave.

- Sabes – continuava ela rapidamente –, que meu marido colocara toda a sua fortuna nas mãos de um notário; ele fugiu. Pedimos emprestado; os clientes não pagavam. De resto, a liquidação não acabou; teremos o dinheiro mais tarde. Mas hoje, por falta de três mil francos, vão fazer-nos uma penhora; é agora, neste momento; e, contando com tua amizade, eu vim.

- Ah! – pensou Rodolphe, que de repente se tornou pálido – É por isso que ela veio! – Enfim, disse com ar muito calmo:

- Não os tenho, cara senhora.

[...]

A princípio, ela permaneceu alguns minutos a olhá-lo.

- Tu não os tens!

Repetiu várias vezes:

- Tu não os tens!... Deverias ter-me poupado esta última vergonha. Tu nunca me amaste! Não vale mais do que os outros!

Ela se traía, perdia-se. (FLAUBERT, 2010, p. 383-385)

Há ambiguidade também nessa cena. Após o susto inicial pela presença da antiga amante, Rodolphe logo se torna novamente um galanteador e elogia Emma, como se não a houvesse deixado para trás três anos antes. Ela aceita o elogio, e eles logo se entregam ao sentimentalismo do primeiro encontro, no Comício. É possível questionar se Rodolphe realmente a considera encantadora, se o fato de debater-se sob a emoção revela um sentimento verdadeiro ou outro ato calculado para conquistá-la de maneira ocasional. A intenção de Emma está clara, mas suas atitudes também são dúbias: ou ela está mesmo fascinada pelo

reencontro ou o discurso e a teatralidade de que se vale não passam de recursos para alcançar o verdadeiro objetivo da visita. De qualquer forma, o final é previsível, mais uma revelação do quanto as relações interpessoais e o sentimentalismo das personagens são sempre vazios, de como a inexorabilidade da prosa do mundo paira sobre todas essas existências provincianas. A revelação abrupta de Emma sobre suas necessidades financeiras faz com que Rodolphe empalideça, como Guillaumin empalideceu. Parece não existir outra reação que não seja o assombro diante da revelação de que uma mulher foi capaz de contrair tal dívida, ainda que Emma nunca revele sua origem. A Guillaumin e Binet não se sabe qual história ela inventou, porém está explícita a mentira que inventa para Rodolphe. Obviamente, sua intenção não é preservar a própria honra, afinal, está diante de um de seus amantes. Talvez não queira que ele saiba que boa parte da dívida foi contraída por insistir em presentear o segundo amante, quem sabe tomada por algum tipo de pudor, como se quisesse que Rodolphe guardasse a impressão de que foi o único, de que ela realmente se apaixonou por ele, por sua pessoa, e não pela ideia de ter um amante. É provável que a ocultação do outro caso adúltero seja também parte do cálculo de dar a Rodolphe a impressão de que ele foi suficientemente importante em sua vida a ponto de ela, no momento da mais extrema necessidade, ter coragem de recorrer a ele, mesmo que já não se vissem havia três anos. Por fim, não se pode desconsiderar que existe uma probabilidade alta, considerando a atmosfera de todo o romance, de que Emma apenas aja como um autômato. Diante da mentira, Rodolphe empalidece, e seu assombro, como o de Guillaumin, soa como um instante de desautomatização por meio da interrupção abrupta do discurso padrão do senso comum que se faz frequentemente presente na constituição do cenário de aparente estabilidade. O que Rodolphe espera, como Guillaumin esperava, é a imagem da mulher frágil e suscetível a um discurso sentimental. O motivo do assombro, portanto, é a quebra de expectativa, a revelação de uma força inesperada por trás do calculismo de Emma, que se vale da estratégia de um bom burguês para tentar conseguir o dinheiro. Rodolphe empalidece porque a antiga amante oferece a sugestão de uma troca, a retomada de um caso amoroso condicionada aos três mil francos de que ela precisa. A recusa dele desfaz qualquer possibilidade de reprodução da atmosfera de existência folhetinesca. Chegamos, então, ao desfecho da vida baseada em uma ideia ilusória.

Ao deixar a casa de Rodolphe, Emma é tomada mais uma vez pelo desespero. Dessa vez, não se trata do ataque de histeria da mulher infeliz, permanentemente insatisfeita; presenciamos, na verdade, a percepção da falta de escapatórias imposta pela ordem social.

Seu desespero é novamente mediado pelo ímpeto romântico, ou seja, pela incapacidade de enxergar com clareza, de maneira racional, sua situação:

A loucura assaltava-a, teve medo e chegou a controlar-se, mas confusamente, é verdade; pois não lembrava a causa de seu horrível estado, isto é, a questão do dinheiro. Sofria somente em seu amor e sentia sua alma abandoná-la com aquela lembrança, como os feridos, ao agonizar, sentem a existência esvaírem-se por sua chaga que sangra. (FLAUBERT, 2010, p. 387)

Mesmo no instante definitivo, aquele que definirá seu destino, Emma continua inebriada pelo imaginário que conduziu toda sua existência, ainda que pouco antes tenha se despedido do último resquício de sua vida de folhetim. Resta-lhe somente a medida final, dar cabo da própria vida, e, para que isso aconteça, novamente Homais interfere de maneira indireta em sua trajetória. Emma se dirige à loja do farmacêutico e lá encontra o criado, Justin, e exige que este lhe traga o arsênico. É seu último ato, testemunhado pelo pobre jovem, que nada pode fazer.

No livro *Maneiras trágicas de matar uma mulher*, Nicole Loraux aponta as diferenças entre a morte trágica de homens e mulheres na arte trágica da Grécia Antiga. Segundo ela, “[...] a morte do homem é pelo assassinato, a da mulher, quase sempre, pelo suicídio” (LORAUX, 1988, p. 25). A morte masculina está fortemente marcada pelo caráter glorioso, pela aceitação e não pela procura. O suicídio, por outro lado, é a representação da morte impura, indigna. A autora cita o exemplo da morte de Ajax, o herói homem que se suicida, porém ele tira a própria vida com a espada, ou seja, suicida-se como um guerreiro. O suicídio da mulher, cometido no âmbito privado, longe do palco e da vida pública, é um ato particular, quase clandestino – por isso, o lugar do suicídio das mulheres na tragédia é, em geral, o aposento conjugal. Para Loraux, “[...] as boas esposas não são trágicas, o que não significa dizer que as mulheres trágicas não são esposas; estas consumam o casamento na morte” (LORAUX, 1988, p. 58). A morte surge então como consumação, como forma de correção de uma incompletude, de uma visível incapacidade. Perecer não tem apenas um efeito negativo, mas também o de uma afirmação. Na modernidade, o suicídio no aposento privado não está restrito unicamente à mulher, afinal, Werther também foi responsável por tirar a própria vida. Na modernidade, a recusa em continuar vivendo está mais relacionada à cisão entre o indivíduo e a ordem, à afirmação do primeiro em detrimento da última.

No ensaio “Sobre a tragédia”, Lukács considera a concepção dos seguidores do

conceito hegeliano de trágico como uma forma de justificar o sistema vigente, sendo que qualquer tentativa revolucionária contra a ordem seria dotada de *culpa trágica* (LUKÁCS, 2009, p. 255). A derrota do indivíduo definida pelo destino, pela fatalidade, simbolizaria o que Lukács chama de uma visão liberal conservadora, para a qual a conciliação – a transformação da ordem vigente – não passaria de uma afirmação da própria ordem burguesa, surgida de uma transformação que no século XIX já se via em um momento de solidificação. Tal concepção conspirava, portanto, a tragédia como dotada de um ímpeto derrotista, uma celebração da dominância da ordem sobre as tentativas de ruptura. Lukács contrapõe essa ideia com uma interpretação marxista da tragédia, que coloca como função determinante do conflito a questão social, materializada na experiência positiva do herói (pertencente a uma classe social) e suas relações com as lições sociais que se extraem do desenvolvimento trágico do conflito, “[...] ou seja, é dado por aquela crítica e autocrítica que o conflito e seu trágico desfecho suscitam na classe revolucionária, no campo do progresso” (LUKÁCS, 2009, p. 258). Na verdade, a proposição de Lukács não difere muito da de Schelling e Hegel na questão da afirmação da força derrotada, pois os filósofos idealistas tampouco colocavam a derrota do herói como um sinal de sua derrota inexorável. Para Raymond Williams, o desacordo entre a concepção hegeliana e a marxista da tragédia encontra-se no fato de que a primeira considerava o trágico como um processo espiritual, enquanto a segunda propõe a descrição de um processo social (WILLIAMS, 2002, p. 57). Como dissemos que *Madame Bovary* pode ser considerado um romance trágico na dimensão do processo social, talvez isso levasse agora à conclusão de que nos baseamos na ideia marxista de tragédia como norte de nossa interpretação. Nada mais enganoso, visto que a concepção de Lukács, que parte do que disse Marx acerca da tragédia, ainda tem como pressuposto a ação do indivíduo consciente, como representante universal da classe que, na resolução do conflito, levará a uma transformação da ordem instituída. Emma Bovary é, de fato, uma representação bastante típica da mulher oitocentista – sob a ótica de um autor masculino, vale salientar. Porém seu caráter estereotipado é tamanho, a ponto de Auerbach e Moretti a considerarem praticamente caricatural, que se torna impossível vislumbrar algum traço de individualidade em sua ação. A ideia marxista de trágico como processo social seria mais adequada à trajetória de Julien Sorel, um representante típico de uma classe social e, além disso, dotado de plena individualidade e consciência de seu lugar e da importância da sua ação frente à ordem instituída. Poderíamos, então, interpretar o romance de Stendhal tanto sob a perspectiva do idealismo alemão quanto

do materialismo marxista e, da mesma maneira, nenhuma das duas leituras seria satisfatória para compreender o processo trágico em *Madame Bovary*. No romance de Flaubert, o trágico relaciona-se à inexorabilidade, não do destino individual, mas da força objetiva da ordem social. A morte de Emma, portanto, não representa necessariamente a morte da heroína; o que testemunhamos é a extinção da possibilidade de que a ideia de se tornar outro se materialize e, ao mesmo tempo, o desvelamento de uma contradição inconciliável no interior de uma configuração de mundo que se pretende racional e estável. Diferentemente do caso de Werther, seu suicídio não é exatamente uma escolha, a afirmação da individualidade que, para afirmar sua liberdade, recusa a cisão.

O conceito de trágico enunciado por Schopenhauer mostra-se relevante para a compreensão de parte do sentido do romance de Flaubert. A implacabilidade da força social e o determinismo a que estão sujeitos os atores – se é que seres tão passivos podem ser chamados assim – está bastante próxima da ideia schopenhauriana da tragédia como expiação da culpa pelo crime da própria existência. Para Raymond Williams:

[Schopenhauer] é o precursor o mais das vezes não reconhecido de uma ideia de tragédia que parece agora ser dominante: uma ação e um sofrimento que têm raízes na natureza do homem, e em relação à qual considerações históricas e éticas são não apenas irrelevantes, mas, sendo “não-trágicas”, hostis. O que vemos na tragédia, insiste Schopenhauer, é “a dor inexprimível, o lamento da humanidade, o triunfo do mal, o desdenhoso domínio do acaso, a irrecuperável degradação do justo e do inocente”. (WILLIAMS, 2002, p. 60)

O ponto principal do trágico, para Schopenhauer, está na própria renúncia à vida, não na construção do conflito e no resultado da conciliação. A tragédia seria, então, a vitória do Destino, do determinismo, do único desfecho possível para toda e qualquer tentativa de existência. Parece ser esta a concepção de Charles quando, após chorar a morte da esposa e encontrar a cartas que ela escrevera para Rodolphe escondidas em uma gaveta, não ser capaz de culpar o antigo amante de Emma por nada do que aconteceu. Charles coloca toda a culpa na fatalidade, e esta fala não demonstra somente sua inabilidade para o conflito, como também uma sabedoria mais profunda: a capacidade de relacionar o que parece casual ao inexorável, como se a marcha dos acontecimentos não dependesse de nenhuma ação individual e fosse o resultado de uma força abstrata.

De fato, se refletirmos sobre os elementos que compõem a trajetória da protagonista (o

imaginário e a histeria como negações da realidade, o adultério como concretização do imaginário e o suicídio como fuga), concluiremos que existe uma força superior, além da compreensão de Emma. Enquanto ela se preocupava unicamente com as ideias de *felicidade*, *paixão* e *embriaguez*, seu destino lentamente tomava forma, fosse pela condução calculista do onisciente Lhereux ou pela ação indireta e involuntária de Homais. Charles chamou essa força de *fatalidade*, e sua fala a Rodolphe soa como uma conclusão do romance, uma confirmação de seu caráter impessoal e implacável. Mas a inexorabilidade não se revela apenas na fala do marido infeliz; sua manifestação está presente em outros elementos, como a canção do cego que seguia *Hirondelle*, carruagem com a qual ela ia a Rouen para encontrar Léon. A presença desse maltrapilho causa em Emma uma estranha sensação: “[...] ébria de tristeza, tiritava sob as roupas e tinha cada vez mais frio nos pés e morte na alma” (FLAUBERT, 2010, p. 333). A canção do cego surge novamente no capítulo do suicídio, pouco antes de a protagonista expirar:

- O Cego! – exclamou ela.

E Emma pôs-se a rir, com um riso atroz, frenético, desesperado, julgando ver o rosto hediondo do miserável que se erguia nas trevas eternas como um terror (FLAUBERT, 2010, p. 402)

Além desse episódio, há uma antecipação do desfecho também quando, após ler a carta em que Rodolphe decide unilateralmente terminar o caso amoroso entre os dois (no capítulo XIII da segunda parte), Emma pensa pela primeira vez no suicídio:

Ela apoiara-se no vão da mansarda e relia a carta com risadas de cólera. Porém, quanto mais fixava nela sua atenção, mais suas ideias se confundiam. Ela o revia, ouvia-o, rodeava-o com seus braços; e as batidas de seu coração, que a atingiam sob o peito como grande marradas, aceleravam-se uma depois da outra, a intervalos irregulares. Lançava olhares ao redor de si, desejando que a terra desabasse. **Por que não acabar com tudo?** Sim, quem a retinha? *Era livre*. E deu um passo à frente, olhou as lajes, dizendo a si mesma:

- Vamos! Vamos! (FLAUBERT, 2010, p. 257, grifo nosso)

Nesse fragmento, além da antecipação do destino da protagonista, vemos ainda mais uma manifestação da ironia no romance, quando, por meio do indireto livre, Emma tenta se convencer de que deve acabar com tudo por ser *livre*. Dado o caráter determinista da narrativa, sabemos que isso está muito distante da verdade. Entretanto, a ilusão de liberdade é parte da

construção de uma realidade sem escapatórias e da personagem automatizada, pois a consciência da falta de autonomia daria tragicidade a Emma como indivíduo.

Resta ainda um comentário sobre a cena em que ela vê o arsênico, ferramenta de seu suicídio, pela primeira vez. No início do capítulo II da terceira parte, após seu primeiro encontro com Léon, dentro de uma carruagem, Emma recebe de Felicité a notícia de que foi chamada com urgência à casa de Homais. O farmacêutico quer avisá-la da morte do pai de Charles, contudo, ao chegar ao local encontrou uma algazarra na cozinha. A família Homais cozinhava geleia e Emma aparece a tempo de testemunhar um incidente aparentemente insignificante: o criado, Justin, incumbido pelo patrão de buscar outro tacho, foi procurá-lo no cafarnaum, justamente onde o farmacêutico guarda o veneno:

- Espere um momento! – Sabes a que estava me expondo?... Nada viste, no canto, à esquerda, na terceira prateleira? Fala, responde, articula alguma coisa!

- Eu não... sei – balbuciou o rapazinho.

- Ah! Tu não sabes! Pois bem! Eu sei! Viste uma garrafa, de vidro azul, lacrada com cera amarela, que contém um pó branco, na qual eu mesmo escrevera: *Perigoso!* E sabes o que havia dentro? Arsênico! E vais tocar naquilo! Pegar um tacho que está ao lado.

- Ao lado! – exclamou a sra. Homais, juntando as mãos. – Arsênico? Podias ter-nos envenenado a todos!

A cena parece apenas mais uma manifestação da tolice da vida provinciana que tanto sufoca Emma. Porém, no desfecho do romance, essa passagem adquire grande importância, por relacionar os elementos aparentemente banais da narrativa à construção de um Destino, de uma realidade de aparência racional que na verdade é guiada pela *fatalidade*. E a força abstrata que conduz os acontecimentos se faz presente também no papel de Homais na construção da tragédia, desde o momento em que manipula a senhora Bovary a convencer o marido sobre a realização da operação em Hippolyte, passando pelo episódio no qual fala sobre o arsênico e a viagem a Rouen para visitar Léon, que precipita o fim do relacionamento adúltero de Emma, até o desfecho da narrativa, quando Emma tem acesso à substância letal, sem que Homais a incentive, auxilie ou sequer saiba do ocorrido. É simbólica a participação do farmacêutico no destino da protagonista, pois seu papel é justamente o de personagem antagônica, uma espécie de representante universal do polo oposto àquele onde a figura de Emma se situa. Homais é homem, carrega consigo seu próprio sobrenome, o que já lhe dá identidade maior do que a de Emma, tem uma vida pública, a qual preza mais do que tudo, é

ambicioso e se adequa perfeitamente ao discurso dominante de seu tempo. Não deixa de ser um medíocre, e nessa característica não difere da protagonista e de nenhuma outra personagem do romance, porém sua mediocridade não é um empecilho para que assuma uma persona socialmente aceitável – diferentemente de Emma que, ao invés de aceitar passivamente seu papel social, volta-se para uma persona transgressora, repudiada pelo olhar público.

No papel social, aliás, encontra-se a conjugação entre o fatalismo determinista da condição humana, sobre o qual se debruça Schopenhauer, e a força do elemento social na configuração do trágico em *Madame Bovary*. Se no romance não existe a ação consciente do indivíduo que representa uma classe em conflito com a ordem dominante, há ao menos a tensão dentro da própria ordem, sem que seja necessária a iniciativa do herói desencaxado que se rebela contra a injustiça. Sob um olhar individualizante, a trajetória de Emma Bovary seria outra representação da tragédia da vida privada, condizente com o movimento claustrofóbico da modernidade, que se afasta do senso coletivo e unitário. Porém, como não existe a ação consciente que caracteriza o impulso do indivíduo – já que toda a existência de Emma se resume à concretização de um imaginário de leituras tidas como frívolas – podemos afirmar que sua tragédia é um resgate de um elemento mais generalizador do que a vida privada. Obviamente, seu destino se cumpre no claustro burguês, mas nesse caso *claustro* tem um sentido dúbio, pois pode se referir, literalmente, ao quarto onde a protagonista expira e, figurativamente, ao tempo sem escapatórias que torna a tragédia inevitável. A catarse não se dá, portanto, somente pelo destino da mulher infeliz que não vê outra saída senão dar um fim à própria vida, mas também na percepção da irracionalidade e do lado obscuro de uma configuração de mundo à primeira vista estável. Localiza-se no trágico, portanto, o efeito alcançado pelo realismo flaubertiano. Sua representação crítica da realidade, composta a partir de um cenário permeado por existências vazias, que se guiam por ilusões e não encontram um rumo que atribua algum sentido verdadeiro à sua presença no mundo, constitui o ápice da figuração de um imaginário literário que tem como objetivo desnudar as contradições de uma configuração de mundo que mal se equilibra entre sua pretensão de racionalidade e justiça e seus vícios e hipocrisias. O universo flaubertiano não permite a pura expressão da individualidade, como em Stendhal, e tampouco cria uma atmosfera de organicidade entre os atores e o tecido social, como em Balzac; sua representação da realidade é baseada na negação dos arquétipos burgueses por meio de seu esvaziamento, decorrente de figuras

estereotipadas que reproduzem determinados discursos até seu completo esgotamento, até que se explicita que não existe nada além de uma estúpida falta de escapatórias. O ponto final de sua estética da tolice e da imaturidade está na última linha do romance, após a morte de Emma, a morte de Charles e o fim da aparentemente pacata família Bovary. Depois de perseguir os três médicos que sucederam Charles em Yonville, Homais consegue uma clientela infernal e é protegido pela opinião pública. Então, o narrador nos brinda com a última das ironias desse mundo provinciano que não deixa de ser a forma metonímica do grande mundo burguês: o farmacêutico, o charlatão, o falso aspirante a cientista, que na verdade procurava mais o reconhecimento social do que nutria paixão pela ciência “Acaba de receber a Legião de Honra” (FLAUBERT, 2010, p. 430).

4 – FLAUBERT, TOLSTÓI E O TEMA DO ADULTÉRIO FEMININO

4.1 – O julgamento do romance

A força do elemento social de *Madame Bovary* pode ser percebida na repercussão do romance junto ao público. Destacamos especialmente um leitor que pareceu se dedicar com afinco à leitura da obra de Flaubert: Ernest Pinard, advogado de acusação no processo contra *Madame Bovary* e a *Revue de Paris*, responsável pela publicação do romance. Sua sustentação contra o autor baseia-se no ultraje à moral. Nesse instante, o realismo formal atinge seu ápice: a representação das cenas da vida imediata na obra literária é tomada como um aspecto da própria realidade compartilhada; o autor da façanha, julgado como um criminoso, um indivíduo sedicioso que atenta 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 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 transformado em matéria literária. O temor diante do possível efeito da leitura é constante. A Inquisição queimava todos os livros considerados fontes de heresia e mesmo o acesso à Bíblia era controlado pela Igreja, não sendo permitida, portanto, a leitura individual do texto sagrado. Seu inimigo era a Reforma, o livre pensamento. O *Index* foi uma ilustração perfeita das ressalvas feitas pelos detentores do poder aos livros. Já nesse período, o romance era condenado por suas páginas “[...] obscenas ou lascivas” (SITI, 2009, p. 167). Na Inglaterra setecentista, como já pudemos observar, o advento do realismo formal representou também o desenvolvimento de uma literatura de caráter moralista, voltada essencialmente à educação dos leitores segundo os costumes a serem difundidos pelo ideário puritano. Isto se deve à ideia de que o romance era o gênero destinado a leitores cujo conhecimento da alta cultura era praticamente nulo; seu público, portanto, devia ser suscetível ao que estava representado nas páginas ficcionais, pois não tinha a capacidade de diferenciar o trabalho estético do discurso

da realidade cotidiana. Aliás, como vimos, o modo de composição do realismo formal corroborava para tal engano, dada sua estrutura de relato em prosa, sua localização temporal em um período contemporâneo ao dos leitores e o espaço da narrativa, que geralmente correspondia a um lugar facilmente reconhecível. Talvez por isso os romancistas, historicamente, tenham se considerado cultores de um gênero menor e isso os tenha levado a achar necessário renegar sua própria atividade literária¹⁰. Nesse contexto, há um elemento positivo, de acordo com determinada concepção de mundo, no caráter pedagógico de um autor como 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, Pinard sustenta sua acusação contra *Madame Bovary*, certo de que Flaubert deveria ser uma espécie de Richardson francês do século XIX. O argumento do advogado de acusação 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. Segundo Walter Siti:

O romance parece ter uma afinidade particular com as mulheres porque não podem ler livros mais eruditos; porque (ao menos em certos momentos da história) têm mais tempo para passar em casa, lendo; porque o seu temperamento nervoso parece torná-las mais aptas a fantasiar; porque (não por último) a tessitura mesma do romance se assemelha aos afazeres femininos (SITI, 2009, p. 177)

Os motivos acima enumerados são aqueles que corroboram justamente a percepção cultural sobre o gênero feminino no século de Flaubert. Pudemos observar em nossa leitura de *Madame Bovary* 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

¹⁰ “O século XVIII, aquele em que o gênero se consolida, está repleto de romances que negam sua natureza: ‘hoje, o mundo se acha tomado de romances e de contos de aventura em tal grau, que é difícil uma história fatural ser tomada por verdadeira’, escreve Defoe no prefácio a *Moll Flanders*; ‘esse romance não é um romance’, escreve Rousseau no segundo prefácio de *A nova Heloísa*; ‘mas isso não é um romance’, assegura Diderot em *Jacques, o fatalista*. Já no final do século XVII, Madame de La Fayette, escrevendo ao cavalheiro de Lescheraine, falava acerca da *Princesa de Clèves*, ‘não é de forma alguma um romance: são, exatamente, algumas memórias; e, ainda no final do século XIX, os veristas se recusavam a chamar de romances os seus textos (SITI, 2009, p. 168)

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, como vimos, não se encontra na individualidade da personagem, mas, sim, no próprio desvelamento das contradições de um tempo que se pretende tão racional e devotado ao progresso. Esse desvelamento é impulsionado pela postura sediciosa de Emma, seja esta consciente ou não: aí está o ponto central do argumento de Pinard. Obviamente, o advogado de acusação não reconhece crise alguma na organização social de seu tempo. Para ele, o problema é a condição imoral do romance, sua audácia de, além de não ser uma ficção exemplar de caráter pedagógico, ainda representar atos sediciosos que poderiam ser má-influência para as leitoras incultas e suscetíveis às péssimas ideias que os longos momentos de ócio são capazes de estimular. Vejamos um fragmento da peça de acusação:

Preciso apenas de duas cenas: ultraje à moral, não o estareis vendo na queda com Rodolphe? Não o estareis vendo na glorificação do adultério? Não o estareis vendo sobretudo no que acontece com Léon? E, além disso, à moral religiosa, vejo-o no episódio da confissão, página trinta do primeiro fascículo, número de 1º de outubro, na transição religiosa, página 548 e 550 de 15 de novembro em enfim na última cena da morte.

[...]

Após ter cumprido minha tarefa, é preciso esperar as objeções ou adiantar-me a elas. Dir-nos-ão, como objeção geral: mas, finalmente, no fundo o romance é moral, visto que o adultério é punido.

Para esta objeção, duas respostas: como hipótese, considero a obra moral, uma conclusão moral não poderia anistiar os detalhes lascivos que nela podemos encontrar. E digo então: a obra, no fundo, não é moral.

Digo, senhores, que os detalhes lascivos não podem ser acobertados por uma conclusão moral, caso contrário poder-se-iam contar todas as orgias imagináveis, descrever todas as torpezas de uma mulher pública, fazendo-a morrer sobre uma miserável cama de hospital. Seria permitido estudar e mostrar todas as poses lascivas! Seria ir contra todas as regras do bom senso. Seria colocar o veneno ao alcance de todos e o remédio ao alcance de poucos, caso houvesse um remédio. **Quem lê o romance de Flaubert? Serão os homens que se ocupam de economia política ou social? Não! As páginas levianas de *Madame Bovary* caem em mãos mais levianas, nas mãos de moças, algumas vezes de mulheres casadas.**

[...]

Afirmo que o romance *Madame Bovary*, do ponto de vista filosófico, não é moral. Sem dúvida a sra. Bovary morre envenenada; ela sofreu muito, é verdade, mas morre na hora e no dia exatos, não porque é adúltera, mas porque o quis; morre com todo o prestígio de sua juventude e de sua beleza; morre após ter tido dois amantes, deixando um marido que a ama, que a adora, que encontrará o retrato de Rodolphe, suas cartas e as de Léon, que

lerá as cartas de uma mulher duas vezes adúltera e que, depois disso, amá-la-á ainda mais além do túmulo. Quem pode condenar essa mulher no livro? Ninguém. Esta é a conclusão.

[...]

Eis a conclusão filosófica do livro, extraída não pelo autor mas por um homem que reflete e aprofunda as coisas, por um homem que procurou no livro um personagem que pudesse dominar essa mulher. Ele não existe. O único personagem que nele domina é a sra. Bovary. É preciso procurar então em outro lugar e não no livro, é preciso procurar nesta moral cristã que é a base das civilizações modernas. Por esta moral, tudo se explica e se esclarece.

[...]

Esta moral estigmatiza a literatura realista não porque pinta paixões: o ódio, a vingança, o amor; o mundo somente vive disso e a arte deve pintá-las; mas quando as pinta sem freios, sem medidas. A arte sem regras não é mais arte; é como uma mulher que tirasse todas as roupas. Impor à arte, como única regra, a decência pública, não é escravizá-la, mas honrá-la. Somente se cresce com regras. Eis, senhores, os princípios que professamos, eis uma doutrina que defendemos com consciência (PINARD apud. SITI, 2009, p. 211-213)

Para Pinard, de alguma maneira, a virtuosidade deve se revelar, seja desde o início, como no caso de Pamela, ou no decorrer da narrativa, após o reconhecimento do erro, como no caso de Clarissa. 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 representa 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* representa 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 oitocentista. Tal fato certamente se deve 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 da 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 faz um percurso histórico das relações sexuais e afetivas envolvendo homens e mulheres, detendo-se, especialmente, nas características do casamento em diferentes épocas. O sociólogo estabelece um contraste entre os costumes matrimoniais das cortes absolutistas do século XVII e XVIII e os da burguesia do século XIX. Segundo Elias, no primeiro caso, o poder social feminino aproxima-se do masculino, o que torna as relações extraconjugais das mulheres menos repreensíveis, tão legítimas (dentro dos limites do decoro) quanto as dos homens. 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 extramatrimoniais 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). A estética realista atenta-se, portanto, 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 na 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.

4.2 – 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 é que se constroem como peças de desmitificação dos arquétipos da sociedade burguesa. 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 com 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*?” (MEYER, 1995, p. 243)¹¹. 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. Parecia completamente indiferente a ele. No dia de seu desembarque em Paris escreve apenas isto: “Gastei muito dinheiro, não vi absolutamente nada. Diarreia” (TOLSTÓI apud. MEYER, 1995, p. 243-244)¹². 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, ignora completamente esta repercussão ruidosa – que se deu durante sua estadia na França – nas páginas de seu diário. Contudo, a 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 chteniia* em 1858, “[...] haviam sido arrancadas e encadernadas junto com o exemplar de *Otelo* de Shakespeare” (MEYER, 1995, p. 244)¹³. 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

¹¹ Texto original: “Did Tolstoy intend a dialogue with Flaubert’s *Madame Bovary* when he wrote *Anna Karenina*?”

¹² Texto original: “Spent lot of money, saw absolutely nothing. Diarrhea”.

¹³ Texto original: “[...] it had been torn out of the journal and bound together with Shakespeare’s *Othello*”.

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, um homem cuja grande habilidade é saber jogar o jogo da vida em sociedade – procura se relacionar com as pessoas certas para melhorar, sem maiores esforços, sua carreira profissional; adota as posturas políticas que julga convenientes de acordo com o grupo ao qual considera mais vantajoso pertencer naquele momento; é infiel no casamento e acha sua atitude natural.

O jogo de oposição entre os irmãos, aliás, é o motivo inicial do romance. 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:

Stiepan Arcáditch [Stiva] era um homem sincero consigo mesmo. Não conseguia enganar-se e persuadir-se de que estava arrependido da sua conduta. Não conseguia, agora, arrepender-se por ele, um homem de trinta e quatro anos, bonito e namorador, não estar enamorado da esposa, mãe de cinco crianças vivas e duas já mortas, e apenas um ano mais jovem do que ele. **Arrependia-se apenas de não ter sabido dissimular melhor diante da esposa, dos filhos e de si mesmo.** (TOLSTÓI, 2005, p. 19, grifo nosso)

Nota-se que esta personagem (a qual, como já dissemos, é representante da convencionalidade burguesa no romance de Tolstói) 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. O problema moral parece-lhe inexistente, pois se convence de que é seu direito procurar saciar seus prazeres com outras mulheres, já que é um homem jovem e bonito, enquanto a esposa demonstra o aspecto cansado de uma mãe que, aos trinta e três anos, deu à luz sete filhos. Poderíamos, de acordo com a definição de Ernest Pinard, considerar Stiva como uma figura que torna o romance imoral? Dificilmente, pois mesmo na realidade interna do romance, não há qualquer condenação para sua atitude. Como já vimos, nas palavras de Norbert Elias, o adultério cometido pelo homem é visto com maior condescendência; a mulher devia ser

punida, enquanto o homem seria no máximo passível de uma advertência. 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” (TOLSTÓI, 2005, p. 17). 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:

Conheço o mundo mais do que você – disse ela. [Anna] – Conheço as pessoas como Stiva, sei como encaram essas coisas. Você diz que ele conversava com ela sobre você. Isso não aconteceu. **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.** (TOLSTÓI, 2005, p. 81, grifo nosso)

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, mãe dedicada, devotada às funções que lhe cabem cumprir. 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. Sabe que há homens adúlteros (“as pessoas como Stiva”), mas isso não é algo que a atinja. Seu marido é um ministro de Estado, um homem importante para a Rússia e, dessa forma, ela também é 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. 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 pela primeira vez

com a personagem que dá título ao romance. 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:

- O irmão da senhora está aqui – disse ele [Vrónski], levantando-se. – Perdoe-me, não a reconheci, mas foi tão breve nosso encontro – disse Vrónski, curvando-se num cumprimento – que a senhora sem dúvida não se recorda de mim.

- Ah, não – respondeu ela [Anna] –, eu o reconheceria perfeitamente porque, a viagem inteira, eu e sua mãe não falamos de outro assunto senão o senhor – disse ela, **permitindo, por fim, que se exprimisse no sorriso a vivacidade contida que tanto desejava manifestar-se [...]** (TOLSTÓI, 2005, p. 74, grifo nosso)

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:

Vrónski seguiu o condutor até o vagão e, na entrada do compartimento, parou a fim de dar passagem a uma senhora que desembarcava. Graças ao tino habitual em um homem mundano, com um único olhar para o aspecto dessa senhora, Vrónski classificou-a como pertencente à mais alta sociedade. Desculpou-se e estava prestes a entrar no vagão, mas sentiu necessidade de observá-la outra vez – não por ser muito bonita, nem por ter uma graça elegante e discreta, que se percebia em toda a sua pessoa, mas porque, na expressão do rosto gracioso, ao passar por ele, havia algo especialmente meigo e delicado. Quando olhou para trás, ela também virou a cabeça. Os olhos brilhantes e cinzentos, que pareciam escuros devido aos cílios espessos, pousaram com atenção e simpatia no rosto de Vrónski, como se ela o tivesse reconhecido, mas, logo depois, voltou-se para a multidão que se aproximava, como que à procura de alguém. Nesse breve olhar, Vrónski teve tempo de perceber **uma vivacidade contida**, que ardia em seu rosto e esvoaçava entre os olhos brilhantes e o sorriso quase imperceptível, que arqueava os lábios rosados. **Parecia que o excesso de alguma coisa inundava seu ser e, a despeito da vontade dela, se expressava, ora no brilho do olhar, ora no sorriso.** (TOLSTÓI, 2005, p. 73, grifo nosso)

O que Tolstói quer dizer com “uma vivacidade contida”? A mesma vivacidade que se manifesta no sorriso dirigido 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: há outro no mesmo capítulo, ainda no espaço da estação de

trem: um vigia, que “[...] por estar bêbado, ou agasalhado em demasia devido à forte friagem, não ouviu um trem que recuava e foi esmagado” (TOLSTÓI, 2005, p. 76). 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 contêm as lágrimas. “É um mau presságio” (TOLSTÓI, 2005, p. 77), 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. “Um acontecimento natural”, como o considera Stiva. Mas, nessa mesma viagem, cujo objetivo era ajudar a salvar o casamento 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**” (TOLSTÓI, 2005, p. 108, grifo nosso). Porém, logo descobre que Vrónski está no mesmo trem. “Eu não sabia que o senhor ia viajar. Por que viaja?” (TOLSTÓI, 2005, p.111), 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” (TOLSTÓI, 2005, p. 111). Anna pede-lhe que esqueça o que acabara de falar, mas diz isso sem convicção.

Tolstói constrói a sequência dos fatos em forma de contrastes, não sem alguma dose de ironia: a mulher virtuosa, mãe de família, senhora de um lar importante, 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”.

O trem é, aliás, uma imagem importante, presente durante toda a narrativa. Segundo Priscilla Meyer, no artigo já citado, ele é um símbolo da modernização russa, visto que as estradas de ferro surgem com o intuito de interligar partes do vasto território até então isoladas. Trata-se, novamente, do uso de contrastes e da ironia por eles criada: o mesmo elemento que simboliza a modernização de um país que tenta se “europeizar” é também o responsável por desfechos trágicos, estes advindos da apropriação de costumes ocidentais, que

poderiam, sob tal ponto de vista, ser considerados corruptores daquilo que se chamava de “alma russa”¹⁴.

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, Bóbikov, 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” (FIGUEIREDO, 2005, p. 8). Rubens Figueiredo, tradutor da edição de *Anna Kariênina* que utilizamos neste trabalho,

¹⁴ O debate entre eslavófilos (defensores das tradições, da chamada “alma russa”) e ocidentalistas (que propunham a modernização baseado em modelos dos países da Europa Ocidental, especialmente Inglaterra, França e as unidades políticas independentes que no fim do século XIX formariam a Alemanha) foi bastante intenso durante o período no qual Tolstói viveu. No artigo “Do amor à pátria e do orgulho nacional”, o eslavófilo Nikolai Karamzin debruçou-se sobre o caráter patriótico e as qualidades intrínsecas do povo russo, historicamente tidos como bárbaros, de acordo com a concepção europeia de civilização. Karamzin destaca seus compatriotas como não tão ilustrados quanto os cidadãos das nações ocidentais do continente, mas indica, por outro lado, que a ascensão de Pedro, o Grande representou para a Rússia uma aproximação aos demais povos europeus, na qual se destacaram suas qualidades militares, demonstradas nas vitórias em batalhas contra suecos, turcos e franceses (KARAMZIN, 2013, p. 33). Assim, seu pensamento tem como premissa a existência de um caráter positivo dos russos, demonstrado em uma área em que eles já possuíam destaque quando comparados aos demais povos europeus. Por isso, de acordo com a linha de raciocínio de Karamzin, a aproximação dos russos à parte ocidental do continente seria uma forma de incentivo ao desenvolvimento de outras qualidades apreciadas pelas sociedades ditas “civilizadas”, “ilustradas”. Os eslavófilos, portanto, baseavam-se no imaginário de um povo destinado à grandiosidade, perceptível na extensão de seu território e em sua força militar, comprovada especialmente na vitória contra o exército napoleônico, e na existência da dita “alma russa”, à qual seria modelada a partir dessa força simbólica defendida por tais intelectuais. Os ocidentalistas, por sua vez, afirmavam que, se existia algum sinal de destino grandioso para o povo russo, este se manifestaria somente por meio da apropriação dos modelos ocidentais – para eles, modelo bem-sucedido de processo civilizatório. A “Primeira carta filosófica” de Piotr Tchaadáiev é um ponto marcante desse debate intelectual que permeou todo o século XIX, período de desenvolvimento de uma consciência da necessidade do desenvolvimento civilizatório na Rússia. Nesse texto, o autor elabora a teoria do caráter fantasmagórico da História russa, um país que tem um cotovelo na Alemanha e outro na China e não é possível saber se conserva as características de cada um ou se não pertence nem a um nem a outro. Para Tchaadáiev (2013, p. 74), existe um norte cultural, espiritual e filosófico no desenvolvimento histórico europeu; este é representado pelo cristianismo, mais especificamente, pela Igreja Católica, que, para o autor, de certa maneira dá continuidade à tradição clássica do período romano e constrói as bases para a ascensão da Ilustração. Na Rússia, por outro lado, não existiria esse elemento estruturador que estruturava suas ideias de direito, justiça e ordem e permitiria a um observador chamar a civilização ali residente de um povo culturalmente estabelecido. Haveria, então, um identidade europeia, porém não uma identidade russa. Por isso, a ideia do desenvolvimento da Rússia por meio de um modelo de processo civilizatório que tomasse a Europa Ocidental como base não feriria nenhuma grande tradição, dado o caráter fantasmagórico e a descontinuidade cultural do país.

relata essa história, afirmando que Tolstói presenciou a autópsia (realizada na própria estação ferroviária) 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 “No 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” (FIGUEIREDO, 2005, p. 8) – revelação de que talvez sua fonte inspiradora principal, seja em relação à escolha do tema ou ao modo de composição do romance, não tenha de fato sido *Madame Bovary*, de Flaubert. Mesmo assim, nota-se a presença da influência da literatura francesa na delimitação temática de seu romance e também no estilo, da mesma maneira que a questão da modernização, simbolizada nas ferrovias que interligam o amplo território russo, remete à presença do ideal ocidental na sociedade da qual Tolstói faz parte.

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 enumera alguns aspectos que explicam o desenvolvimento da literatura russa tal qual este se deu e também algumas justificativas de

seu sucesso no restante da Europa durante o século XIX. Dentre eles, o fato de que os célebres autores russos se influenciavam por uma geração anterior à de Flaubert e Zola, ou seja, sua 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 formal 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.

Segundo Marcelle Ehrhard, em *A literatura russa*, Tolstói tinha a necessidade ardente de encontrar uma verdade redentora, uma essência, e anunciá-la ao mundo (EHRHARD, 1956, p. 85). 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 aparentemente 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 impessoalidade 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:

Aquilo que, durante quase um ano inteiro, constituía para Vrónski o único e exclusivo desejo de sua vida e tomara o lugar de todos os seus desejos anteriores; aquilo que era, para Anna, um sonho de felicidade impossível, assustador e, por isso mesmo, ainda mais fascinante – esse desejo foi satisfeito. Pálido, com o maxilar inferior trêmulo, Vrónski estava de pé junto a ela e implorava que se acalmasse, sem saber ele mesmo por que ou como.

- Anna! Anna! - dizia, com voz trêmula. – Anna, pelo amor de Deus”...

Porém, quanto mais alto falava, mais ela baixava a cabeça, antes altiva, alegre, e agora envergonhada, e Anna recurvava-se inteira e descaía no divã, onde estava sentada, na direção do soalho, aos pés de Vrónski; e teria tombado no tapete se ele não a segurasse.

[...]

Sentia-se tão criminosa e culpada que só lhe restava humilhar-se e pedir perdão; agora, não tinha mais ninguém na vida senão a ele, por isso lhe dirigia sua súplica de perdão. Olhando para Vrónski, Anna sentia fisicamente sua humilhação e não conseguia mais falar. Ela sentia o que deve sentir um assassino quando vê o corpo do qual tomou a vida. Esse corpo, cuja vida ele tomara, era o amor dos dois, a primeira fase do seu amor. Havia algo assustador e repulsivo na lembrança do que fora comprado ao preço daquela cena de vergonha. [...]

- Tudo está acabado – disse ela. – Não tenho mais nada, senão você. Não esqueça.

- Não posso esquecer aquilo que é a minha vida. Por um minuto dessa felicidade...

- Que felicidade! - interrompeu Anna, com asco e horror, e o horror, à revelia de Vrónski, o contagiou. – Pelo amor de Deus, nem uma palavra, nem mais uma palavra.

[...] Anna sentia que naquele momento não conseguia exprimir em palavras o sentimento de vergonha, de júbilo e de horror ante o limiar de uma nova vida, e não quis falar sobre o assunto, banalizar esse sentimento com palavras imprecisas. Mas depois, e no dia seguinte e no próximo, ela não só não encontraria palavras para expressar toda a complexidade desses sentimentos, como não encontraria sequer os pensamentos com que pudesse ela mesma refletir sobre tudo o que se passava em sua alma.

[...]

Em compensação, durante o sono, quando não tinha controle sobre seus pensamentos, sua situação se apresentava a ela em toda a sua hedionda nudez. O mesmo sonho a visitava quase todas as noites. Sonhava que os dois eram seus maridos, ao mesmo tempo, que ambos não poupavam suas carícias com ela. Aleksiei Aleksándrovitch chorava, enquanto beijava suas mãos, e dizia: “Como estamos bem, agora!” E Aleksiei Vrónski também estava ali e também era seu marido. E Anna, admirada de que antes tal coisa lhe parecesse impossível, explicava a ele, rindo, que assim era muito mais

simples e que agora os dois estavam satisfeitos e felizes. Mas esse sonho a oprimia como um pesadelo e Anna acordava com horror. (TOLSTÓI, 2005, p. 157-158)

O horror expresso por Anna diante de sua situação é a manifestação de 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. Segundo Vladimir Nabokov, em *Lições de literatura russa*:

Anna não é apenas uma mulher, não é apenas um esplêndido espécime feminino e sim uma mulher dotada de natureza moral completa, compacta e relevante: tudo sobre seu caráter é significativo e notável, e isso também se aplica a seu amor. Ela não pode se limitar a ter um caso clandestino como faz outra personagem no livro, a princesa Betsy. Sua natureza leal e apaixonada torna impossíveis a simulação e o segredo. Ela não é Emma Bovary, uma sonhadora de província, uma rapariga nostálgica que se esgueira junto a muros em ruínas para chegar à cama de amantes substituíveis. Anna dá a Vrónski toda a sua vida, consente em se separar do filhinho adorado – apesar da agonia que lhe causa não o ver – e vai viver com ele, de início no exterior, na Itália, e depois em sua propriedade na Rússia Central, conquanto esse romance “aberto” faça com que a rotulem como uma mulher imoral aos olhos de seu círculo também imoral. (De certo modo, pode-se dizer que ela realizou o sonho de Emma de escapar com Rodolphe, mas Emma não teria sentido a dor de abandonar o filho, nem havia complicação moral alguma no seu caso). Por fim, Anna e Vrónski retomam a vida na cidade. Ela escandaliza a sociedade hipócrita não tanto por seu caso de amor, mas por desafiar abertamente as convenções. (NABOKOV, 2015, p. 197)

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, 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 (HOOPER, 2001, p. 362). 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 tolstoiana é caracterizada 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. O fragmento do romance acima destacado demonstra, portanto, a diferença essencial entre as duas protagonistas femininas e, conseqüentemente, a diferença da composição do processo trágico em torno da questão do adultério.

Dissemos na análise de *Madame Bovary* que no romance de Flaubert 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, portanto, nesse caso, temos um modelo mais próximo do conceito de Schelling, que considera a tragédia um elemento conciliatório da cisão entre o poder subjetivo de um eu em conflito com as regras arbitrárias e imperativas de um poder objetivo.

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:

Há a tragédia social: homens arruinados pelo poder e pela fome; uma civilização destruída ou destruindo-se a si mesma. Há então, igualmente, a tragédia pessoal: homens e mulheres que sofrem e que são destruídos nos seus relacionamentos mais íntimos; o indivíduo conhecendo o seu destino, num universo marcado pela insensibilidade, no qual a morte e um isolamento espiritual extremo são formas alternativas do mesmo sofrimento e heroísmo. (WILLIAMS, 2002, p. 161)

No caso do romance *Madame Bovary*, há um tipo especial de tragédia, a tragédia social 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. Trata-se, então, de um modelo que, de acordo com a descrição de Williams, apropria-se da trajetória pessoal (no sentido de individual, privada, distante do valor coletivo) de maneira a inseri-la no acontecimento social. Sua afirmação é de que na representação da realidade pessoal as crises da civilização se relacionam a um desajuste psíquico ou espiritual, enquanto na representação do social a tragédia surge como reflexo de uma sociedade em desintegração ou decadente (WILLIAMS, 2002, p. 162). Ora, no romance de Flaubert vemos justamente tal desajuste psíquico causado pela sociedade decadente. Mais do que isso, na verdade, se, como afirmamos, 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 *Anna Kariênina*, segundo o crítico inglês, há também a manifestação dos dois tipos de tragédia, porém, nesse caso, a forma do elemento trágico não se configura exatamente como um ponto de contato entre os romances de Flaubert e Tolstói.

Williams opõe-se à afirmação de D.H. Lawrence (2000), segundo a qual a força de *Anna Kariênina* reside unicamente na tragicidade expressa pelo confronto estabelecido a partir do tema do adultério. Lawrence partiu do pressuposto da existência de uma fraqueza na tragédia moderna, por esta mostrar a destruição do herói em conflito com o código social, como se tal código fosse por si só capaz de acionar nosso destino irrevogável. Em sua opinião, portanto, a verdadeira tragicidade de *Anna Kariênina* 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” (LAWRENCE apud. WILLIAMS, 2002, p. 164-165). Segundo a concepção de Lawrence, então, uma pessoa se torna indivíduo somente ao se separar de um sistema maior (e alheio às suas próprias concepções de mundo) em que se via envolvida. Assim, a tragédia moderna estabelece 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.

A concepção do trágico de D.H. Lawrence não está distante, portanto, do conceito de Schelling (1979), que propõe o trágico como forma literária de expressão do conflito entre indivíduo e uma força maior do que ele e a afirmação da liberdade individual por meio da morte, ou seja, do estabelecimento da própria liberdade diante da negação do indivíduo de curvar-se frente à força do poder objetivo (seja este o código social, a natureza ou a ideia transcendental do destino). Sua ideia da criação de uma *nova colônia de moralidade*, por sua vez, remete-nos ao conceito de trágico hegeliano. Para Hegel (apud. SZONDI, 2004), não há uma ideia absoluta de ética, mas um conceito real que se opõe à ideia abstrata, conceito este que deve apresentar o universal e o particular em sua identidade. Segundo o filósofo, a ética real está relacionada à ética singular, a algo semelhante à *nova colônia de moralidade* citada por Lawrence. A ética singular, por sua vez, é simplesmente a ética real, espécie de justiça eterna que se sobrepõe à ética inorgânica da forma casual do mundo. Essa definição, praticamente tautológica, coloca, como se nota, a individualidade como elemento central da construção do juízo coletivo. O herói trágico é aquele que, ao se desconectar dos modelos pré-concebidos, revela, por meio do conflito, a verdadeira forma ética do mundo, a justiça que deveria se sobrepor à arbitrariedade da ética inorgânica. Para D.H. Lawrence, então, a descoberta de uma nova moralidade significa a revelação de um substrato ético superior à norma vigente, e Anna Kariênina, ao se desvincular do código social, é a portadora dessa ideia, o indivíduo que desvela a ética real.

Tal leitura coaduna-se com a definição de George Steiner sobre o caráter “selvagem” do romance russo. Se o realismo formal flaubertiano alcança o ápice da representação da realidade burocrática burguesa, chamada por Hegel de “prosa do mundo”, 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 fez um comentário relevante sobre a dicotomia social x

espiritual em *Anna Kariênina*:

À primeira vista, pareceria que Anna foi punida pela sociedade, por se apaixonar por um homem que não era seu marido. Ora, essa “moral” seria sem dúvida completamente “imoral” e de todo não artística, uma vez que outras senhoras chiques daquela mesma sociedade tinham tantos casos quantos quisessem desde que os mantivessem em segredo, debaixo de um véu escuro. (Lembrem-se do véu azul de Emma ao viajar na companhia de Rodolphe e de seu véu negro amoroso com Léon em Rouen.) Mas a franca e infeliz Anna não usa esse véu de dissimulação. As normas da sociedade são temporárias; o que interessa a Tolstói são as eternas exigências da moralidade. E então surge a questão moral que ele efetivamente aponta: o amor não pode ser exclusivamente carnal porque nesse caso é egoísta e, sendo egoísta, destrói em vez de criar. A fim de expor sua posição de maneira mais clara e mais artística possível, Tolstói, numa torrente de imagens extraordinárias, retrata e coloca lado a lado, em vívido contraste, dois amores: o carnal de Vrónski e Anna (lutando em meio às suas emoções espiritualmente estéreis mas ricamente sensuais e fatídicas) e o amor autêntico e cristão, como Tolstói o chamou, do casal Lióvin-Kitty, com as riquezas de natureza sensual presentes mas equilibradas e harmoniosas na límpida atmosfera da responsabilidade, da ternura, da verdade e das alegrias da vida em família. (NABOKOV, 2015, p. 200)

Nas palavras de Nabokov, encontramos uma ressonância das ressalvas de Raymond Williams em relação à concepção de D.H. Lawrence sobre o trágico em *Anna Kariênina*. Parece óbvio, por nossa leitura até aqui, que de certa maneira Lawrence apreendeu os aspectos referentes à concepção moderna de trágico 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.

“Qual é a real ação de *Anna Karênina*?” (WILLIAMS, 2002, p. 166), pergunta-se o crítico inglês. Para Williams, o erro cometido por Lawrence é bastante comum na recepção crítica do romance. 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 da questão *mulher que incorre em erro ao ser infiel à vida familiar e por isso paga com a própria morte, em geral por meio do suicídio, a fim de ressaltar o efeito desviante de seu ato e, ao mesmo tempo, a afirmação*

de seu liberdade individual ao decidir dar cabo da própria vida 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” (WILLIAMS, 2002, p. 167). 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 mais essa característica do que o romance de nosso corpus). 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 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’” (WILLIAMS, 2002, p. 167-168). 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 co-protagonista, Lióvin, faz parte da construção do romance por meio do jogo de oposições, das narrativas complementares que são traçadas em paralelo. Segundo Nabokov:

Procuraremos em vão nas páginas de *Anna Kariênina* as sutis transições de Gustave Flaubert, dentro dos capítulos, de um personagem para outro. A estrutura do romance é mais convencional, embora tenha sido escrito vinte anos depois de *Madame Bovary*. As conversas entre personagens que mencionam outros personagens e as manobras dos personagens menores ao provocar os encontros entre os principais participantes são os métodos simples e às vezes bastante primários utilizados por Tolstói. Mais simples ainda são as mudanças abruptas de cenário ao passar de um capítulo para o outro.

O romance de Tolstói consiste em oito partes, cada qual contendo cerca de trinta capítulos curtos de quatro páginas. Ele se propõe seguir duas linhas – a de Lióvin-Kitty e a de Vrónski-Anna –, embora haja uma terceira linha, subordinada e intermediária, a de Oblónski-Dolly, que desempenha um papel muito especial na estrutura do romance por servir de várias formas como elo entre as duas linhas principais. Stiepan Oblónski e Dolly lá estão para agir como intermediários no relacionamento de Lióvin e Kitty e no de Anna e seu marido. Além do mais, durante a vida de solteiro de Lióvin, um paralelo sutil é estabelecido entre Dolly e a figura de mãe idealizada por Lióvin, a qual ele encontrará para seus próprios filhos em Kitty. Vale notar, também, que Dolly considera a conversa sobre crianças com uma camponesa tão fascinante quanto Lióvin considera as conversas com camponeses sobre agricultura (NABOKOV, 2015, p. 201)

O paralelismo entre as três narrativas (as duas centrais e a subordinada e intermediária) marca os pontos de contato dos diferentes polos do romance. Anna se coloca, inicialmente, como salvadora do casamento do irmão, uma atitude de condescendência, pois é uma mulher aparentemente feliz no casamento, membro de uma família bem estruturada e, assim, bem-sucedida no papel social designado para si. Sua cunhada, Dolly, conquanto cumpra a rigor as

mesmas funções de Anna, é infeliz por estar casada com um marido adúltero e ver sua juventude ser sugada pela maternidade. Vejamos um fragmento do diálogo entre Anna e Dolly, por ocasião da viagem da primeira a Moscou a fim de salvar o casamento do irmão:

- Afinal, ela é jovem e bonita – prosseguiu [Dolly, falando sobre a amante do marido]. – Será que você entende, Anna, quem foi que me tomou a minha juventude e a minha beleza? Ele e os seus filhos. Prestei serviços a ele e, nessa servidão, tudo o que era meu se foi e agora, é claro, uma criatura vulgar lhe parece mais fresca e mais agradável. Sem dúvida, os dois conversavam sobre mim ou, pior ainda, nada diziam... Você entende? – De novo, o ódio incendiou seus olhos. – E, depois disso, ele ainda vai me dizer... Ora, e acaso vou acreditar? Nunca. Não, tudo está acabado, tudo o que representava o consolo, a recompensa do trabalho, do suplício... Você acreditaria? Agora há pouco, eu tomava a lição de Gricha [filho de Stiva e Dolly]: antes, isso me dava alegria, mas agora é um tormento. Para que sofro, trabalho? Por causa das crianças? O horrível é que, de repente, minha alma virou pelo avesso e, em lugar do amor, do carinho, só sinto raiva por ele, sim, raiva. Eu poderia mata-lo e...

- Minha querida, Dolly, eu entendo, mas não se torture. Você está tão ofendida, tão transtornada que vê muitas coisas de um modo deformado. [disse Anna] (TOLSTÓI, 2005, p. 81)

Depois disso, Anna faz o já citado discurso sobre conhecer o mundo melhor do que Dolly e sobre a infidelidade masculina que não supera sua lealdade ao lar, ao *santuário*. O conhecimento de mundo de Anna faz parte dos paralelismos da narrativa. Sua posição, superior à de Dolly no início, é invertida no decorrer da narrativa. A destruição da vida familiar faz com que ela passe a se torturar e, transtornada, ver as coisas de modo deformado. Apesar disso, não se pode negar seu real conhecimento da vida social, pois, como vimos, logo após se relacionar efetivamente com Vrónski pela primeira vez, ela já tem plena consciência de seu destino trágico. O erro da personagem, nesta cena, consiste em achar que Dolly não possui o mesmo tipo de saber. A cunhada de Anna acaba por perdoar Stiva, fato que nem de longe está relacionado a uma súbita percepção amorosa; há um comodismo em sua decisão de ceder aos pedidos de desculpa do marido, uma tomada de consciência da sua situação imutável como esposa e mãe de família. Há tão pouca paixão na reconciliação que ela é colocada em cena de maneira prosaica:

Na hora do chá dos adultos, Dolly deixou o seu quarto. Stiepan Arcáditch não veio ter com ela. Devia ter saído do quarto da esposa pela porta dos fundos.

- Temo que você vá sentir frio no andar de cima – comentou Dolly para Anna. – Estou com vontade de transferi-la para baixo e, assim, ficaremos

mais próximas.

- Ah, ora essa, por favor, não se preocupe por minha causa – respondeu Anna, **fitando o rosto de Dolly e tentando compreender se houvera ou não uma reconciliação.**

- Aqui, você terá mais luz – alegou a cunhada.

- Posso garantir a você quem durmo em qualquer lugar e o tempo todo, como uma marmota.

- Do que estão falando – perguntou Stiepan Arcáditch, saindo do escritório e dirigindo-se à esposa.

Pelo seu tom de voz, Kitty e Anna logo entenderam que houvera uma reconciliação.

- Quero transferir Anna para baixo, mas é preciso pôr umas cortinas. Ninguém sabe fazer isso, eu mesma tenho de resolver – explicou Dolly, dirigindo-se ao marido.

“Meu Deus, será que a reconciliação foi completa?”, pensou Anna, ao ouvir o tom de Dolly, frio e sereno.

- Ah, chega, Dolly, em tudo você vê dificuldade – disse o marido. – Mas está bem, se você quer, eu cuidarei de tudo...

“Sim, deve ter havido uma reconciliação”, refletiu Anna.

- Eu sei como você cuida de tudo – respondeu Dolly. – Manda o Matviei fazer o que é impossível enquanto você mesmo vai embora e ele fica todo atrapalhado. – E o sorriso jocosos de costume enrugou a ponta dos lábios de Dolly.

“Total, reconciliação total, total”, pensou Anna, “graças a Deus!”. E, alegrando-se de ter sido ela a causa, aproximou-se dela e lhe deu um beijo.

(TOLSTÓI, 2005, p. 85, grifo nosso)

O tom de voz de Dolly não é suficiente, no início, para Anna perceber se houve ou não uma reconciliação; somente a expansividade de Stiva deixa claro o que aconteceu. A sutileza da cena evidencia as características de ambas as personagens. Homem da sociedade, o irmão de Anna é capaz de expressar, de maneira calculada, os sentimentos que deseja compartilhar com as demais pessoas. Dolly, por sua vez, é o modelo da mulher discreta, socialmente tido como ideal para o cumprimento das funções da vida privada. Um sorriso jocosos a enrugou a ponta de seus lábios é o indicador definitivo para Anna do sucesso de sua empreitada na casa do irmão. Bem mais adiante, no capítulo XVI da parte 6, testemunhamos uma consideração de Dolly sobre a situação da infeliz cunhada, já transformada em pária social por sua infidelidade e pelo fim de seu casamento e da vida familiar oficial:

“E atacam Anna. Por quê? Por acaso sou melhor do que ela? Pelo menos, tenho um marido a quem amo. Não do modo como eu gostaria de amar, mas eu o amo, enquanto Anna não amava seu marido. De que ela é culpada? Ela quer viver. Deus introduziu isso em nossa alma. É muito provável que eu agisse da mesma forma. E até agora não sei se fiz bem ao lhe dar ouvidos naquelas horrível ocasião, em que ela veio ter comigo em Moscou. Eu devia ter abandonado meu marido e recomeçado a minha vida. Eu poderia amar e

ser amada, de verdade. Por acaso minha situação está melhor agora? Na época, eu ainda podia agradar alguém, ainda me restava certa beleza”, continuou a pensar Dária Aleksándrovna, e sentiu vontade de se ver no espelho. Tinha um espelho de viagem, dentro da bolsinha, e quis apanhá-lo; mas, depois de olhar para as costas do cocheiro e do escriturário que se sacudiam, ela percebeu que teria vergonha se um deles virasse para trás, e não se atreveu a pegar o espelho.

Porém, mesmo sem olhar para o espelho, pensou que ainda não era tarde e lembrou-se de Serguei Ivánovitch, que se mostrava especialmente afetuoso com ela, lembrou-se de um amigo de Stiva, o bondoso Turóvtsin, que ao seu lado cuidara das crianças na época da escarlatina e se enamorou dela. E havia ainda um homem bastante jovem que, como lhe dizia o marido em tom de troça, achava que, entre as irmãs, ela era a mais bela. E os romances mais apaixonados e inverossímeis acudiram ao pensamento de Dária Aleksándrovna. “Anna agiu de maneira excelente e não serei eu, de forma alguma, quem vai censurá-la. Faz a felicidade de um outro homem, está feliz, e não acabada, como eu, mas sim, sem dúvida nenhuma, está exatamente como sempre, viçosa, inteligente, aberta a tudo”, pensou Dária Aleksándrovna, e um sorriso maroto franziu seus lábios, sobretudo porque, ao pensar no romance de Anna, ela se imaginou, em paralelo, num romance quase exatamente igual, com um homem imaginário e coletivo, que era o seu enamorado. Tal como Anna, ela confessaria tudo ao marido. E a surpresa e a perturbação de Stiepan Arcáditch, diante de tal notícia, obrigaram-na a sorrir. (TOLSTÓI, 2005, p. 598)

Nota-se, então, como o perdão de Dolly ao marido no início do romance foi um ato convencional. Anna cedeu ao desejo individual, abandonou o marido e o filho e decidiu viver ao lado do amante. Nesse instante da narrativa, a protagonista já sofre com a decadência social, com o olhar do coro da tragédia representado pelas vozes do tecido social que observa à distância sua trajetória. Dolly, no entanto, não a julga mal. Vemos, assim, como o paralelismo marca diferentes personagens como imagens espelhadas umas das outras. Se, no início, podemos comparar Anna e Stiva, pelo que vemos acontecer ao último e o que logo viria a acontecer com a primeira, quando a história se encaminha para o fim, no fragmento acima citado, é estabelecida uma comparação entre Anna e Dolly, a qual, corresponde em um olhar mais aprofundado, à percepção da própria condição feminina nesse contexto. A infelicidade manifestada por Dolly relaciona-se ao seu apagamento como mulher, que ocorre por já ter cumprido seu papel de mãe e, justamente devido a este, ver-se destituída da beleza da juventude. A vida escolhida por Anna torna-se para ela uma aspiração que se encerra em um devaneio espirituoso, retornando à familiaridade da vida doméstica ao imaginar qual seria a reação do marido quando a ouvisse falar sobre sua infidelidade. Dolly projeta sua insatisfação na aparente satisfação da cunhada e, portanto, reconhece a afirmação da individualidade e a construção da nova colônia de moralidade, por meio da busca da

felicidade. Assim, esta também se demonstra uma personagem desenvolvida como indivíduo, consciente do lugar que ocupa, de suas próprias aspirações e frustrações. Podemos até afirmar que ela de certa forma age como uma bovarista, ao imaginar-se no lugar de Anna e conjecturar sobre seus possíveis relacionamentos extramatrimoniais. Contudo, o sorriso diante da provável reação de Stiva ao seu ato demonstra seu reconhecimento de que tudo isso não passa de uma imagem fictícia. Dolly demonstra nessa cena tanto conhecimento de mundo quanto já demonstrava em seu encontro com Anna no início do romance. Naquela oportunidade, não foi necessário muito esforço para que ela decidisse perdoar o marido, como dessa vez tampouco houve qualquer resistência de sua parte para abdicar da ideia efemeramente projetada. Dolly se assume como é: uma senhora cansada e com poucas possibilidades fora da realidade do casamento. A mulher infeliz do início do romance, que se deixou convencer por outra, aparentemente satisfeita e plenamente realizada, segue em sua trajetória de infelicidade, mas agora se enxerga na outra de uma maneira diferente; o transcorrer dos acontecimentos foi, à primeira vista, muito mais duro com Anna, já que ela teve de abandonar a vida socialmente aceita e o filho querido para ficar com Vrónski, porém Dolly demonstra sentir uma empatia maior por ela nesse instante do que quando a cunhada cumpria o papel de conciliadora de questões matrimoniais.

Anna exerce, sem máscaras, uma função feminina na parte inicial do romance. Salvar o casamento do irmão não é, para ela, um esforço que exija um discurso irônico e um sorriso cínico de convencimento. Ela convence Dolly a perdoar Stiva pois consegue demonstrar a sinceridade de suas intenções. Quando diz conhecer o mundo e saber que alguns homens, apesar de adúlteros, veem o lar como um santuário, realmente acredita em suas próprias palavras e, pela forma como as enuncia, parece aceitar aquela como a verdade do mundo – e, ao mesmo tempo, se satisfaz por não ser obrigada a enfrentar a mesma situação constrangedora que o irmão impõe à sua cunhada. Ao se relacionar com Vrónski e deixar para trás a vida familiar, temos uma personagem que, em seu contexto, passa a exercer uma função mais próxima do masculino. Como o irmão, torna-se infiel ao contrato do casamento, e esta poderia ser a imagem no espelho a uni-los. Entretanto, excetuando-se o adultério, não há nenhuma outra semelhança na trajetória de ambos. Stiva mantém relações extraconjugais como uma maneira de reafirmar sua jovialidade; comporta-se, assim, como a figura viril, enquanto sua esposa se ressentida do papel de receptáculo que recai sobre si. Anna, por sua vez, trai o marido por estar apaixonada pelo amante e é pela paixão que abandona a família. Nesse

sentido, é possível estabelecer uma comparação entre Stiva e Homais, mas não entre Anna e Emma Bovary. Stiva é calculadamente convencional e sabe como agir de modo a manter a boa aparência de seu ser social. Como vimos, seu arrependimento pelo adultério está relacionado mais ao fato de a mulher havê-lo descoberto do que propriamente por um verdadeiro sentimento de culpa. Além disso, não amava a ex-governanta francesa com quem teve um caso. Anna, por sua vez, permite conscientemente que sua imagem social seja destruída – notamos seu horror perante essa certeza na cena com Vrónski logo após a primeira relação entre os dois. Não há qualquer calculismo em suas ações, o que termina por afastá-la da função masculina que era perceptível em sua atitude de abandonar a família. Temos, assim, uma personalidade contraditória, formada justamente por meio do conflito cujo único desfecho possível será a tragédia. Em sua composição, Anna possui características do irmão, Stiva, e da cunhada, Dolly; pode representar, em diferentes momentos da narrativa, tanto a função masculina quanto a feminina, assim como pode ser convencional ou fugir da convencionalidade. Representa, como dissemos, a função feminina ao atuar como salvadora do casamento da cunhada, mas, ao mesmo tempo, é a própria imagem da convenção social ao cumprir este papel. Ou seja, nesse instante, tem como espelhos tanto Dolly quanto Stiva. Depois, com o adultério, cumpre uma função entre o masculino e o feminino – pois busca a ação, em seu tempo, restrita ao masculino, para fugir das amarras da vida doméstica, contudo tal ação consiste na repetição do motivo feminino folhetinesco, como pudemos perceber em *Madame Bovary*. A solução “casamento sem amor e amor fora do casamento” é bastante convencional e remete, como vimos, ao imaginário da Idade Média (explorado por Denis de Rougemont em sua leitura da história de Tristão e Isolda). No entanto, no caso de Anna Kariênina, não havia necessariamente um casamento sem amor. Portanto, sua saída pela via do adultério não é exatamente a comprovação da convencionalidade da personagem feminina de uma certa vertente da literatura romântica. Segundo Nabokov, a percepção, por parte de Anna, do horror do adultério em nada se compara com a euforia de Emma Bovary ao se dar conta de finalmente ter encontrado um amante:

Do ponto de vista ético, essa cena está muito distante de Flaubert, da euforia de Emma e do charuto de Rodolphe naquele ensolarado bosque perto de Yonville. Ao longo do episódio de Tolstói há uma permanente comparação ética do adultério com um assassinato brutal – o corpo de Anna, nessa imagem ética, é pisoteado e esquarterado pelo amante devido a seu pecado. **Ela é vítima de uma força esmagadora.** (NABOKOV, 2015, p. 229-230, grifo nosso)

Uma força esmagadora e trágica espreita a protagonista durante toda a narrativa, apesar de seu destino parecer selado desde o início, desde o mau-presságio na plataforma ferroviária em Moscou e da consciência de que sua infidelidade matrimonial representará sua queda. Paixão e horror caminham em paralelo, como as personagens de diversos núcleos narrativos, e isto se dá pela dimensão ética do trágico no romance de Tolstói.

A questão ética coloca em paralelo a trajetória de Anna Kariênina com o co-protagonista da obra. Trata-se de Liévin, cujo núcleo narrativo, de acordo com Raymond Williams, não pode ser desconsiderado na interpretação do elemento trágico do romance, sob o risco de se cometer o mesmo erro de D.H. Lawrence em sua leitura. Vimos, pelo levantamento do tradutor Rubens Figueiredo, que o ponto de partida para a composição de *Anna Kariênina* foi um caso real de suicídio devido a um caso adúltero. Pudemos notar ainda que o fim trágico da mulher do vizinho de Tolstói não foi suficiente para animá-lo a escrever seu romance. Não interessa ao autor unicamente o debate, então em voga no contexto da literatura europeia ocidental, sobre o papel da mulher na sociedade e as limitações impostas pela instituição do casamento burguês. Suas preocupações com a formação sociocultural de sua nação e, mais importante, a ideia universal da busca por um sentido existencial figurada no texto literário são pontos chave do desenvolvimento da narrativa. E tais preocupações são representadas por meio da história familiar, de mais de uma família.

O título pensado por Tolstói nos primeiros rascunhos do futuro romance era *Dois casamentos* ou *Dois casais* – sendo um casal adúltero e outro legítimo. Obviamente, quando falamos em casal legítimo não nos referimos a Stiva e Dolly. É certo que, do ponto de vista burguês, ali estava um casamento convencional, abalado momentaneamente pela descoberta do adultério do marido, coisa que não se repetiria, não porque o homem deixaria de trair a esposa, mas porque saberia dissimular melhor nas próximas vezes. A ironia de Tolstói não chegaria ao ponto de, cinicamente, legitimar um casal tão hipócrita, enquanto, por outro lado, pune a mulher que ousa confrontar as limitações que o modo de vida burguês lhe impõe. Quando falamos em casal legítimo, portanto, nos referimos a Liévin e sua esposa, Kitty.

É na narrativa de Liévin que o autor almeja concretizar um *projeto de totalidade épica*. Se a realidade burguesa moderna, gênese do modelo social que a Rússia oitocentista propõe para si, é marcada pela fragmentação, e a experiência torna-se burocrática à medida que avança o processo civilizatório, podemos dizer que a intenção de totalidade pode se

concretizar somente por meio da busca constante pela formação individual e pela consequente atuação em meio à coletividade. A ideia da busca pela formação coaduna-se com a concepção de Rousseau, segundo a qual o homem é um *escultor, modelador de si próprio*. Para Rousseau: “O homem inventa **suplementos para a falta** e, deste modo, supera infinitamente a própria carência” (ROUSSEAU apud. STIERLE, 2006, p. 62, grifo nosso). O romance é a forma artística que expõe a ambiguidade entre cultura e natureza, sendo a modernidade “[...] é o lugar de um imaginário, em que se origina a contradição entre cultura e natureza” (ROUSSEAU apud. STIERLE, 2006, p. 63). O homem em comunhão com a natureza vive na totalidade, assim como o herói épico, e a cultura representa a falta, a fragmentação, o espaço do indivíduo solitário. O romance configura-se como “[...] um mito da consciência moderna” (STIERLE, 2006, p. 62). A ficção expõe as ambiguidades dessa realidade cindida, revela as perdas e os ganhos, o valor da cultura. O romance é o criador de uma nova realidade, que organiza o caos do mundo ao limitá-lo ficcionalmente, por meio da autorreflexão do homem que é escultor de si próprio.

Liévin é a figura da autorreflexão tolstoniana, um alter-ego do próprio autor, que canaliza suas reflexões e angústias sobre o processo de modernização russa, as tradições deixadas de lado nesse processo e as contradições que resistem sem resolução. Liévin é o homem cercado por dúvidas aparentemente insolúveis, o sujeito incapaz de agir sem refletir, o indivíduo à procura da essência de si mesmo e dos elementos que o cercam.

Tolstói, leitor de Rousseau, apresenta o desencaixado, aquele que se recusa a deixar-se corromper pelo tecido social. Este desencaixado, como o Emilio rousseiano, aprende pela experiência (tentativa e erro) e busca comunhão com uma vida mais natural, mais próxima de uma verdade essencial. Para compor esta importante personagem, Tolstói baseou-se em suas próprias concepções de mundo, em seu imaginário pessoal, na forma como filtrou, individualmente, o imaginário coletivo do meio e do tempo em que lhe coube viver. Ao mesmo tempo, apropriou-se de um outro imaginário (no caso, a concepção rousseiana do embate entre homem e natureza, expressa em toda a sua obra) que influenciou seu imaginário pessoal e talvez seja parte indissociável dele; a partir desse imaginário, o qual lhe ensinou ou reforçou suas ideias sobre o embate entre natureza e cultura, essência e aparência, compôs um romance de contrastes, no qual um dos núcleos narrativos (centrado em Anna) reafirma a realidade cínica da vida burguesa, enquanto o outro núcleo (centrado em Liévin) tenta recuperar o idealismo que havia sido perdido em Flaubert.

Kitty e Oblónski são os elos a unirem os protagonistas, que se encontram somente uma vez durante as centenas de páginas do romance, quase no seu final, quando o destino de ambos já está praticamente selado. Irmã mais nova de Dolly, na primeira parte da obra, Kitty está perdidamente apaixonada por Vrónski. Considera-o, sem conhecê-lo a fundo, o marido ideal, aquele em cujas mãos deseja depositar sua vida futura. A jovem encontra-se na casa de sua família, os Cherbátski, onde aguarda ansiosamente pela chance de dançar com seu sonhado pretendente em um baile que está prestes a mobilizar a alta sociedade local. Nesse momento, Liévin também está em Moscou, decidido a pedir a mão de Kitty em casamento. Nesse caso, Stiva atua como um incentivador. Ele e Liévin têm um encontro em um restaurante, e destacamos a seguir uma parte do diálogo relevante para nossa análise:

- As coisas vão mal [Stiva refere-se aqui ao seu casamento]. Mas eu quero falar sobre você e, além do mais, é impossível explicar tudo – disse Stiepan Arcáditch. – E então, por que veio a Moscou?... [...]

- Você não adivinha? – perguntou Liévin, sem desviar de Stiepan Arcáditch seus olhos, que brilhavam no fundo.

- Adivinho, mas não consigo tomar a iniciativa de falar sobre o assunto. Já por isso você pode avaliar se eu adivinho corretamente ou não – disse Stiepan Arcáditch, fitando Liévin com um sorriso sutil.

- Pois bem, e o que você me diz? – perguntou Liévin, com voz trêmula e sentindo que todos os músculos do rosto tremiam. – Como você encara a questão?

Stiepan Arcáditch sorveu lentamente até o fim seu copo de *Chablis*, sem desviar seus olhos de Liévin.

- Eu? – disse Stiepan Arcáditch. – Não há nada que eu mais deseje, nada. Seria a melhor coisa que poderia acontecer.

- Mas você não estará enganado? Sabe do que estamos falando? – perguntou Liévin, cravando os olhos no seu interlocutor. – Acha possível?

- Acho possível. Por que não seria?

- Não, você realmente acha possível? Não, diga-me o que você pensa! Puxa, e se o que me espera for uma recusa?... Eu até estou convencido...

- Por que pensa tal coisa? – disse Stiepan Arcáditch, sorrindo da agitação de Liévin.

- Às vezes tenho essa impressão. Seria horrível para mim e também para ela.

- Ora, de um jeito ou de outro, não há nisso nada de horrível, para uma jovem. Qualquer moça se orgulha de receber uma proposta de casamento.

- Sim, qualquer moça, mas não ela.

Stiepan Arcáditch sorriu. Conhecia muito bem esse sentimento de Liévin, sabia que, para ele, todas as moças do mundo se distribuía em dois tipos: um tipo era o de todas as moças do mundo, exceto ela, e essas moças tinham todas as fraquezas humanas, eram moças muito comuns; o outro tipo era formado só por ela, que não tinha nenhuma fraqueza e se colocava acima de todos os seres humanos.

- Espere, prove o molho – disse ele, segurando a mão de Liévin, que empurrava o molho para trás.

Liévin, dócil, serviu-se do molho, mas não deixou Stiepan Arcáditch comer

em paz.

- Não, espere você – disse ele. – Entenda que, para mim, se trata de uma questão de vida ou morte. Nunca falei com ninguém sobre isso. E não consigo falar com ninguém sobre o assunto, como falo com você. Não há dúvida que somos, nós dois, diferentes em tudo: no gosto, na maneira de ver, em tudo; mas sei que você gosta de mim e me compreende e por isso eu gosto terrivelmente de você. Mas, pelo amor de Deus, seja totalmente sincero.

- Vou lhe dizer o que penso – respondeu Stiepan Arcáditch, sorrindo. – Mas vou lhe dizer outra coisa: minha esposa, mulher admirabilíssima... – Stiepan Arcáditch suspirou, ao pensar em suas relações com a esposa e, depois de calar-se por um minuto, prosseguiu: - Ela tem o dom da previsão. Enxerga através das pessoas, mas não é só isso. Ela sabe o que vai acontecer, em especial no tocante a casamentos. Por exemplo, ela previu que Chakhóvskiaia se casaria com Brenteln. Ninguém quis acreditar, mas aconteceu. E ela está do seu lado.

- Como assim?

- Ela não só gosta de você, como diz que Kitty será sua esposa, inapelavelmente. (TOLSTÓI, 2005, p. 51-52)

Há uma ironia de Tolstói ao apresentar Stiva como uma espécie de alcoviteiro – justamente ele, que no exato instante da cena passa por dificuldades em sua vida matrimonial, por sua própria culpa. É irônico também o fato de que Liévin se sinta bem ao encontrar em Stiva o interlocutor ideal para declarar seus sentimentos – dado o abismo a separar a personalidade desses dois indivíduos. A ironia funciona no romance como um elemento a ressaltar as oposições entre os pares: Anna viaja a Moscou para salvar o casamento de Dolly e, durante sua estadia, conhece o homem que arruinará seu próprio casamento; Dolly deixa-se convencer pelo discurso conciliador da cunhada e perdoa o marido, salvando assim a vida familiar, mas é ao se deparar com a queda de Anna que sente maior empatia por ela; Stiva ama a esposa, mas não a deseja, pois se sente jovem e já enxerga nela uma mulher fisicamente pouco atraente. Além, ainda, das duas ironias citadas no início do parágrafo, destacamos algumas outras: Kitty é apaixonada por Vrónski e verá seu mundo desabar ao notar que ele se apaixonou por Anna; esta, salvadora do casamento da cunhada, torna-se a destruidora do sonho romântico da jovem; Kitty admirava Anna e vê a mulher que colocava em um pedestal estragar seus planos; Liévin está apaixonado por Kitty, mas não tem dúvidas de que será recusado se pedir sua mão em casamento; Stiva o convence do contrário, contudo, no início do capítulo seguinte, anuncia a existência de um rival, Vrónski; Kitty recusa Liévin por esperar o pedido de Vrónski; este recusa Kitty por se apaixonar por Anna. Stiva e Dolly, o casal convencionalmente infeliz, reconcilia-se; Anna, a senhora de família virtualmente feliz, decide viver a paixão com o amante e, com isso, abdica da existência social que dominava tão

bem; Kitty, rejeitada por quem ama, entra em crise existencial, parte para uma viagem e, dois anos depois de rejeitar Liévin, aceita se casar com ele – ela, que tanto admirava Anna, torna-se alguém tão satisfeita consigo própria quanto a protagonista demonstrava ser no início do romance, porém, no caso de Kitty, a autossatisfação se dá de forma diferente, está mais relacionada à plenitude interior do que à posição social e familiar sólida; por fim, Liévin, ao realizar aquele que parecia seu único desejo, casar-se com Kitty, entra em crise existencial e enfrentará sua própria jornada conflituosa em paralelo com a trajetória de Anna Kariênina.

O paralelismo do conflito central e, portanto, do desenvolvimento do trágico no romance é o responsável pela totalidade da obra – aquela que, segundo Raymond Williams, D.H. Lawrence havia ignorado em sua leitura. Liévin, como Anna, é uma personagem trágica. Sua tragicidade, entretanto, não resulta em sua morte. O co-protagonista é a fonte do conflito interno hamletiano, construído por meio da dúvida que inevitavelmente conduz à inação. Como Anna, Liévin não aceita a sociedade onde está inserido e pretende de alguma maneira suplantá-la, seja por meio de um casamento no qual realmente exista amor, do ato de aproximar-se dos mujiques de sua propriedade rural ou, por fim, da descoberta de uma religiosidade superior à institucional, mais uma espécie de compreensão metafísica de suas limitações frente ao mundo do que uma conversão convencional. E Liévin não perece justamente pela percepção de sua limitação, pela busca da conciliação com esta força maior impossível de ser combatida. Assim, até mesmo a tragédia em *Anna Kariênina* está condicionada ao paralelismo em que se desenvolve a narrativa, pois a conciliação, não alcançada pela suicida em seu ato derradeiro, torna-se possível nas páginas finais, no solilóquio de autodescoberta do solitário Liévin. Para Raymond Williams:

O que realmente fica patente, na ação como um todo, no seu padrão de contrastes e na quebra e construção de vínculos e relações, é o sentido da totalidade da vida em Tolstói. Nessa experiência, as usuais separações entre relacionamentos “pessoais” e “sociais” são derrubadas e devolvidas à realidade. Aqui a qualidade da vida pessoal é reconhecida em seu vínculo com a qualidade de todo um modo de vida, que não é uma coisa chamada “sociedade”, mas a complexa atividade de muitas pessoas, produzindo e desperdiçando, reconhecendo e traindo, mentindo e dizendo a verdade. Aquilo que se entende por sociedade não determina os relacionamentos; os homens podem se desenvolver para além das falhas e impedimentos institucionalizados. E no entanto a exploração social, o descaso, a auto-indulgência e o cinismo são pagos não apenas em moeda social e política; eles determinam modos de sentir, e são por sua vez por eles determinados, uma vez que essas instâncias abrem caminho até para a experiência mais pessoal. Desenvolver-se em qualquer âmbito é começar a se desenvolver em

todos os âmbitos; mas toda rejeição, toda fraqueza, igualmente, acha um caminho que deságua na corrente da vida. E então não se trata apenas de crescimento neste homem e de regressão naquele. A questão refere-se também, tal como em *Anna*, ao desenvolvimento e à involução, à força e à fraqueza, à aceitação e à rejeição, num só conjunto. Nesse ponto, que não se caracteriza nem como realização nem como resignação, surge a tragédia. (WILLIAMS, 2002, p. 173-174)

Em outras palavras, o ato trágico, em *Anna Kariênina*, está na ação de indivíduos e na forma como tal ação pode levá-los tanto ao crescimento pessoal como à ruína. A tragicidade reside na responsabilidade pela própria vida e, conseqüentemente, no caráter ético das escolhas. A ética real, obviamente, esbarra nas limitações impostas pelo tecido social, sendo assim, aqueles que sabem lidar melhor com este são imunes à tragédia, ou seja, à pulsão de transcender as limitações impostas por uma ética institucionalizada e, portanto, imperfeita. Os opostos do romance, permeados de ironia, nada mais fazem do que pôr em cena o conflito entre o institucionalizado e o autêntico. No entanto, Raymond Williams nos lembra que mesmo a convencionalidade na narrativa de Tolstói é preenchida por indivíduos que agem e sofrem as conseqüências de sua ação. Diferentemente de *Madame Bovary*, *Anna Kariênina* não é construído como a figuração da intransponibilidade de uma ordem social hipócrita e injustificáveis. Suas personagens não são mero desdobramento da sociedade, não são parte da organicidade na qual se torna impossível separar o indivíduo do meio onde este se insere. No romance de Tolstói, o elemento social de fato surge como um peso exercido sobre as cabeças dos indivíduos que buscam, ao mesmo tempo, se integrar e conseguir certa autonomia diante do quadro que lhes é imposto. E como estão todos envolvidos em uma mesma teia de acontecimentos, em um mesmo meio no qual lhes coube viver, é impossível considerar sua existência em separado, pois é somente na relação próxima entre cada uma das personagens que se constrói o todo. A totalidade em *Madame Bovary* está presente na forma como cada figura se via entranhada na ordem social, enquanto, em *Anna Kariênina*, encontra-se nos paralelismos, nas muitas histórias que de alguma maneira se encontram e compõem o quadro da tragédia.

Importante ressaltar que essas totalidades não têm relação com o caráter épico dos primórdios do realismo formal no romance inglês setecentista. Em Flaubert, como pudemos perceber, a totalidade representada na organicidade entre tecido social e personagens como desdobramento do meio constrói um cenário antiepopéia. Trata-se do elemento prosaico, relacionado ao conceito hegeliano de prosa do mundo, no qual a tragédia pode ser percebida

somente por meio da análise do todo, ou seja, da própria organicidade. O épico é afastado, então, porque estamos diante do caráter negativo da expressão do mundo e, se existe alguma unidade entre “pessoa” e “sociedade”, esta se dá na forma da afirmação da decadência e da ruína que a tragédia deveria manifestar – e, como vimos, em *Madame Bovary*, mesmo a ruína advinda do trágico é negada, dada a força da prosa do mundo na representação da realidade do romance. Em *Anna Kariênina*, por sua vez, poderíamos enxergar a possibilidade do épico na totalidade construída a partir dos paralelismos, da integração entre os diferentes polos narrativos e as diversas personagens do romance. Contudo, novamente não podemos deixar de lado a representação da experiência negativa, ou seja, do distanciamento entre qualquer possibilidade de idealismo e a realidade tal qual esta se apresenta. O abismo entre a eticidade inorgânica (as instituições, a própria representação da sociedade) e a ética verdadeira (buscada por Anna e Liévin, de maneiras diferentes, em suas respectivas trajetórias) é a prova da incompletude épica dessa totalidade e de sua vocação trágica. Portanto, a desmitificação dos arquétipos da sociedade burguesa, representada em ambos os romances, é o ponto de contato essencial, o fio condutor do processo trágico, por meio do elemento estruturante do adultério e da maneira como cada um dos autores, ao mobilizar tal imaginário, lida com sua construção.

Vejamos, então, no capítulo seguinte, a construção do trágico no romance de Tolstói por meio do paralelismo das várias narrativas que se intercalam durante as oito partes do romance. Para isso, analisaremos cada uma dessas partes, buscando, assim, na progressão dos enredos que pouco se entrecruzam o elemento estruturante: o conflito trágico e sua resolução.

5 – PARALELISMO E TRAGÉDIA EM ANNA KARIÊNINA

5.1 – Parte 1

Antes da primeira frase do romance, a epígrafe antecipa muito de sua temática. Trata-se de um fragmento bíblico, do livro “Deuteronômio”: “De mim virá a vingança, e também a recompensa” (TOLSTÓI, 2005, p. 13). A alusão religiosa é óbvia. Nesse primeiro instante, portanto, encontramos a antecipação da epifania de Liévin (a recompensa), espécie de salvação que o impede de escolher o mesmo destino de Anna (a vingança). A escolha parece um elemento importante para Tolstói, visto que tratamos de personagens constituídas como indivíduos plenos de subjetividade e vontades próprias. No entanto, o fatalismo não deixa de estar presente desde o início, já na frase inicial: “Todas as famílias felizes se parecem, cada família infeliz é infeliz à sua maneira” (TOLSTÓI, 2005, p. 17). Esta frase, logo após a epígrafe, soa como outra epígrafe e seu caráter aforístico, e um tanto dogmático, indica o fatalismo que rapidamente se revelará.

Anna resolve o problema conjugal do irmão, mas na mesma viagem conhece seu futuro amante, responsável pela ruptura de sua vida familiar. Há um quê de potência destruidora do destino na mudança imposta à protagonista, porém, ao mesmo tempo, parece óbvio que sua queda advém da escolha consciente de ceder à paixão. Tolstói não se permitiria ceder ao impulso de colocar o impulso do amor romântico à frente da força racional da ética. O embate rousseauiano exposto na dicotomia natureza x cultura, para Tolstói, não expressa a oposição entre impulsividade e a racionalidade imposta por uma organização social que molda a imagem do indivíduo, apesar de ser alheia a ele; o autor russo demonstra, na verdade, que tal embate está marcado pela dicotomia ética orgânica surgida da reflexão do indivíduo x reações automáticas impostas pela artificialidade da razão coletiva. Dessa maneira, presenciamos o primeiro grande paradoxo da narrativa. A fidelidade conjugal de Anna é devida ao contrato social, à imagem da coletividade sobre o matrimônio como algo sagrado e, além disso, mantenedor da ordem social. Sendo assim, para ela, ceder à paixão seria uma escolha a partir da reflexão, ou seja, sua conclusão é de que a felicidade se encontraria na vida ao lado de Vrónski (socialmente condenada) e não no lugar em que se encontrava, ao lado do marido, cuidando de sua rotina familiar. Nesse caso, a paixão representa a natureza ou a ética

orgânica, enquanto o casamento e a família são a imagem da cultura, da ética artificial. O paradoxo surge, portanto, na vingança – ainda não concretizada, mas antecipada pela epígrafe e, como vimos no capítulo anterior, pelo mau presságio do vigia que foi esmagado pelo trem quando Anna chegou à estação em Moscou. Da escolha, advém o fatalismo ou talvez este já estivesse presente e em nenhum momento tenha havido escolha. A questão ética é de suma relevância para Tolstói, e esta se manifesta somente diante da possibilidade de escolha. Se o fatalismo é o elemento preponderante, então não existe a possibilidade ética. A vingança do poder objetivo é previsível para um ato como o de Anna, se considerarmos o fatalismo da imagem social instituída pela cultura. Assim, o paradoxo encontra-se na questão escolha x fatalismo, na forma como um dos elementos deve anular o outro, mas, apesar disso, eles coexistem, algo possível somente com a manifestação do trágico.

A representação da condição feminina faz a mediação do trágico no romance. Não à toa, Anna, Kitty e Dolly, as três principais mulheres na história, são todas colocadas lado a lado logo na primeira parte. Kitty deseja se tornar Anna, esta poderia se encontrar no meio do caminho para tornar-se Dolly. Apesar disso, é a última quem é aconselhada, mais um ponto irônico colocado por Tolstói, pois é óbvio que Dolly conhece muito melhor do que Anna os meandros da vida matrimonial, por já ter dado à luz mais filhos e suportado o marido que insiste em se portar como espécie de macho alfa, defensor de sua posição como homem dominante na vida doméstica – a despeito de sua dissimulação e de seu trato educado com todos ao seu redor. Anna é casada com um marido respeitoso e tem apenas um filho, o qual demonstra amar mais que a própria vida. Aconselha Dolly com o olhar de quem ainda não viu o casamento desmoronar – e nem sequer se transformar no enfado que sua cunhada é obrigada a enfrentar. Apesar disso, Dolly a escuta e deixa que ela se apresente como alguém que conhece muito bem o mundo e os homens (outra ironia sutil). Talvez Dolly lhe dê ouvidos por não ter outra opção ou quem sabe por já saber qual será o desfecho inevitável de seu entrelaço com o marido, aguardando, por orgulho, que outra pessoa lhe incentive a perdoá-lo e, assim, não possa se sentir tão diminuída por simplesmente voltar atrás de sua decisão aparentemente irrevogável de deixá-lo. Kitty, por sua vez, é quem ainda não conhece coisa alguma sobre o mundo. Na primeira parte do romance, Liévin vai ao seu encontro a fim de pedi-la em casamento, mas é rechaçado, pois ela espera um pedido de Vrónski. Kitty vê no oficial a possibilidade do amor romântico, da paixão exacerbada cujo desfecho natural seria um casamento feliz. Após dispensar o primeiro pretendente:

Kitty não tinha dúvida de que procedera de forma correta. Porém, na cama, demorou muito até conseguir adormecer. Uma impressão a perseguia com insistência. Era o rosto de Liévin, com as sobrancelhas franzidas e com os olhos bondosos a mirar, por baixo delas, com um ar sombrio e desalentado, e o modo como escutava as palavras do pai, olhando de relance para ela e para Vrónski. E Kitty sentiu tanta pena dele que lhe vieram lágrimas aos olhos. Mas logo pensou naquele que havia sido escolhido no lugar de Liévin. Lembrou-se nitidamente do rosto másculo e firme, da nobre serenidade e da benevolência radiante, para tudo e para todos; **lembrou-se do amor que lhe tinha o homem que ela amava**, de novo sua alma se alegrou e, com um sorriso de felicidade, aconchegou-se ao travesseiro. “Tenho pena, tenho pena, mas o que fazer? Não sou culpada” – disse para si mesma; mas uma voz interior lhe dizia algo diferente. Se estava arrependida de haver conquistado Liévin ou de o ter rejeitado – isso, ela não sabia dizer. Sua felicidade estava envenenada por dúvidas. “Deus me perdoe, Deus me perdoe, Deus me perdoe!” – dizia para si mesma, na hora em que adormeceu. (TOLSTÓI, 2005, p. 67, grifo nosso)

Poucas páginas depois, testemunhamos os sentimentos de Vrónski em relação a Kitty:

Ao sair da escola, muito jovem, como um oficial brilhante, imediatamente integrou-se à rotina dos militares ricos de Petersburgo. Embora, de quando em quando, frequentasse a sociedade petersburguesa, todos os seus interesses amorosos se achavam fora dessa sociedade. Em Moscou, experimentou pela primeira vez, após a vida suntuosa e rasteira de Petersburgo, o encanto do convívio com uma jovem meiga e gentil, de boa sociedade, que o amava. **Nem passava pela cabeça de Vrónski que em suas relações com Kitty pudesse haver algo de mau.** Nos bailes, dançava com ela, de preferência; frequentava a sua casa. Conversava com Kitty o mesmo que todos costumavam conversar em sociedade, as mesmas bobagens, mas **bobagens a que ele, involuntariamente, conferia um significado especial, para ela. Apesar de Vrónski nada lhe dizer que não pudesse também falar perante todos, percebia que ela, cada vez mais, se tornava dependente dele e, quanto mais sentia isso, mais lhe era agradável e mais carinhoso se tornava o seu sentimento por ela. Vrónski não sabia que seu modo de agir com relação a Kitty tinha um nome preciso, que se tratava de conquistar mocinhas sem a intenção de casar-se e que esse engodo é uma das condutas condenáveis habituais entre jovens brilhantes, como ele. Parecia-lhe ser o primeiro a descobrir esse prazer e deleitava-se com sua descoberta.** (TOLSTÓI, 2005, p. 69, grifo nosso)

Como pudemos notar, há clichês na caracterização de ambas as personagens. No fundo, Kitty sente-se mal por ter declinado o pedido de casamento de Liévin – trata-se de seu substrato ético tentando se comunicar com o arquétipo de jovem ludibriada por uma visão romântica de mundo. Liévin tem o olhar bondoso, mas também um ar sombrio. Vrónski, por

outro lado, é dotado da altivez de um verdadeiro nobre e de uma postura benevolente. Liévin é um aristocrata desencaixado, um homem incapaz de compreender seu papel no mundo, pois, para ele, este se encontra em constante processo de formação. Enquanto isso, Vrónski é o senhor das certezas, o jovem militar brilhante que cumpre exatamente tal papel na vida em sociedade. A escolha de Kitty, portanto, parece óbvia. Guiada por um sentimento romântico, acredita na possibilidade de conjugar paixão e casamento, mesmo que o casamento da irmã desmoronando diante de si possa lhe dar uma ideia contrária dessa combinação. Kitty escolhe ignorar o exemplo da vida de Dolly, pois encara sua própria situação a uma grande distância da enfrentada pela irmã. Kitty é jovem, sonhadora, está na plenitude da beleza física e ainda encara o mundo com os olhos esperançosos de quem não o enfrentou. Por isso, o ar sombrio de Liévin não lhe convém, apesar da bondade em seu olhar. Vrónski parece mais próximo de quem ela é e possui as características que ela procura em um homem. No entanto, vemos na descrição do jovem militar que suas expectativas não são as mesmas. Para ele, há um caráter lúdico em sua relação com Kitty, uma espécie de exercício da sua vida em sociedade. Assim, aquilo que ela compreende como a manifestação de uma paixão plena, não passa, na visão de Vrónski, de um divertimento fugaz. Kitty espera que o baile na casa dos seus pais seja o grande momento, que finalmente possa se tornar uma mulher de família, aceita socialmente – por meio do casamento, única possibilidade ao sexo feminino nesse período. Do mal-entendido entre a forma como um enxerga sua relação com o outro, surgirá sua frustração.

O baile, vale destacar, é uma situação social importante, na qual, em geral, é colocada a questão mulher-sociedade. Em *Madame Bovary*, por exemplo, os delírios românticos de Emma, baseados em suas leituras de juventude, começam a partir de um baile. Depois disso, ela passa a fitar seu casamento com Charles como um erro, um acontecimento que a condenou a uma vida enfadonha e, com isso, inicia sua trajetória de adultério e dívidas que a conduzirão ao suicídio. O baile é a ocasião social principal da jovem em busca de matrimônio, o momento em que seus pais poderão apresentá-la à sociedade. No romance de Flaubert, há uma ironia, pois Emma já era casada, e o baile de Vaubyessard se revela, para ela, a porta de entrada para o mundo da infidelidade matrimonial. Tal componente também está presente em *Anna Kariênina*, contudo, no caso do romance de Tolstói, a ironia é formulada sempre a partir das narrativas paralelas que se entrecruzam de tempos em tempos.

A condição natural seria o encontro entre Kitty e Vrónski e o desenrolar dos acontecimentos deveria conduzir inevitavelmente ao pedido de casamento. Se o baile é uma

ocasião social com funções pré-estabelecidas, é justo considerar um desfecho previsível como o mais satisfatório, ao menos de acordo com determinados conceitos de organização da vida coletiva. Mas, como já afirmamos, Tolstói constrói seu romance como peça de desmitificação do ideário burguês e, como no caso de Flaubert, para ele o baile assume uma função diferente da esperada. O momento de apresentação da jovem em busca de matrimônio ao seu pretendo futuro marido transforma-se no instante de sua queda, causada pela primeira frustração que a realidade lhe impõe. Enquanto isso, para o homem cujo juízo sobre relacionamentos amorosos baseava-se exclusivamente em sua função lúdica, o baile também representa um ponto de mudança, pois é nesta celebração social que ele se apaixona perdidamente por uma mulher casada. Para Anna, por sua vez, o baile não deveria passar de uma leve comemoração à sua influência junto a Dolly e Stiva, uma forma de gastar o tempo antes de retornar para seu lar e sua vida costumeira. Porém, é ali que ela se aproxima de seu futuro amante e praticamente sela seu destino de pária – mesmo que essa resolução ainda esteja bastante distante na cronologia do romance.

Há uma inversão irônica no papel de duas das principais personagens femininas: Kitty, que representava a paixão inocente, o primeiro passo na constituição da condição feminina limitada nesse período, sente-se ferida por uma vergonha torturante ao notar que seu amor não é correspondido e, assim, começa a cumprir a etapa da frustração, aproximando-se mais de algo como a realidade de Dolly antes mesmo de vivenciar uma condição parecida com a de Anna, quando esta era uma mulher do lar satisfeita com a própria vida; Anna, por sua vez, retrocede de seu papel de mãe e esposa para uma imagem semelhante à de Kitty enquanto ainda esperava o pedido de casamento, ou seja, a imagem de uma mulher ludibriada pelos excessos de um amor apaixonado. Se era Anna quem no início se mostrava aborrecida com o baile, por já ter passado da idade de se deixar envolver por tal celebração social, é Kitty quem termina frustrada. O baile, então, é o ponto de mudança da condição de algumas personagens e, conseqüentemente, a mola propulsora da inversão na condição tida como socialmente “natural”. Tal inversão é a partida para a construção do trágico no romance.

Após ser rejeitado por Kitty, Liévin vai visitar o irmão, Nikolai. O contraste é estabelecido também entre seus parentes. Serguei, o filósofo, é um representante da perspectiva ocidentalista, uma das vertentes em destaque na época no espaço de debate sobre a modernização da sociedade. Cultor das ideias vindas da Europa Ocidental, porta-se com a fidalguia de um acadêmico respeitado, aprecia o som da própria voz e a atenção que todos

lhes dispensam nos círculos sociais que frequenta. Nikolai é seu oposto. Espécie de personagem dostoiévskiana, homem entregue à vida sórdida após anos de uma existência de excessos, esse irmão, polo negativo das relações familiares, caracteriza-se por seu profundo pessimismo, por sua compreensão do quão ignóbeis são todos os fatos humanos. Apesar de ser um indivíduo com certo sucesso na vida, o que o aproximaria mais de Serguei, Liévin sente-se mais próximo de Nikolai, pelo olhar desconfiado dirigido ao mundo que ambos compartilham. Liévin é o homem do campo e, como tal, deveria, em oposição a Serguei, representar o lado esvavófilo na querela da Rússia oitocentista. No entanto, Tolstói se recusa a simplificá-lo dessa maneira. Como já dissemos, o co-protagonista do romance é alter-ego do próprio autor e, como tal, é a projeção dos questionamentos existenciais de um romancista cujas preocupações são muito mais universais do que uma questão local e datada como a escolha do modelo de desenvolvimento social russo. Liévin não compreende o discurso de Serguei, pois o que este diz é um discurso pré-formulado, a repetição de determinadas ideias já bastante disseminadas no Ocidente. As palavras de Nikolai, por sua vez, apesar de muitas vezes desconfortáveis, são ao menos sinceras, um pessimismo espontâneo de quem realmente enxerga o mundo da forma como o expressa por meio de seu discurso. Mesmo assim, Nikolai também se marca por ser um homem de certezas, como Serguei. Sendo assim, o contraste entre eles é interrompido por uma característica comum: a maneira dogmática de seus respectivos juízos sobre a vida. As certezas absolutas os diferenciam de Liévin. Este, como já dissemos, é construído como algo entre Hamlet e o Emílio de Rousseau. Sua personalidade é permeada por dúvidas, e sua constituição como indivíduo, formulada a partir de tentativa e erro. Sua ida ao encontro de Nikolai, que presenciamos na primeira parte do romance, é uma dessas tentativas: a de reconciliação, como forma de cumprir sua trajetória para se tornar um bom homem. Antes, pensava na ideia de casamento, porém esta se provou um erro, do qual Liévin se lamenta no exato instante em que a cena volta a focalizá-lo:

“Sim, há em mim algo de repulsivo, que afugenta”, pensava Liévin, depois de deixar a casa dos Cherbátski, enquanto seguia a pé para a casa do irmão. “Eu não sirvo para os outros. É o orgulho, dizem. Não, eu não tenho orgulho. Se houvesse orgulho, eu não me veria agora nesta situação”. E, em pensamento, reviu Vrónski, feliz, satisfeito, inteligente e calmo, alguém que seguramente jamais se encontraria na situação horrível em que estava Liévin, nessa noite. “Sim, ela não podia deixar de escolher a ele. Era necessário e eu não tenho de quem nem de que me queixar. O culpado sou eu mesmo. Que direito tinha eu de pensar que ela desejaria unir seu destino ao meu? Quem sou eu? E o que sou? Um homem insignificante, desnecessário para quem

quer que seja”. Lembrou-se do seu irmão Nikolai e, com prazer, concentrou-se nesse pensamento. “Não terá ele razão ao afirmar que tudo no mundo é ruim e sórdido? [...]” (TOLSTÓI, 2005, p. 94)

Antes de chegar à casa do irmão, Liévin parece se aproximar dele em estado de espírito, por sua postura de negação de tudo o que possa ser considerado positivo no mundo, pela compreensão da sordidez de todos os atos humanos. Novamente, tentativa e erro. A ideia do encontro com Nikolai soa mais estimulante do que o acontecimento em si. Na presença do irmão, Liévin o vê como ele é: um sujeito perdido que despreza a si próprio.

A viagem a Moscou representa o encontro com o grande mundo social, e Liévin não tem aptidão para lidar de maneira satisfatória com as nuances que o compõem. No trem de volta à sua propriedade “[...] conversou com o passageiro vizinho sobre política, sobre as estradas de ferro e, assim como em Moscou, viu-se dominado pela confusão das ideias, pela insatisfação consigo mesmo, por uma vergonha de algo que nem sabia o que era [...]” (TOLSTÓI, 2005, p. 101). Diante de qualquer intervenção cujo centro seja o processo de desenvolvimento de uma nova Rússia, Liévin se sente perdido, como quando se vê em companhia do irmão Serguei. Ao contrário de Stiva, que, mesmo não aparecendo como um sincero cultivador das ideias modernizantes, abraça-as em prol da construção de um eu-social mais palatável, Liévin é incapaz de fingir. Vemos mais um traço rousseaniano, dessa vez aquele referente à dicotomia natureza x cultura, embate reforçado pela chegada de Liévin a sua casa:

[...] quando desembarcou na sua estação e reconheceu o cocheiro caolho Ignat, com a gola do casaco levantada, quando viu, na luz pálida que descia das janelas da estação, o seu trenó estofado, os seus cavalos de caudas atadas, em arreios com argolas finas, quando o cocheiro Ignat, ainda enquanto arrumava as bagagens, pôs-se a contar as novidades da aldeia, a chegada de um empreiteiro e o nascimento da cria de Pava, Liévin sentiu que, aos poucos, a confusão se dissipava e a vergonha e a insatisfação consigo mesmo passavam. Sentiu isso no instante em que pôs os olhos em Ignat e nos cavalos [...] (TOLSTÓI, 2005, p. 101-102)

A familiaridade da vida costumeira é aprazível a Liévin. Anna ansiava por deixar Moscou e voltar para o ambiente conhecido e confortante de São Petersburgo. Liévin, por sua vez, sente-se confortável após ter saído de Moscou e chegado ao seu vilarejo. Em ambos os casos, o ato de sair do lar cria uma sensação de estranhamento, por motivos diferentes que, de certa maneira, estão ligados a Vrónski. A dor da recusa do pedido de casamento, que ocorreu

porque Kitty amava Vrónski, faz com que Liévin coloque em xeque suas convicções, em geral bastante frágeis, sobre sua compreensão dos fatos sociais. Anna, por outro lado, sentia-se confiante na presença do irmão e da cunhada, mas conhecer Vrónski causa um abalo em sua vida. Se no trem Liévin ainda se sentia confuso, mas a chegada à estação conhecida lhe devolveu um pouco da calma, a viagem pela ferrovia representa para Anna o instante de mudança, tanto em sua chegada a Moscou, quando presencia a morte do vigia e sente o mau-presságio que narrativamente antecipa seu próprio fim, quanto no retorno a São Petersburgo, quando descobre que Vrónski viaja no mesmo trem, somente com o intuito de acompanhá-la para onde ela for. Depois desses acontecimentos, é o retorno ao lar que causa uma sensação de estranhamento em Anna:

Em São Petersburgo, assim que o trem parou e ela desembarcou, o primeiro rosto que lhe chamou a atenção foi o do marido. “Ah, meu Deus! Por que suas orelhas são assim!?”, pensou ela, enquanto observava sua figura fria e imponente e, em especial, a cartilagem das orelhas, que agora a impressionaram, e que pareciam escorar a aba do chapéu redondo. (TOLSTÓI, 2005, p. 112)

[...]

Em casa, a primeira pessoa a vir ao encontro de Anna foi seu filho. Ele disparou pela escada em sua direção, apesar dos gritos da preceptora e, numa exultação desesperada, gritava: “Mamãe, mamãe!”. Assim que a alcançou, pendurou-se ao seu pescoço.

- Eu disse à senhora que era a mamãe! – gritava o menino para a preceptora.
– Eu sabia!

E, assim como ocorrera com o marido, o filho despertou em Anna um sentimento semelhante a uma decepção. Ela o imaginara melhor do que era, de fato. (TOLSTÓI, 2005, p. 115)

O estranhamento é um componente essencial na construção do trágico. A unidade expressa pela familiaridade, pela sensação de que todas as coisas estão encaixadas em seus devidos lugares, está mais próxima do épico. O trágico pressupõe a ruptura, e esta necessita da sensação de estranhamento para se justificar. A vida doméstica costumeira e boa de Anna Kariênina não poderia jamais conduzi-la ao desenlace fatal, pois ali existia um senso de totalidade. Ao retornar a São Petersburgo e não compreender mais o sentido dessa existência – o que está representado em sua reação ao rever o marido e o filho – está criado o estranhamento e, portanto, criadas as condições para o desvelamento da tragédia.

A primeira parte do romance corresponde, então, à apresentação do universo das personagens tal qual este se configura antes de sua completa inversão. Trata-se do mundo harmônico em que se estabelece o conflito. No romance de Tolstói, marcado pelo paralelismo

das várias narrativas que o compõem, tal conflito também é colocado em paralelo, surgindo a partir do entrecruzamento dos núcleos de personagens, cujos destinos estão relacionados a outros indivíduos com os quais pouco conviverão no restante do romance. Assim, Liévin deve enfrentar uma súbita mudança em seus planos depois de ser rejeitado por Kitty em favor de Vrónski, sujeito com quem o co-protagonista não terá contato depois de vê-lo na casa dos Cherbátski. Kitty, por sua vez, vê seu sonho matrimonial ser destruído pela presença de Anna. Tanto ela quanto Vrónski deixarão de fazer parte da sua vida na mesma velocidade com que quase a destruíram. O efeito de suas presenças, no entanto, é suficiente para alterar a trajetória harmoniosa à qual a personagem em questão parecia se submeter. Anna e Vrónski parecem a imagem de uma força da natureza, capaz de, involuntariamente, destruir o que há de harmonioso ao seu redor, sejam as esperanças de Liévin e Kitty ou o próprio casamento de Anna e o que a sociedade espera dela. Porém tal imagem surge somente após conhecermos a senhora Kariênina respeitável e apaixonada por sua boa vida e o jovem militar incapaz de se comprometer com quem quer que seja. No fim da primeira parte, quando Anna volta a São Petersburgo e descobre que Vrónski, já perdidamente apaixonado, a acompanha, estão estruturadas as bases para o desenvolvimento do conflito estabelecido nos trinta e quatro capítulos iniciais.

5.2 – Parte 2

Logo no início, presenciamos Kitty doente, acamada por causa da rejeição amorosa. O médico da família e um “médico famoso” a consultam e desconfiam dos sinais de tuberculose. O segundo, no entanto, expõe sua preocupação com os “nervos” da garota, fator que pode muito bem-estar ligado ao desencadeamento da doença. A família planeja uma viagem para o exterior, com a esperança de que a mudança de ares seja benéfica à jovem. Essa viagem, na verdade, será um ponto de mudança definitivo no processo de maturidade de Kitty. No exterior, distante do contato com seu pequeno universo aristocrático, ela deixará de ser a garota com uma visão de mundo fútil para se tornar uma espécie de mulher tolstoiana. Não é gratuita, portanto, sua rejeição inicial a Liévin. Como ele, Kitty também precisava descobrir seu caminho por meio de tentativa e erro e, somente depois disso, esses dois rousseanios poderiam se reencontrar como almas gêmeas. Tampouco parece ser gratuita a imagem do

exterior como espaço de renovação e redescoberta, como se de fato houvesse uma espécie de sombra na Rússia que não permitisse sondá-la e, dessa maneira, também impossibilitasse que o indivíduo sondasse a si próprio¹⁵.

Dolly visita a irmã e se ressentida da sua viagem, pois ficará sozinha, sem sua única amiga, um conforto para sua solidão. Esta é uma personagem emblemática no romance, talvez por ser a única do núcleo de protagonistas a representar uma mulher convencional – considerando como convencional aquela que está envolvida no contexto do senso comum burguês, em todos os pequenos rituais hipócritas tão bem desvelados pelo realismo moderno.

Sua [de Dolly] vida não era nada alegre. As relações com Stiepan Arcáditch, após a reconciliação, se haviam tornado humilhantes. A união, promovida por Anna, revelou-se precária e a harmonia familiar rachara, de novo, no mesmo lugar. Nada de específico ocorrera, mas Stiepan Arcáditch quase nunca estava em casa, também quase nunca havia dinheiro e as suspeitas de infidelidade atormentavam Dolly o tempo todo e ela até as afugentava, com medo das angústias do ciúme que já padecera. A primeira explosão de ciúme, uma vez sofrida, não podia se repetir e nem mesmo a descoberta de uma infidelidade poderia produzir sobre ela o mesmo efeito da primeira vez. Tal descoberta, agora, apenas perturbaria seus hábitos familiares, e Dolly se deixava enganar, desprezando o marido e, sobretudo, a si mesma por essa fraqueza. (TOLSTÓI, 2005, p. 130)

Notamos, então, que a felicidade produzida por Anna não surtiu efeito duradouro. Sua ida a Moscou, no fim, foi inútil para seu real intento, servindo apenas para que ela salvasse um casamento de conveniência e conhecesse seu futuro amante, o que lhe afastaria definitivamente de sua vida convencional. Novamente, o paralelismo desempenha uma função importante. A continuidade da infidelidade de Stiva – dessa vez, mais presumida do que confirmada – e o modo como, apesar disso, seu casamento se mantém inabalado são a representação da posição superior do homem nas relações sociais burguesas. O adultério será a ruína de Anna, enquanto para seu irmão não passa de um acontecimento corriqueiro. Ao mesmo tempo, o paralelismo entre a vida de ação de Anna – que a conduzirá à tragédia – e a paralisia de Dolly frente sua situação é parte da oposição entre esses dois polos narrativos.

¹⁵ Tal juízo coaduna-se com as ideias de Tchaadáiev em sua carta filosófica. A perspectiva ocidentalista, como vimos, ressaltava o aspecto fantasmagórico desse imenso país sem identidade clara, contudo não seria possível atribuir a Tolstói a pecha de ocidentalista. Colocar a rota de salvação de Kitty em uma viagem ao exterior soa mais como a solução tida como ideal pelos aristocratas russos (representados, no caso, pela família Cherbátski), não exatamente de acordo com a percepção individual do autor. Isso ficará evidente na futura ida de Anna e Vrónski à Itália, seguida do processo de decadência de sua relação amorosa.

Como já percebemos, as trajetórias de Anna e Kitty também são opostas, no entanto, diferentemente do desfecho do romance, quando a segunda se vê num quadro de felicidade familiar enquanto a primeira tem como destino o suicídio, nesse momento é Kitty quem está em desespero, justamente devido à paixão de Vrónski por Anna. Há, então, uma inversão na situação dessas duas personagens. No caso de Dolly, porém, a insatisfação e o sofrimento parecem ser condições imutáveis. Temos, portanto, três figuras femininas que na essência de sua composição são complementares, pois representam os papéis possíveis às mulheres no contexto delimitado pela narrativa: há, em algum momento, em todas elas, a figura da mãe e da senhora do lar; da mesma maneira, todas, em determinada ocasião, sofrem de alguma insatisfação e se deparam com o desespero cuja causa direta é alguma figura masculina; as três se casam e, dadas certas diferenças, encontram dificuldades em seus respectivos casamentos e cada uma lida com a crise à sua maneira. Mas, além disso, são a síntese das possibilidades da mulher oitocentista no seio do modo burguês de construção social: Dolly é a dona de casa e mãe resignada que sofre silenciosamente, Kitty se tornará um exemplar de virtuosidade bem ao estilo da Pamela richardsoniana e Anna representará o papel da adúltera, aquela que cai em desgraça social. Por isso, não é à toa que elas são as três primeiras personagens a serem abordadas no início da segunda parte do romance.

Ao sair do ambiente no qual Kitty e Dolly se encontram, o narrador nos conduz a São Petersburgo. Ali, somos apresentados aos três círculos sociais que Anna costuma frequentar. Os dois primeiros, constituídos por relações concernentes exclusivamente à atuação pública do marido. O último, aquele comum à alta sociedade, baseada no ambiente de bailes, jantares e recepções. É nesse último que, após ser retorno de Moscou, Anna se sente mais vontade, pois é nessas ocasiões que ela tem a oportunidade de rever Vrónski. Sua anfitriã é Betsy, por acaso, prima de Vrónski e também esposa de um primo da própria Anna. Tal proximidade dos círculos familiares cujo destino está atado na construção da tragédia refere-se ao caráter diminuto do grupo que compõe a elite russa. Dessa maneira, o romance de Tolstói desloca a ideia da composição da tragédia doméstica, a qual, como vimos anteriormente, é própria do pensamento burguês, para o ambiente aristocrático, cuja vocação para o trágico residia no grande conflito, síntese do destino da família importante que definia os rumos da vida de todo o povo. Temos, assim, uma dimensão da pequenez da representatividade dessa alta classe social, cujo caráter decadente se expressa por seus costumes distantes de qualquer ideia de uma verdadeira nobreza. Betsy é uma representante de tal aspecto decadente, pois é uma

aristocrata preocupada unicamente com as reuniões sociais e seu caso extraconjugal clandestino. Não há nenhuma nobreza nessa personagem, e talvez por isso seja dela que Anna passe a se aproximar após seu retorno de Moscou. A princesa Betsy é outra representante do feminino no romance. Não é a mulher convencional resignada e sofredora, como Dolly. Tampouco a sonhadora inicialmente decepcionada com a realidade do mundo que no futuro encontrará a felicidade. Ela encontra-se num estágio para o qual Anna avançará. No entanto, diferentemente de Kariênina, não vê qualquer horror no adultério e sequer a necessidade de vivenciar a paixão de forma plena, sob os olhares inquisidores da sociedade. Betsy está mais para uma espécie de Emma Bovary, contudo consciente dos aspectos exteriores de seu ato, menos sonhadora e com uma melhor percepção dos fatos da sociedade na qual está inserida. Maliciosa, Betsy incentiva Vrónski a cortejar Anna e, de certa maneira, se delicia ao notar como os dois se aproximam.

Na reunião social em questão, testemunhamos pela primeira vez a reação de Aleksiei Aleksándrovitch à proximidade entre Anna e Vrónski. A maneira como ele trata o assunto é, mais do que uma resposta condicionada à situação, uma caracterização da personagem:

Aleksiei Aleksándrovitch não viu nada de excepcional e de inconveniente no fato de sua esposa estar sentada com Vrónski a uma mesa isolada e de ela conversar animadamente; mas percebeu que para os demais, no salão, aquilo parecia algo excepcional e inconveniente e por isso pareceu inconveniente também a ele. Resolveu que era preciso falar com a esposa sobre o assunto. (TOLSTÓI, 2005, p. 150)

Este fragmento explicita a indiferença da personagem em relação às questões da vida doméstica. O casamento é, para ele, uma satisfação, no entanto, não o tipo de satisfação amorosa de um romantismo exacerbado. Pelo contrário, o marido de Anna enxerga o matrimônio como mais um fato social positivo na imagem que construiu para si mesmo. Se não vê nada de excepcional e inconveniente na conversa animada entre Anna e Vrónski numa mesa isolada durante a festa, podemos chegar a duas conclusões: primeira, ele confia plenamente na esposa e não vê a necessidade de controlar todos os seus passos a fim de evitar ser enganado; segunda, simplesmente não se incomoda tanto com o que ela faz ou deixa de fazer, mais preocupado com sua imagem objetiva de pai e marido do que com os aspectos subjetivos da vida amorosa. Charles Bovary tampouco via inconvenientes no comportamento da esposa e, por isso, deixou-se enganar até mesmo após o suicídio de Emma. No entanto, há uma diferença fundamental entre essas duas personagens masculinas. Enquanto o autoengano

de Charles partia de sua completa ignorância em relação ao que se passava – expressão daquilo que Auerbach definiu como o tolo e o imaturo presentes no romance –, no caso de Aleksiei Aleksándrovitch há plena consciência, movida, porém, pela conveniência social de dar ou não atenção a determinado fato. Se antes ele não havia se preocupado com a fidelidade da esposa, isso ocorria unicamente porque tal aspecto era irrelevante para sua atuação pública. Contudo, no momento em que nota a inconveniência do comportamento de Anna através dos olhares de terceiros, passa a se ocupar do assunto. Portanto, em *Madame Bovary*, percebemos a ignorância do marido enganado; em *Anna Kariênina*, por sua vez, estamos diante da indiferença que cessa somente com a importância social adquirida pelo fato.

Decidido a resolver o assunto, Aleksiei não sabe como abordá-lo. Na verdade, notamos pelo seu desassossego que sequer tem ideia exata sobre o que exatamente o caso se refere. A perturbação pode ser explicada, novamente, por dois fatores: primeiro, sua já citada preocupação com a imagem social, da qual o casamento era parte indissociável; segundo, a percepção de que talvez a esposa amasse outro. Este último expressa uma grande dificuldade desta personagem: lidar com a visceralidade da vida além das questões burocráticas de uma imagem objetiva e artificial a ser compartilhada publicamente.

Aleksiei Aleksándrovitch estava face a face com a vida, diante da possibilidade do amor de sua mulher por alguém que não ele, e isso lhe parecia muito incoerente e incompreensível, porque era a vida real. Aleksiei Aleksándrovitch passara toda a sua existência a trabalhar nas esferas da administração pública, onde só lidava com os reflexos da vida. Toda vez que esbarrava com a vida real, ele a rechaçava. Agora experimentava uma sensação semelhante à de alguém que atravessa com tranquilidade uma ponte sobre um precipício e de repente se dá conta de que a ponte foi desmontada e que em seu lugar há uma voragem. A voragem era a vida real; a ponte, aquela vida artificial que Aleksiei Aleksándrovitch levava. Pela primeira vez, lhe ocorreu a questão da possibilidade de sua esposa vir a amar um outro, e se apavorou com isso. (TOLSTÓI, 2005, p. 151)

Se no início presenciamos a satisfação de Anna com seu casamento e os aspectos de sua vida particular, a caracterização de seu marido já nos permite notar o quanto há de distância entre os dois. Claramente, para Aleksiei Aleksándrovitch, a questão matrimonial e, conseqüentemente, a vida doméstica são extensões de sua vida pública, uma complementação de sua imagem social. Para Anna, por sua vez, trata-se da condição única e imutável. À mulher oitocentista, restava existir como sombra do marido, e isso é exacerbado na condição da protagonista de Tolstói. Emma Bovary conseguia se impor ao marido, devido à sua

fraqueza evidente em preencher o que se poderiam chamar de características masculinas em seu contexto. Aleksiei, no entanto, preenche todos os requisitos, é um homem notável em sua esfera de ação, bem-sucedido em seu papel social e também na esfera familiar. O contraste criado por Tolstói, nesse caso, é estabelecido entre a frieza do juízo da vida como o cumprimento de um contrato frio e objetivo e o outro que a coloca como a manifestação de paixões. Tudo era frívolo em *Madame Bovary*, tanto a traição de Emma quanto o autoengano de Charles. Em *Anna Kariênina*, existe um debate ético entre o quadro existencial esperado pelo modo de organização social e aquele expresso por vontades subjetivas que transcendem certas expectativas do senso comum. A transgressão da personagem feminina, portanto, passa de uma ação condicionada por uma resposta mecânica a fatores externos (no caso, a maneira como Emma Bovary concretiza na vida real as leituras folhetinescas, trazendo, com isso, um aspecto de irrealidade à própria existência) para o desvelamento de uma vontade individual que se opõe à imposição do quadro social. O adultério de Anna, dessa forma, expressa o florescer de uma verdadeira individualidade. A reação inicial de seu marido, quando a traição ainda sequer se materializou, é, por outro lado, uma resposta condicionada à exigência do modo de vida coletivo. Do embate entre os dois polos éticos – o condicionado e o transgressor – surge o conflito entre as personagens, expressos na discussão que se segue à advertência do marido sobre o comportamento de Anna. Não à toa, na sequência do romance, temos a cena em que Anna e Vrónski finalmente consolidam o adultério, e a primeira enxerga o ato com horror, por saber qual será seu destino por ter escolhido tal caminho.

No polo narrativo Liévin-Kitty, por outro lado, temos os desdobramentos da recusa, tanto do pedido de casamento do primeiro, quanto da rejeição da última. Liévin encontra-se em sua propriedade e, no espaço familiar de seu lar, cada vez mais raramente pensa em Kitty. Há um quê rousseaniano nesse retorno de Liévin para o campo, como se o universo citadino o oprimisse e no retorno ao contato com o “natural” fosse possível o restabelecimento da plenitude do ser. Existe, nesse caso, uma semelhança também com o Werther de Goethe, cuja felicidade se encontrava no contato com a natureza e a tragédia se consolida na vida em sociedade, por meio da ruína amorosa – como poderia bem ser o caso de Liévin. Vejamos a seguinte descrição da satisfação do protagonista tolstoiano em seu contato com o campo:

Se Liévin sentia-se alegre com o gado e os animais do terreiro, sua alegria era ainda maior no campo. Balançando-se de modo cadenciado ao passo equipado do bom cavaleiro, aspirando o aroma quente, mas cheio de frescor, da neve e do ar na travessia da floresta, pela neve que ainda restava, aqui e

ali, a se esfacelar e se derreter com manchas que se alastravam. Liévin se alegrava com cada uma de suas árvores, em cuja casca o musgo renascia e cujos brotos inchavam. Quando saiu do lado oposto da floresta, estendeu-se na imensa vastidão à sua frente um verdor aveludado e liso como um tapete, sem um único ponto escaldado ou alagadiço, apenas manchado aqui e ali, nas depressões do terreno, com o que restara da neve derretida. Liévin não se enfureceu nem ante a visão do cavalo e do potro de um camponês que pisavam a sua relva (mandou um mujique que encontrou enxotá-los dali), nem ante a resposta zombeteira e estúpida do mujique Ipat, a quem encontrou e perguntou: “E então, Ipat, vamos semear logo?”. “Antes, é preciso arar, Konstantin Dmítritch”, respondeu Ipat. E quanto mais avançava, mais Liévin se alegrava e os planos para a propriedade vinham ao seu pensamento, cada um melhor que o outro [...] (TOLSTÓI, 2005, p. 164)

A imagem da natureza percorrida por Liévin confunde-se com a imagem da paisagem natural modificada, representada pela propriedade rural. No entanto, no seu caso, tal diferença é transformada em mero detalhe, pois a familiaridade reside justamente na confluência entre natureza e a construção humana da paisagem, junção que constitui o ambiente familiar para Liévin. Ao voltar para a casa da propriedade, Liévin é surpreendido pela visita de Stiva. Em determinado momento, este lhe revela que Kitty não se casou e encontra-se doente, em viagem pelo exterior. A doença altera completamente a disposição de espírito de Liévin, tornando-o mal-humorado e desagradável, por ter sido desprezado por Kitty e por esta ter sido desprezada por Vrónski, fato que poderia comprovar uma posição de superioridade do jovem militar em relação a si. Ele, então, interpela Stiva quanto ao caso da rejeição de Kitty por parte de Vrónski:

- Se houve algo, da parte dela, na ocasião, foi só um entusiasmo superficial – prosseguiu Oblónski. - Você sabe, aquela perfeita aristocracia e a futura posição na sociedade agiram, não sobre ela, mas sobre a mãe.

Liévin franziu o rosto. A injúria da rejeição que ele sofrera inflamou seu coração como uma ferida recente, como de um golpe que acabara de receber. Estava em casa e, em casa, até as paredes ajudam.

- Espere, espere aí – retrucou ele, interrompendo Oblónski. - Você diz: aristocracia. Permita que lhe pergunte em que consiste essa aristocracia de Vrónski, ou de quem quer que seja, uma aristocracia capaz de me tornar digno de desprezo? Você considera Vrónski um aristocrata, mas eu não. Um homem cujo pai veio do nada e subiu na vida à custa de espertezas, cuja mãe estava ligada a só Deus sabe quem... Não, me desculpe, mas considero aristocratas a mim e a pessoas semelhantes a mim, que podem citar três ou quatro gerações familiares respeitáveis no passado, com o mais alto grau de educação (talento e inteligência já é outra história), e que nunca, diante de ninguém, se rebaixaram, nunca precisaram da ajuda de ninguém para viver, assim como viveram o meu pai e o meu avô. E conheço muitos outros do mesmo tipo [...] Nós somos aristocratas, e não esses que só conseguem viver

à custa de esmolas obtidas com os poderosos do mundo, a quem se pode comprar com uma moeda de vinte copeques.

- Mas de quem está falando? Concorde com você – disse Stiepan Arcáditch, com sinceridade e alegria [...] - De quem está falando? Embora muito do que você diz sobre Vrónski não seja verdade, eu não vou falar sobre isso. Vou direto ao que interessa; no seu lugar, eu partiria para Moscou, junto comigo...

- Não, eu não sei, talvez você saiba, talvez não, mas para mim tanto faz. Vou lhe contar: fiz o pedido de casamento e fui rejeitado, e agora, para mim, Katrierina Aleksándrovna é uma lembrança penosa e humilhante.

- Por quê? Mas que disparate!

- Não vou falar. Perdoe, por favor, se fui rude com você – disse Liévin. Agora, depois de revelar tudo, era de novo o mesmo que fora de manhã. - Não está aborrecido comigo, Stiva? Por favor, não se zangue – disse e, sorrindo, segurou-lhe a mão. (TOLSTÓI, 2005, p. 179)

O argumento de Liévin sobre sua superioridade em relação a Vrónski reside no âmbito da tradição: ele é o verdadeiro aristocrata por vir de uma família nobre, ao contrário do outro, cuja família subiu na vida por circunstâncias não muito bem esclarecidas. Seu desabafo é uma forma de justificar para si mesmo o quanto é um indivíduo melhor do que aquele em nome de quem sofreu a rejeição amorosa. Por isso, seu discurso chega até a ser mal compreendido por Stiva – se bem que, no caso deste, nunca sabemos se a reação é sincera ou se não passa de dissimulação. A longa fala de Liévin expressa seu descontentamento, evidenciando como foi afetado pela notícia sobre Kitty – ainda que no fundo esta possa lhe ser pessoalmente positiva. Stiva recomenda ao amigo que volte a Moscou com ele, porque seu raciocínio é mais pragmático e, nesse instante, gira em torno da possibilidade que se apresenta diante de Liévin com a saída de cena de seu adversário. Para Liévin, todavia, o efeito da humilhação da situação a que se submeteu é mais forte do que a vontade de aproveitar uma oportunidade. É essa humilhação que o fez se voltar novamente para a vida no campo, tentando esquecer sua passagem por Moscou e o pedido de casamento a Kitty, ou seja, sua tentativa de lidar com o mundo social. Considera-se um inapto, daí sua defesa encarniçada de sua posição nobre, de seu estatuto superior em relação a Vrónski. Diferentemente deste e de homens mais afeitos ao trato em sociedade, como o próprio Stiva, por exemplo, Liévin se aproxima mais de um modelo hamletiano ou wertheriano de indivíduo: não sabe bem como agir e, às vezes, quando tem ideia da ação, não tem ideia do porquê agir; assim, mantém-se estático, uma paralisia causada pela reflexão profunda e pela recusa em aceitar o convencional.

A diferença entre os polos narrativos de Liévin e de Anna passa também justamente pela oposição entre a reflexão e a convenção. A solução narrativa da protagonista feminina é a

ação convencional do adultério, tema recorrente na literatura romântica folhetinesca, tão bem capturada pelo exercício irônico de Gustave Flaubert em *Madame Bovary*. A condição feminina se expressa na manifestação do amor extraconjugal: no matrimônio, a prisão do contrato e de ser a sombra do marido; no adultério, uma forma de libertação, que, no entanto, encontra limitações, expressas na imagem de pária social adquirida pela mulher infiel e no fato de que o ato de liberação também deve se dar ao lado de uma figura masculina, já que não restava outra espécie de transgressão e transcendência às mulheres burguesas (no caso russo, aristocráticas em uma sociedade que começava a se formar nos moldes burgueses da Europa Ocidental). A reflexão de Anna sobre sua atitude está no horror que expressa após a consumação do adultério. É esse o momento em que ela antevê o que a espera, mostrando plena consciência de como o poder social agirá sobre si. Todavia, nesse instante já não é possível voltar atrás, e ela sequer dá sinais de desejar que isso aconteça. No quadro seguinte da narrativa de Anna, ela se apresenta grávida de Vrónski e dá a notícia ao seu amante antes da corrida de cavalos da qual este participará.

A corrida de cavalos é um recurso narrativo metafórico, pois nela ocorre a queda (literal) de Vrónski e a reação de perturbação não dissimulada por Anna, fato que tornará seu caso público e exigirá de Aleksiei Aleksándrovitch, que até então se satisfazia com a manutenção das aparências de sua vida privada, uma medida mais extrema a fim de preservar sua imagem pública. A queda do cavaleiro, diante de todos, é o símbolo do privado que se torna público, do desmantelamento da ordem observado por toda a multidão. Esperava-se que Vrónski terminasse a corrida, por ser um exímio hipista, assim como se esperava de Anna o cumprimento do contrato social – afinal, ela sempre havia se mostrado uma mulher extremamente habilidosa na construção da imagem de esposa e mãe dedicada. A corrida de cavalos é um ponto de virada nessa trajetória, mais do que a consumação do adultério, pois é somente quando o esfacelamento do matrimônio se torna público que este realmente adquire um significado mais profundo de caminho sem volta. A queda ali representada é, portanto, a da própria protagonista, o instante definitivo de sua derrocada. Sendo um evento social e não a consolidação do adultério em si a marca da mudança, podemos atribuir o sentido do trágico em *Anna Kariênina* também, como em *Madame Bovary*, à força do elemento social. No entanto, é necessário, como já apontamos, fazer as devidas ressalvas, devido à diferença na caracterização das personagens. Em nenhum momento Emma Bovary chega à posição de pária social, mesmo que seja seduzida pelos amantes em espaços públicos, como a feira

agropecuária, onde Rodolphe a cortejou, e a ópera, local no qual se deu seu reencontro com Léon. No romance de Tolstói, a desconfiança generalizada quanto à proximidade excessiva demonstrada por Vrónski e Anna nos salões sociais, o que finalmente levou Aleksiei Aleksándrovitch a se preocupar com a situação de seu casamento, é consolidada em um fato concreto na corrida de cavalos. O tipo de julgamento incisivo, jamais encontrado na atmosfera de vida automatizada da obra flaubertiana, transforma, nesse caso, o coro da tragédia em elemento decisivo no destino da heroína. Importa o juízo da sociedade sobre o indivíduo, pois este se constitui a partir da imagem que a coletividade tem de si. Diferentemente da representação flaubertiana, no entanto, na qual a construção do sujeito não se difere de maneira alguma do todo do tecido social, em *Anna Kariênina* o coletivo é um dos fatores a partir dos quais o aspecto individual se manifesta. No caso de Anna, parece existir um anseio por exhibir seu confronto pessoal de modo verdadeiro aqueles que a cercam. Ela não é dada a dissimulações, por isso não faz questão de disfarçar seu comportamento sequer diante do marido, desde o primeiro instante. A consumação do adultério é vista com horror, não pelo ato em si, mas pela antecipação de suas consequências, como se o mau presságio da estação de trem em Moscou fosse subitamente recomposto. Mal-estar semelhante ocorre no momento em que dá a notícia da gravidez para Vrónski. Mais do que informar-lhe um fato irrevogável, Anna busca medir a reação do amante diante de suas palavras: “[...] ela não desviou seu olhar de Vrónski a fim de verificar como recebia a notícia. Ele empalideceu, fez menção de falar, mas se deteve, soltou a mão de Anna e baixou a cabeça. ‘Sim, ele compreendeu toda a importância do fato, pensou, e apertou sua mão com gratidão’ (TOLSTÓI, 2005, p. 193). Para Vrónski, contudo, o julgamento social devia ser algo a ser evitado. Sentia-se suficientemente confortável com o caso extraconjugal, com o amor clandestino que dava um aspecto de continuidade à vida libertina. Assim, justifica-se sua reação não muito positiva à notícia da gravidez – contrária, aliás, à percepção que Anna teve da forma como ele recebeu a notícia:

Vrónski, ao ouvir a notícia, sentiu com força decuplicada um acesso daquele estranho sentimento de repugnância a alguém, que às vezes lhe ocorria; mas ao mesmo tempo entendeu que a crise que ele desejava havia afinal começado, que não era mais possível esconder do marido e era imprescindível, de um modo ou de outro, romper rapidamente com essa situação antinatural. (TOLSTÓI, 2005, p. 193)

A repugnância é fruto de seu senso de homem aventureiro; a gravidez transforma a amante em algo permanente, um fato excessivamente real em sua vida. O desejo pela crise,

pelo enfrentamento à existência do marido tem mais um sentido de busca pelo duelo e pela afirmação de sua “masculinidade” frente ao outro do que de uma vontade real de oficializar sua união amorosa. Então, repugnância e desejo de afirmação se juntam em uma percepção contraditória do momento. A contradição, aliás, mostra-se a grande marca do realismo tolstoiano, manifestada desde o paralelismo entre as narrativas que seguem caminhos divergentes até no desenvolvimento das cenas. No fragmento citado há pouco, temos uma compreensão diferente de duas personagens diante de uma troca de olhares. Anna julga que Vrónski entendeu a situação pela qual passam; Vrónski a vê com repugnância e pensa na crise instaurada. Anna pensa no esfacelamento de sua vida pregressa, no fim do casamento e conseqüente afastamento do filho, na nova vida ao lado do amante, na extinção de sua imagem social; Vrónski lida com o fato de substituir Aleksiei Aleksándrovitch, de superá-lo, de dar um fim à sua condição de amante clandestino, ou seja, preocupa-se com sua vitória pessoal. A contradição também está presente na revelação pública do adultério na corrida de cavalos, pois o grito de Anna após a queda de Vrónski se perde em meio ao vozerio das demais pessoas. Com isso, a percepção pública, que já vinha se desenhando em passagens anteriores da narrativa, desvela-se, nesse instante, somente para Aleksiei Aleksándrovitch, que, em seu julgamento da situação, leva em conta todo o peso das opiniões de terceiros que já o vinham fazendo refletir sobre a situação de seu casamento. Quando voltam para casa, ainda na carruagem, ele repreende a esposa por sua conduta, alertando-a de seu comportamento “indecoroso” (TOLSTÓI, 2005, p. 215). Esta é a cena em que se anuncia o fim do casamento de Anna Kariênina, ou seja, o término de sua estabilidade enquanto ser social:

Naquele momento, em que era iminente a revelação de tudo, ele nada mais desejava senão que ela, como antes, lhe respondesse, com ar de zombaria, que suas suspeitas eram ridículas e não tinham fundamento. Aquilo que ele sabia era tão terrível que agora estava disposto a acreditar em tudo. Mas a sombra de Anna, assustada e sombria, não prometia agora sequer uma ilusão.

- Talvez eu esteja enganado – disse ele. – Nesse caso, peço desculpas.

- Não, o senhor não se enganou – respondeu Anna lentamente, depois de fitar com desespero o rosto frio do marido. – O senhor não se enganou. Eu fiquei desesperada e não posso evitá-lo. Ouço o senhor e penso nele. Eu amo a ele, sou a amante dele, não consigo suportar o senhor, eu o temo, eu o desprezo... Faça de mim o que quiser.

Deixando-se cair para trás no canto da carruagem, ela desatou a soluçar, cobrindo o rosto com as mãos. Aleksiei Alksándrovitch não se moveu, nem alterou a direção do olhar. Mas todo o seu rosto adquiriu, de repente, a imobilidade solene de um defunto e essa expressão não se alterou durante

todo o trajeto até a datcha. Chegando lá, voltou para ela a cabeça, ainda com a mesma fisionomia.

- Muito bem! Mas exijo, daqui por diante, a observância das condições exteriores do decoro – sua voz começou a tremer –, enquanto tomo as providências que salvaguardem minha honra, e delas darei parte à senhora.

A frieza de Aleksiei Aleksándrovitch contrasta com a intensidade de Liévin. A preocupação daquele com as aparências, a honra e a imagem pública é completamente oposta à maneira como o co-protagonista do romance busca uma compreensão profunda do mundo social, a construção de uma ética orgânica, alheia ao paradigma pré-concebido. São personagens cuja composição se marca pelas diferenças em relação à aceitação e relacionamento com o coletivo, na concepção do amor e do casamento, na relevância atribuída a questões existenciais mais profundas do que a ética artificial compartilhada. O marido de Anna está mais próximo de Stiva, contudo tampouco demonstra a mesma facilidade que este em lidar com as tensões da configuração de sua realidade; Aleksiei é um burocrata em todos os aspectos, enquanto, para Oblónski, a burocracia, a estratificação e a estrutura sistemática, ou seja, a prosa do mundo faz sentido somente como um meio para sua ascensão pessoal. Dessa maneira, pode-se dizer que para Liévin a ética do mundo social é incompreensível e insustentável, do ponto de vista do que seria o verdadeiro *ethos* de um indivíduo, processo de formação contínua a ser elaborado por meio da experiência, a fim de se alcançar um modelo universal apriorístico. Para Aleksiei, por outro lado, o substrato ético é aquele da lei, da burocratização, distante, portanto, de qualquer elaboração individual, de um processo de autoconhecimento. Encontra-se aí a natureza ética dessas personagens, diversas entre si, de modo a expor a concepção da ética tolstoiana, novamente, como ocorre em todo o percurso do romance, por meio do contraste. Em Liévin, encontra-se a ética real, construída; em oposição, em Aleksiei, há a configuração arbitrária do mundo social, o império da lei. Não à toa, no desfecho da segunda parte do romance, o transcorrer da narrativa deles é colocada lado a lado: Liévin, da decepção com a rejeição, vê alguma esperança no fato de Kitty ter sido desprezada por Vrónski, apesar de se sentir humilhado por isso, afinal, quem o desprezou acabou sendo também desprezado; Aleksiei Aleksándrovitch, grande ministro de Estado, cuja vida pessoal, no início, parecia se sustentar em bases tão sólidas quanto na esfera pública, vê a derrocada, o fim da imagem de um homem de família respeitável, diante da confirmação de que a esposa é amante do jovem militar. É, no entanto, Anna quem está destinada ao sofrimento maior, ao desfecho trágico, o que já parecia evidente desde a consumação de seu

caso com Vrónski. E, como sempre, em paralelo segue uma narrativa oposta à sua: Kitty, que antes testemunhava a própria queda, na viagem à estação de águas alemã vê a possibilidade de um recomeço. A mudança, para Kitty, é estabelecida de forma semelhante à epifania religiosa de Liévin na parte final do romance. Em Tolstói, moral religiosa e compreensão da ética caminham juntas, porém, a religiosidade não possui o caráter burocrático da instituição, mas um componente universal e atemporal, semelhante ao conceito de ética kantiano. Na *Crítica da razão prática* (2016), o filósofo alemão discorre sobre a eticidade como um imperativo absoluto, um dever-agir apriorístico cuja manifestação se dá na ação correta. Há um quê de sentimento religioso no pensamento ético de Kant, assim como em Tolstói. Vemos a manifestação disso na narrativa de Kitty, no seguinte fragmento:

Em Variénka, Kitty compreendeu que bastava esquecer-se de si e amar os outros para ser tranquila, feliz e bela. E era isso o que Kitty desejava. Agora, depois de entender claramente o que era *o mais importante*, em vez de se contentar e maravilhar-se com isso, Kitty entregou-se de imediato, e com toda a sua alma, a essa nova vida que se desvendou diante dela. Com base nos relatos de Variénka sobre o que faziam *madame* Stahl e outras pessoas que nomeou, Kitty já traçara para si o plano feliz de sua vida futura. A exemplo da sobrinha da senhora Stahl, Aline, da qual muito lhe falara Variénka, Kitty pretendia, onde quer que estivesse, ir ao encontro dos infelizes para ajudá-los o quanto pudesse, distribuir o Evangelho, ler o Evangelho para os doentes, os criminosos e os moribundos. A ideia de ler o Evangelho para os criminosos, como fazia Aline, cativava Kitty em especial. Mas tudo isso eram pensamentos secretos que não revelava nem à mãe nem a Variénka. (TOLSTÓI, 2005, p. 227)

Variénka é uma jovem que viaja ao lado da mãe adotiva, *madame* Stahl, e oferece cuidados médicos a ela e a outros necessitados. Sua forma de agir arrebatava Kitty, demonstrando o ideal de uma vida devotada a causas menos pessoais, a atenuar o egocentrismo em prol da caridade. É feita uma relação entre a caridade de Variénka e a moral religiosa, em uma aplicação desta que não se resume ao seu caráter institucional, mas, sim, à vivência dessa moral nos atos cotidianos. Para Kitty, este é o despertar, o instante de sua maturidade. A jovem frívola, preocupada com a humilhação da rejeição e uma paixão não correspondida encontra a resposta para sua crise existencial na atitude moral do desprendimento, de viés religioso. Seu percurso nos últimos capítulos da segunda parte é semelhante ao que será enfrentado por Liévin no final do romance. Aliás, o *ethos* tolstoiano permitirá que ela esteja pronta para ser a mulher ideal, exatamente aquela procurada pelo aristocrata, somente após a rejeição e a viagem de autodescoberta. Daí um motivo maior,

inconsciente para as personagens, de sua recusa ao pedido de casamento de Liévin. Em suas cartas, D. H. Lawrence (2000) talvez estivesse correto ao apontar o quanto há da construção da moral pregada por Tolstói na narrativa de Liévin. O escritor inglês obviamente faz uma escolha de leitura, como já observamos, que insiste em não contemplar o importante paralelismo entre a realidade posta e a idealizada, entre a ética artificial do mundo social e a orgânica do autoconhecimento e da construção individual. Lawrence vê Tolstói como uma espécie de divulgador de ideias religiosas que não se pretendem religiosas – pelo menos não no sentido de expressão dos dogmas defendidos pelos diferentes ramos institucionais da fé cristã. A narrativa de Liévin seria o canalizador desse “modo panfletário”, de acordo com sua leitura do romance. No entanto, tal base religiosa é parte integrante do *ethos* tolstoiano. O paralelismo ganha significado com o jogo de oposições: Anna confronta a realidade social, é vista como corrompida, afirma sua liberdade individual, da maneira permitida a uma mulher em seu contexto e é punida pelo desfecho trágico, não sem afirmar sua posição como indivíduo; Kitty não se envolve nesse tipo de conflito, sua crise é de outra natureza, e a resolução desta está mais próxima da totalidade. Porém, considerar o *ethos* tolstoiano como mero “modo panfletário” voltado ao elemento religioso pode não passar de uma simplificação de sua poética. No último capítulo da segunda parte, ao descobrir, por intermédio do pai, que madame Stahl, de certa maneira, se aproveitava de Variénka, Kitty começa a desconfiar de sua própria descoberta existencial, de sua epifania:

Mas, para Kitty, a partir da vinda do pai, todo aquele mundo em que ela vivia se modificou. Kitty não renegou tudo o que aprendera, mas compreendeu que enganava a si mesma, ao pensar que poderia ser o que quisesse. Ela pareceu despertar; deu-se conta de toda a dificuldade que havia em manter-se, sem falsidade e sem jactância, nas alturas a que desejava elevar-se; além disso, deu-se conta de todo o peso daquele mundo de sofrimento, de pessoas doentes e moribundas em que ela vivia; os esforços que empenhava contra si mesma para gostar disso lhe pareceram torturantes e sentiu uma vontade de respirar ar puro, o mais rápido possível, na Rússia, em Ierguchov, para onde, soubera por cartas já seguira sua irmã Dolly, com os filhos.

[...]

Os prognósticos do médico se cumpriram. Kitty voltou para casa, para a Rússia, curada. Não estava tão despreocupada e alegre como era antes, mas sentia-se tranquila e suas tristezas de Moscou se transformaram numa recordação. (TOLSTÓI, 2005, p. 238)

A posterior desconfiança de Kitty em relação ao modo de viver que havia decidido impor a si própria é outro elemento relevante nessa construção do *ethos* tolstoiano. A dúvida é

parte do processo ético, a recusa às respostas prontas e a impossibilidade de um caminho definitivo, sem percalços, são suas principais características. O arrebatamento religioso de Kitty é atenuado pela percepção do que há de corrompido na ação e no sentimento humano. Madame Stahl parecia um modelo, contudo, a partir da descoberta de que ela se aproveitava da boa vontade de Variénka, tanto o brilho pessoal daquela quanto a força dos esforços da última arrefecem. Assim, o efeito da epifania anterior é relativizado, em um movimento que pode ser considerado como o efeito da estética realista no reino da idealização religiosa.

O realismo formal de Tolstói, é importante frisar, não se assemelha ao de Flaubert em sua objetividade, imparcialidade e crueza da representação. Como já dissemos, a raiz de sua escrita está mais próxima do método de Stendhal e Balzac, explorando um caráter mais selvagem da organização social, ainda não tão marcada pela extrema burocratização, pela estratificação irrevogável do papel dos indivíduos. Diferentemente da obra desses dois autores, no entanto, seu realismo é fruto do imaginário russo de seu tempo e, obviamente, de seu filtro pessoal sobre os elementos que compõem este imaginário. Daí sua preocupação com o elemento religioso, tão caro ao espírito russo. Por outro lado, a religiosidade, a essência do espírito russo, está em constante conflito com o materialismo ocidentalista, com uma visão de mundo segundo a qual há algo de corrompido e falho na espécie humana, falhas não solucionadas pelo sentimento religioso. De forma velada, o debate entre ocidentalismo e eslavismo se faz presente em todo o processo de desvelamento das tensões inerentes a uma sociedade em profunda modificação. As ferrovias são um exemplo concreto da modernidade e, por isso, nelas o autor cria o elemento simbólico da queda – representado pela presença da morte que ronda os trilhos no início e no fim do romance. Nesse embate, que ficará mais claro no processo de desenvolvimento pessoal de Liévin, está o cerne do romance. Não se trata, que fique bem claro, de uma tomada de posição no embate travado na Rússia da época. Longe disso, pois Tolstói poderia ser acusado de muitas coisas, menos de ser um eslavista ou um ocidentalista convicto. O embate no romance é ético, entre um *ethos* imposto por um modelo materialista, concreto, baseado em instituições determinadas e em sua relevância para a existência humana, e um outro *ethos* a ser buscado, uma construção individual em direção a uma essência que jaz sob o ruído incômodo dessa imposição sistemática. O paralelismo entre as narrativas de Anna e Liévin, que, no caso específico ao qual nos referimos agora, marca também a oposição entre Anna e Kitty, é, portanto, a manifestação de diferentes formas desse *ethos* a ser buscado. A oposição decorre do fato de que, no caso de Anna, não é dada a

possibilidade de transcender as estruturas do mundo material, enquanto o casal Liévin-Kitty, em diferentes momentos, consegue ir além do que está imposto e, assim, descobrir um novo modelo ético a moldar suas vidas. Tal modelo, porém, é marcado pela incompletude, isto é, pela impossibilidade do elemento épico – é disso que se trata a atenuação, no fim da segunda parte do romance, da epifania de Kitty.

5.3 – Parte 3

A terceira parte do romance inicia-se com uma continuação do embate entre o modelo concreto, pré-determinado do processo ético e aquele referente à busca, à construção individual. O irmão bem-sucedido de Liévin, Serguei Ivánovitch visita-o em sua propriedade, à procura do que ele considera ser a calma do campo, entregando-se a uma espécie de clichê bucólico incompreensível para Liévin, pois, na compreensão deste, o campo é o local do trabalho duro, da garantia do sustento, da vida de fato. Há na concepção de Serguei um fator teórico, uma repetição da visão filosófica herdada de Rousseau, quanto a oposição entre campo e cidade, isto é, entre natureza e sociedade. O irmão do protagonista é um homem citadino, que fique claro, contudo, sua reação ao afastamento de sua rotina, sua leveza de espírito diante do que considera uma vida pacata soa como uma reação pouco natural, quase como uma resposta condicionada, assim como seus comentários acerca do espírito humano e da organização social. Serguei Ivánovitch esbalda-se com os dias passados junto à “natureza” (as aspas se justificam por existir, obviamente, o efeito da ação humana na construção do espaço do campo, tratando-se, portanto, de uma natureza controlada, manejada pelo trabalho). Liévin exaspera-se com a indolência momentânea do irmão e, aparentemente, este primeiro embate nos faz considerar Serguei como a personagem idílica, bucólica, em busca do autoconhecimento por meio do afastamento gradual da vida social. Enquanto isso, Liévin seria o representante do pré-estabelecido, a figura automatizada pela vida cotidiana. Nada mais equivocado. No instante seguinte da narrativa, Tolstói evidencia a ironia no comportamento das duas personagens no início da terceira parte. Presenciamos a discussão entre os irmãos acerca das organizações de senhores aristocratas russos em torno do debate sobre direitos mínimos para os mujiques em uma sociedade de administração local exercida pelos próprios senhores: os chamados *zemstvos*. Estes, criados pelo czar Alexandre II, em 1864, durante o processo de reformas liberais do Império Russo, foram um importante

instrumento de modernização, à medida que possibilitaram pequenas reformas no espaço das propriedades, trazendo escolas, atendimento médico e alguma assistência social aos mujiques, ou seja, criando condições mínimas de bem-estar sem alterar em nada a estrutura de dominação – afinal, eram os nobres os responsáveis por todas as decisões, que ainda deviam ser submetidas ao governo para aprovação (EMMONS, VUCINICH, 2011). Pois bem, Serguei Ivánovitch, homem ilustrado, entusiasta da modernização da Rússia, mostra-se, durante a conversa com o irmão, um grande defensor dos *zemstvos*, enquanto Liévin não via nenhum sentido em, por exemplo, oferecer instrução formal aos trabalhadores. A ilustração do primeiro é fruto de um discurso previamente elaborado, da imagem social que construiu para si. No caso de Liévin, sua recusa em participar das conferências dos *zemstvos* e até mesmo de aceitá-los como benéficos não representa exatamente uma falta de consciência social – pois Liévin afirma ao próprio Serguei que foi totalmente favorável à abolição da servidão, por ser uma medida a extirpar um mal histórico da Rússia –, mas, sim, a necessidade de uma conclusão pessoal, individual, sobre a qualidade das ações e instituições humanas. Liévin tenta explicar esta sua maneira de ver o mundo ao irmão, porém não se faz compreender. O motivo é óbvio: os dois pertencem a espectros muito diferentes, são praticamente opostos, considerando-se o jogo narrativo de Tolstói.

A construção da individualidade em *Anna Kariênina* é feita por meio desse jogo de oposições, das consciências diversas e divergentes, que às vezes, como no caso de Serguei Ivánovitch nessa conversa com o irmão, parece exercer a função de personagens tipificadas, mas, na verdade, são representantes de diferentes polos do embate da época. Obviamente, o esforço do caminho individual de formação é muito mais presente nos protagonistas, por isso, nesse caso, a personalidade de Liévin se mostra muito mais independente em relação ao pensamento da época do que a de seu irmão, que está muito próxima do ideário ocidentalista, defensor da liberalização e modernização da Rússia. Trata-se de um tipo especial de realismo, intermediário entre a forma flaubertiana e a evolução que Bakhtin (2010) aponta na poética dostoiévskiana. Como vimos, o teórico russo destaca a multiplicidade de consciências em extremo pé de igualdade na obra de Dostoiévski; nesta, portanto, as concepções do próprio autor não figuram em primeiro plano, pois todas as personagens (ou pelo menos as principais) têm uma marca autoral, uma voz que constrói uma realidade particular, independente da dos outros indivíduos e, certamente, do imaginário pessoal do autor. Em Dostoiévski, há um jogo de diversas vozes e, conseqüentemente, de diversos autores. Na linha cronológica do realismo

formal, este é um passo anterior à representação da fragmentação do fluxo de consciência do século XX, que encontrou em James Joyce e Virginia Woolf seus principais expoentes. Em Tolstói, por outro lado, ainda temos um modelo clássico do realismo moderno (por mais que tal combinação de termos possa parecer contraditória). Existem consciências individuais na obra tolstoiana, no entanto sua composição está associada ao todo, à coesão narrativa, formulada a partir do paralelismo e do jogo de oposições. Mesmo as personagens que parecem representar figuras mecanizadas presas a papéis específicos da época – como ocorre em *Madame Bovary* – são de alguma maneira humanizadas. Stiva, por exemplo, apesar de representar o arrivista social, o homem que define suas relações de acordo com sua própria conveniência mostra um lado menos calculista em sua relação com Liévin, por realmente desejar que o amigo se case com sua cunhada Kitty e por sentir uma grande afeição por ele, apesar das diferenças evidentes entre os dois. Não existe um motivo calculado para tal afeição, pois, mesmo sendo um nobre, Liévin é deslocado demais do tecido social para representar um intermediário na ascensão de quem quer que seja. Outros, como Aleksiei Aleksándrovitch e Serguei Ivánovitch também se deparam com momentos de humanização para além de seus papéis pré-estabelecidos em algum momento do romance, o primeiro com o fervor religioso que se segue ao fim do seu casamento e com seu instante de compaixão pela ex-mulher quando esta se vê à beira da morte – bem antes do desfecho, do suicídio; o último, por sua vez, na parte final do romance, com a descoberta do sentimento amoroso. Até mesmo Vrónski, que sequer chega a ser, durante seu relacionamento com Anna, uma figura que cumpre meramente uma função tipificada no romance, humaniza-se ao extremo como consciência individual após a morte de Anna, entregue ao desespero, decidido a partir para a guerra, não tanto por uma noção de patriotismo, mas, sim, em busca do esquecimento. Citamos apenas alguns aspectos referentes a personagens secundárias porque, como já salientamos, em relação aos protagonistas, o desenvolvimento da consciência individual, da independência, está fortemente presente.

No diálogo com o irmão, no início da terceira parte, Liévin apresenta sua visão de mundo, baseada na ausência de uma concepção definida. A construção da ética de Liévin é feita por meio do diálogo, tanto com outras personagens quanto consigo próprio. É simbólico, nesse sentido, que logo após debater a questão dos direitos dos mujiques com o irmão, ele decida sair para ceifar com os trabalhadores de sua propriedade. Serguei estranha sua atitude, afinal, um nobre não se mistura aos camponeses – daí vemos a fragilidade de seu argumento

como defensor ferrenho dos mujiques, pois, para ele, estes não passam de um conceito abstrato que, ao se tornar concreto, perde todo o seu encanto para a imagem um tanto grotesca do real. No caso de Liévin, ocorre o contrário. Apesar de não ver grande utilidade nos *zemstvos*, o trabalho o coloca lado a lado com os camponeses, em pé de igualdade com seus subordinados. O prazer que experimenta nessa atividade contrasta com o deleite forçado de Serguei Ivánovitch em meio à vida no campo; diferentemente do irmão, no trabalho braçal, em meio àquela natureza antes tão exaltada pelo outro, Liévin experimenta uma espécie de apego à natureza, tanto em sua representação por meio da atmosfera rural, quanto no corpo, cujo esforço esvazia a mente e o aproxima de um ideal em que não há pensamento algum a ocupar sua mente.

Em seguida, Liévin recebe uma carta de Stiva, pedindo-lhe que visite Dolly na propriedade onde ela agora mora com os filhos. O afastamento da família Oblónski da cidade está relacionado à saúde das crianças e à busca por tranquilidade da esposa, no entanto tal mudança é ao mesmo tempo conveniente para ele, pois lhe proporciona maior liberdade para seus casos extraconjugais. O evidente contraste entre Stiva e Liévin é novamente posto em evidência, afinal, por ser incapaz de pensar na mulher e nos filhos e viver essencialmente como um homem solteiro, o primeiro não cuidou de todas as exigências feitas por Dolly a fim de proporcionar seu bem-estar na nova casa, enquanto o último, em sua visita casual, percebe melhor que o marido, o qual sempre se diz demasiadamente ocupado para visitar a esposa, as necessidades dela. Dolly insiste para falar sobre Kitty, esperançosa de que Liévin queira casar com ela; este tenta evitar o assunto, ainda envergonhado por ter sido recusado. Dolly tenta justificar a atitude da irmã culpando a condição feminina: os homens podem escolher livremente, decidir qual mulher amam, enquanto às mulheres resta esperar, mas Liévin não se convence e diz que não visitará a propriedade quando Kitty estiver morando ali. Contudo, pouco depois, quando vê a carruagem conduzindo-a a sua nova casa, todo o amor se reacende e Liévin percebe que ali está seu destino.

Enquanto o primeiro fragmento da narrativa de Liévin nessa parte do romance dá sinais de um desfecho positivo para o segundo núcleo amoroso, a narrativa de Anna se encaminha aos poucos para o desfecho da queda. Alekisie Aleksándrovitch toma uma resolução sobre a situação, decidindo, após muito deliberar consigo mesmo, que manterá a esposa vivendo sob seu teto, esquecendo o ocorrido e exigindo o rompimento da relação adúltera. Ele chega a tal decisão como uma maneira de vingança, de forma a impedir sua

felicidade ao lado do amante. No entanto, no instante em que resolve o que fazer, nota a existência de um fator de piedade religiosa, o acolhimento da “degenerada” a fim de dar-lhe uma nova chance. A ironia é evidente: o ato de vingança com ares de misericórdia expõe a hipocrisia, cujo desvelamento é obsessão própria do realismo moderno. Há, portanto, algo de flaubertiano nessa parte da ação. Porém, o marido de Anna Kariênina possui uma força impositiva incomparável à nulidade de Charles Bovary. Este jamais percebe os casos adúlteros da mulher e, ao descobri-los, quando ela já se suicidou, decide perdoá-la, culpando a *fatalidade* pelo ocorrido. Charles não se preocupa com a defesa de sua posição social porque mal a compreende, afinal, chegou onde chegou de forma mecânica, sem qualquer talento para a atividade que exercia. Aleksiei Aleksándrovitch, por outro lado, é bem-sucedido no que se propõe a fazer, uma figura eminente na sociedade russa, um cumpridor de deveres, burocrata em todos os aspectos, inclusive nos assuntos domésticos. Resolver a questão do adultério da esposa significa, em seu caso, encontrar a melhor maneira de manter sua imagem intacta e, ao mesmo tempo, puni-la. A notícia da resolução do marido fere Anna como um punhal, pois ela compreende esse fato. Tudo o que ela esperava era uma solução de fato, uma crise que purgasse seus erros e lhe desse uma página em branco para recomeçar, sem sua posição social, sem nada além de seu amor por Vrónski. A decisão do marido surge, então, como um baque, assim como é um baque a reação do amante ao ser informado dos desdobramentos da revelação de Anna. O jovem militar só consegue pensar no duelo, na afirmação de sua honra perante o outro, na justificativa social. Anna, por sua vez, deseja a fuga, o amor pleno e integral do amante. É óbvio que ele quer seguir vivendo de acordo com seus preceitos anteriores ao caso amoroso, enquanto, para ela, desde a dança no baile, um novo mundo passou a existir e neste não existe nada além de seu sentimento. Anna preocupa-se, ao mesmo tempo, com a resolução da questão envolvendo sua imagem social, para que, dessa maneira, tal imagem possa se desfazer de uma vez, restando-lhe somente aquilo que julga ser a plenitude. Vrónski não compartilha tal pensamento, o mundo social continua a ser o motivo da construção de sua personalidade. Ele ama Anna, isso parece claro nas passagens em que seu discurso interiorizado se manifesta, todavia, esse amor não é suficiente para transpor a barreira da importância do elemento social. Emma Bovary era incapaz de se dissociar do tecido coletivo, da construção cuja imposição era exercida pelo poder superior e invisível. Em sua vida corriqueira, contudo, sequer dava importância a tais amarras, por não as reconhecer. O elemento social constitui a única força presente no romance de Gustave Flaubert e

justamente por isso sua presença soa como algo abstrato. Em *Anna Kariênina*, por outro lado, esse elemento é percebido, e o movimento de queda de Anna se dá justamente por notá-lo e se pôr em conflito contra ela. Em vez de dissimular, busca uma solução. Se o marido lhe apresenta uma solução conciliatória, que ele sabe ser uma forma de condená-la à infelicidade, ela a julga inaceitável, justamente por almejar tal felicidade. *Felicidade e paixão* eram para Emma Bovary conceitos abstratos que povoavam seu imaginário desde a juventude e se transformavam em uma espécie de exercício lúdico sob os olhares indiferentes da sociedade. Sua queda viria a partir das dívidas, um elemento concreto aparentemente tão distante da paixão inebriante, mas, no contexto do romance, complementar às suas atitudes. No romance de Tolstói, ambos os conceitos se tornam vivos, parte indissociável da protagonista, que decide viver por eles, o que culminará em sua caracterização trágica.

Os últimos capítulos da terceira parte estabelecem uma importante distinção entre os dois protagonistas do romance, diretamente relacionada às suas buscas durante a narrativa. Se Anna é tomada pelo caráter passional das ideias intensas de *felicidade e paixão*, que devem transcender a esfera abstrata do imaginário para se tornarem seu próprio ser, Liévin ocupa-se em encontrar um sentido para a existência, algo de teor mais metafísico, alternando entre a disposição para o trabalho e a necessidade do casamento – ambas, claramente, atividades sociais, uma da esfera pública e outra da privada. Temos, então, o *pathos* de Anna e o *ethos* de Liévin e o elemento trágico que se forma em torno de ambos, a partir de suas características essenciais. Após rever Kitty, Liévin inquieta-se e perde o prazer que vinha experimentando na dedicação ao trabalho – inclusive ao ceifar lado a lado com os mujiques. Após a visita ao proprietário de uma propriedade vizinha, a quem admira, recupera a disposição para se dedicar às questões laborais. Ao voltar para a propriedade, sua criada faz uma alusão ao fato de que ele precisa se casar logo e, novamente, é tomado pela inquietação. É apenas nas últimas páginas, com a visita do irmão Nikolai, que vemos a sobreposição de um terceiro traço, aquele que se sobrepõe aos outros dois e constitui o real objeto da busca de Liévin: a procura de um sentido frente à inevitabilidade da mortalidade:

A morte, o inevitável fim de tudo, se apresentava a ele pela primeira vez com força irresistível. E essa morte, bem ali, no seu irmão tão amado, que gemia semiadormecido e que, como de hábito, apelava de forma indiferente ora a Deus, ora ao Diabo, não se mostrava nem um pouco remota, como antes lhe parecia. A morte estava também nele mesmo – Liévin o sentia. Se não hoje, amanhã, se não amanhã, dali a trinta anos, e não daria no mesmo? Mas o que era essa morte inevitável, ele não só o ignorava, não só jamais

pensara no assunto, como não era capaz de pensar e nem mesmo se atrevia a isso.

“Eu trabalho, desejo fazer uma coisa, mas esqueci que tudo termina, que existe a morte.”

Ficou sentado na cama, no escuro, encolhido, abraçado aos joelhos e, contendo a respiração, sob o efeito dos pensamentos tensos, refletia. Porém, quanto mais tensionava os pensamentos, mais claro se tornava para ele que assim era de fato, sem sombra de dúvidas, que ele na verdade esquecera e deixara passar uma pequena circunstância da vida – que a morte virá e tudo terminará, que não vale a pena começar e terminar nada e que é absolutamente impossível evitá-la. Sim, é horrroso, mas é assim. (TOLSTÓI, 2005, p. 346)

5.4 – Parte 4

Anna chama Vrónski a sua casa para uma visita. Ao chegar, o amante tem um encontro breve com Aleksiei Aleksándrovitch. Uma troca de olhares, uma repreensão silenciosa. O início da quarta parte do romance evidencia que a protagonista já não vive no mundo das convenções sociais tão relevante a ela no início da narrativa. É obrigada a seguir o decoro, comportar-se de maneira a manter as aparências, conforme a exigência do marido, porém tal demanda é incompreensível para sua nova forma de enxergar a própria vida. *Ethos* é substituído por *pathos*, e deste deverá surgir um novo *ethos*, ainda em formulação. Em meio ao turbilhão, Anna mal compreende o substrato da ação, a recusa da ética inorgânica e o desvelamento de uma nova ética, por meio da manifestação da paixão. A paixão pertence à esfera puramente individual, o máximo de compartilhamento que existe nesse caso é entre os dois apaixonados. Se recordarmos o ensaio de Denis de Rougemont sobre o conceito de amor no ocidente, veremos a recorrência da dicotomia paixão x sociedade, ou seja, a intensidade do amor proibido que se sobrepõe às exigências públicas da vida coletiva. Desde *Tristão e Isolda*, vemos esse mote, passando pela famosa tragédia de *Romeu e Julieta*, desembocando na literatura romântica, da qual destacamos a tragédia de Werther. Em Flaubert, a noção da paixão e do amor proibido é satirizada. Isso não ocorre em Tolstói. Anna Kariênina tem noção de sua queda, do fim de seu ser social, mas é incapaz de se atentar para esse processo, dada a maneira como está envolvida. Toda a sua energia é direcionada a Vrónski, o que denota a ausência de outras possibilidades à mulher se seu tempo. Há uma espécie de força impossível de ser interrompida, como uma avalanche que a conduz ao desfecho trágico inevitável. Nesse caso, a paixão não é o centro de toda a narrativa, como na literatura romântica; trata-se apenas

de uma manifestação da fissura do tecido social, da ruptura com a ordem. Existe um fatalismo na inevitabilidade, revelada na incapacidade de Anna seguir a mínima recomendação do marido: manter o decoro. O fatalismo manifesta-se também no sonho compartilhado pelos dois amantes. Pouco antes de ir ao encontro de Anna, Vrónski sonhara com um *homenzinho imundo de barba suja e desgrenhada*, parecido com o coletor de peles que tivera um papel importante em certa caçada de ursos. O camponês fazia alguma coisa que Vrónski não conseguia identificar e dizia algo em francês. Parecia não haver nada demais no sonho, apesar da má impressão por ele deixada. No entanto, quando se encontra com Anna, Vrónski fica estupefato ao ouvi-la descrever um sonho que tivera, com o mesmo *homenzinho imundo* de seu pesadelo. Um camponês de barba suja e desgrenhada, baixinho e asqueroso que começa a mexer num saco, tentando pegar alguma coisa lá dentro e diz, repetidamente, palavras em francês, algo sobre ser preciso bater o ferro, moê-lo e moldá-lo. Nabokov, no já citado *Lições de literatura russa*, relaciona o mujique que fala francês à artificialidade que esse idioma representa nas relações aristocráticas russas. Já Gary Browning, em “Peasant dreams in Anna Karenina” faz um paralelo entre a figura grotesca do camponês do sonho e os homens presentes na vida da protagonista. O fato de o *homenzinho imundo*, apesar de sua situação social, saber falar o idioma próprio da aristocracia russa, seria um indicativo a comprovar sua relação com os Aleksiei, tanto Aleksándrovitch, nesse momento da narrativa, quanto Vrónski, já antecipando a reação futura de Anna ao seu caso amoroso. O fatalismo manifesta-se, então, pois aquilo que é dito em francês tem alguma correspondência com a morte de Anna, ainda por vir. A figura do mujique remete ao homem morto no início do romance, esmagado por um trem. Trata-se do primeiro encontro entre Anna e Vrónski, uma aproximação que ocorre em meio ao sangue, ao prenúncio da morte da protagonista. Além de relatar o sonho, Anna ainda faz um comentário sobre a sensação de que morrerá ao dar à luz, revelando, mais uma vez, um tom premonitório de reconhecimento da sua vocação trágica. A filha, afinal, é o fruto de seu pecado, seu crime, do conflito entre sua individualidade e a potência social. Há a percepção por parte de Anna, portanto, de que, muito além de arruinar sua imagem pública, o caso amoroso será responsável por seu desfecho trágico.

Após o encontro com Vrónski, Aleksiei Aleksándrovitch procura um advogado, decidido a, dessa vez, entrar com o processo de divórcio. Depois, viaja a Moscou, onde, para seu desgosto, encontra Stiva e Dolly. O casal, os coadjuvantes das narrativas paralelas, será, nesse momento, um elo de ligação entre dois polos. Stiva convida o cunhado para um jantar e,

pouco depois, faz o mesmo convite a Liévin. O encontro entre Aleksiei Aleksándrovitch e Liévin é fortuito, na aparência. No curto diálogo entre os dois, não há qualquer sinal do abismo que os separa como indivíduos. Como pano de fundo do desenrolar do enredo principal, há, durante o jantar, um diálogo entre os diversos convidados sobre questões referentes à conjuntura russa. A maior parte da discussão, como ocorre durante todo o romance, perpassa a questão do desenvolvimento russo de acordo com o modelo ocidental. Trata-se, novamente, do embate entre o tradicionalismo eslavo e a abertura ao ocidentalismo. No entanto, o debate gira em torno, na maior parte do tempo, da questão da educação feminina. Obviamente, não é gratuita a abordagem desse tema justamente nesse instante da narrativa. Aleksiei Aleksándrovitch, que está a ponto de se divorciar legalmente da esposa, expõe sua opinião sobre o caráter nocivo da educação feminina, já que ela pode muito bem ser confundida com emancipação das mulheres. Sua reação contida e hesitante ao acontecimento palpável – o adultério –, dando sinais de que pretende, mesmo não sendo por motivos nobres, sustentar a condição social da esposa em troca da preservação do decoro, ou seja, de sua imagem pública, é desmantelada por sua afirmação no debate. Dessa maneira, a visão do homem público, nesse caso, traz a real faceta do indivíduo, enquanto a versão privada vive em embate diante da possibilidade de criar uma mancha em sua imagem compartilhada com a sociedade. Enquanto o debate ocorre, e nele a fala de Aleksiei Aleksándrovitch revela, sob o argumento da construção social da Rússia oitocentista, o *fatum*, o destino inevitável de Anna, o desenrolar do enredo, num ambiente à parte do jantar, mostra o pedido de casamento de Liévin a Kitty. Apesar de Anna estar fora da cena, temos novamente o paralelismo em cena: o destino de uma protagonista se revela na discussão da qual seu marido participa; o de outro, em sua própria ação, como se fosse retomado o caminho natural brevemente interrompido pela presença de Vrónski no início do romance.

A ação de Liévin e a ausência de Anna na passagem a que nos referimos é exemplar no sentido de opor masculino e feminino. O paralelismo também está presente na maneira como os casais encontram correspondências em seus pensamentos, como se tomados por uma espécie de telepatia amorosa. No caso de Liévin e Kitty, temos o estilo do pedido de casamento, baseado em um jogo no qual se escrevem somente as iniciais das palavras que se pretende dizer e espera-se que o outro adivinhe o teor da mensagem. Para Anna e Vrónski, há o sonho compartilhado. De um lado, compartilha-se a descoberta de um provável futuro feliz. Do outro, percebe-se um pesadelo comum. Masculino e feminino são opostos na dicotomia

ação x passividade, contudo, num sentido mais amplo, duas formas de amor também são colocadas lado a lado: o amor carnal de Anna e Vrónski e o amor espiritual a ser cultivado por Liévin e Kitty. Do primeiro, resta o desespero passional e a proximidade constante com a morte; do outro, uma visão idealizada de construção romântica e familiar. Liévin pede Kitty em casamento, para alegria da família dela. O entorno exala satisfação, o casal não pode enxergar nada além de um belo futuro pela frente. Enquanto isso, Anna convalesce após o parto da filha de Vrónski e, em meio ao delírio, chama por Aleksiei Aleksándrovitch. Ele retorna a São Petersburgo e a encontra em estado terminal. Ela o chama de santo e diz que se arrepende. Ele a perdoa, um perdão verdadeiro, conduzido pelo sentimento de compaixão. Nesse instante, Aleksiei Aleksándrovitch descobre seu verdadeiro eu, aquele que o conduzirá à epifania religiosa. Desiste do divórcio, cuida da mulher, do filho e da filha de Anna. Vrónski não pode fazer nada além de se ressentir. Sente-se humilhado, pois percebe-se menor do que o adversário. Decide ir embora, pede transferência para um novo regimento, prefere afastar-se. Anna também sente que a relação adúltera chegou ao fim. Se em *Madame Bovary* o delírio é posterior ao fim de um caso amoroso, em *Anna Kariênina* o estado febril é causa do provável rompimento. Diante da morte, o perdão e a certeza de que o marido é o homem de sua vida. O clímax para Liévin, um desfecho anticlimático para Anna. Haveria sentido se o romance terminasse nesse momento. Um casamento anunciado e uma morte redentora. No entanto, Anna não morre. Recupera-se e volta a olhar para o marido com ódio. Vrónski tenta se matar. Sentindo-se humilhado, duela consigo próprio, conforme a leitura de Nabokov dessa passagem:

Naturalmente, os motivos de Vrónski para se dar um tiro podem ser compreendidos. O principal era o orgulho ferido, uma vez que, do ponto de vista moral, o marido de Anna se mostrara, e parecera ser, um homem melhor do que ele. A própria Anna havia chamado o marido de santo. Vrónski dá um tiro em si próprio pela mesma razão que um cavalheiro insultado de seu tempo teria desafiado quem o insultara para um duelo, não a fim de matar o desafeto, mas, pelo contrário, com o objetivo de forçá-lo a alvejar o insultado. Caso sobrevivesse, Vrónski teria disparado para o alto, poupando a vida do adversário e com isso o humilhando. Essa é a ideia básica da honra que animava os duelos, embora, naturalmente, tenha havido casos em que um participante desejasse matar o outro. Infelizmente, Kariênin não teria aceitado um duelo, e Vrónski foi obrigado a duelar consigo mesmo, expondo-se a seu próprio fogo. (NABOKOV, 2015, p. 225)

Anna escapa da morte. Vrónski também. Reencontram-se e sentem que a paixão é

mais intensa do que antes. O *pathos* corresponde ao amor carnal e à violência decorrente de um sentimento incontrolável. A ruína se desenha diante de ambos, mas eles não podem evitá-la. Partem juntos para o exterior. Anna deixa para trás o marido e o filho querido. Recusa o divórcio.

5.5 – Parte 5

A quinta parte se inicia com o casamento entre Liévin e Kitty. O melodrama ultrarromântico dos capítulos anteriores, dedicados à enfermidade de Anna, seu delírio e à tentativa de suicídio de Vrónski, dá lugar à consagração do amor puro, defendido por Tolstói com ideal – como afirma Cynthia Hooper, em “Vladimir Solov’ev and Lev Tolstoy on Eros and Ego”. Os instantes emotivos da cerimônia são o símbolo da paz conjugal futura. Kitty é descrita nos pequenos detalhes que lhe conferem dignidade como uma mulher ideal, e Liévin é capaz de perceber isso, apesar do modo atabalhado como lida com o momento definitivo de sua vida. Mais adiante, já casado há três meses, ele começará a se ressentir por sua felicidade não ser a exata concretização do modelo idealizado que havia imaginado antes. Trata-se de um toque de realismo à concepção romântica. No entanto, isso não anula ou sequer atenua o caráter idealizado do casamento entre os dois protagonistas ideais. As famílias felizes se parecem, diz a epígrafe do romance e, por isso, não há, à primeira vista, nenhum elemento notável na união de Liévin e Kitty. É disso que o co-protagonista da narrativa se dá conta logo após o casamento, e esta é a fonte de seu ressentimento.

A insatisfação de Liévin com as respostas fáceis está relacionada à sua composição como personagem. A recusa de Kitty, o trabalho com a agricultura em sua propriedade, a percepção da mortalidade, concretizada diante da doença do irmão Nikolai – são todos elementos da lenta construção da individualidade. Isaiah Berlin, em “The hedgehog and the fox”, atenta para as obsessões próprias dos pensadores russos no século XIX, as *proklyatye voprosy* (questões malditas): *O que fazer? Como viver? Por que estamos aqui? O que devemos ser e fazer?* São questões pertinentes a uma sociedade em construção, não somente no que se refere aos aspectos econômicos e produtivos, mas também em relação ao imaginário do que constitui sua coletividade, a qual se forma a partir da individualidade, da formulação de um *ethos*. No polo narrativo de Anna, essa questão parece mais diluída no conflito entre

ética x paixão e a consequente construção de uma nova ética, alheia ao modelo social pré-estabelecido. Para Liévin, ocorre algo semelhante, porém, sem o contexto do conflito acentuado, marcado pela tensão e pelo fatalismo. A vida social de Liévin, a partir do casamento, torna-se completa. Como indivíduo, ele é a imagem do homem bem-sucedido, de um vencedor da vida. Mas há as questões malditas, para esta personagem, presentes de forma mais intensa do que, por exemplo, nos questionamentos de certa maneira artificiais de seu irmão intelectual, Serguei Ivánovitch. A felicidade que não se concretiza como no cenário ideal faz Liévin retornar às antigas dúvidas sobre suas ações e seu lugar no mundo. Em sua concepção, o casamento parecia um fim, contudo Tolstói nos deixa claro que se trata apenas de mais um fator no permanente processo de construção da sua ética. Ao lado de Kitty, apesar dos desentendimentos iniciais, que levam Liévin a se exasperar, formará o casal ideal, justamente porque ela também se encontra no processo de permanente formação, da jovem tola apaixonada pela bela figura de Vrónski à mulher madura, conhecedora dos fatos da vida, capaz de agir com firmeza diante deles. Nesse sentido, a maturidade de Kitty virá antes da de Liévin.

O encerramento da narrativa deste casal na quinta parte se dá com a visita derradeira à Nikolai. A contragosto, Liévin tem de aceitar a companhia de sua esposa na viagem para visitar o irmão. Não queria que ela o acompanhasse devido à vergonha de colocá-la de se ver no mesmo ambiente que uma prostituta (a acompanhante de Nikolai). Além disso, sabe que o irmão se encontra à beira da morte e não deseja submeter a pura Kitty a tal visão. Porém, na viagem, é Kitty quem domina por completo a situação, prestando cuidados a Nikolai, enquanto Liévin não consegue esboçar outra reação além do horror ante a proximidade da morte. Temos a continuidade do processo de maturidade iniciado na viagem da jovem ao exterior. Agora casada, é possível dizer que Kitty se torna de fato a mulher ideal no episódio de sua postura caridosa frente à situação do cunhado. Liévin se surpreende com a postura madura da esposa. Está em construção, na cena, sua capacidade como eixo norteador da vida familiar, como o ser silencioso e constante que dá estabilidade à existência compartilhada. Enquanto isso, Liévin continua a ser o desajeitado. Não encontra no casamento a felicidade idealizada que havia imaginado e ainda se exaspera com o contato íntimo com a morte, representado na figura do irmão. Os acontecimentos referentes à felicidade incompleta e à consciência da mortalidade caminham lado a lado, como continuarão caminhando o tempo todo a partir desse instante na narrativa de Liévin. Os instantes definitivos – o casamento e a

irrevogabilidade da morte – transportam o co-protagonista de seu processo de formação, em busca de elementos mínimos para compor sua vida, para o seio das dúvidas insolúveis, dando-lhe o trágico aspecto do herói hamletiano. No fim desse polo narrativo na quinta parte, logo após a morte de Nikolai, revela-se a gravidez de Kitty. Mais uma vez, morte e nascimento caminham lado a lado, como no caso da convalescência de Anna após o parto da filha que esperava de Vrónski – nesse caso, em vez da morte, tínhamos a proximidade desta. Na poética de Tolstói, nascimento e morte não são pontas opostas da linha da existência, mas pontos que se encontram num círculo, fechando-o. Por isso, como veremos adiante, as reflexões de Liévin estão relacionadas às questões da vida sempre relacionadas à proximidade da morte, sendo uma parte da outra, apesar de parecerem contraditórias, como todos os demais elementos do romance.

No outro polo narrativo, Anna viaja com Vrónski ao exterior. Estão na Itália, onde ele preenche o tempo arriscando-se na pintura, e ela se limita a existir ao seu lado, o que, ao ser visto em retrospectiva, ainda na quinta parte do romance, já pode se considerar muita coisa. Vrónski dedica-se com afinco à nova atividade na vida civil, contudo, após o encontro com um pintor russo radicado em terras italianas, passa a se dar conta das próprias limitações como artista e aos poucos desiste. Ao desistir, entedia-se. Para o homem acostumado e afeito à vida pública, a ausência dos dias em sociedade é um fato penoso. Por isso, ao retornar à Rússia, Vrónski sente-se novamente acolhido. A sociedade o aceita, mas não pode tolerar a presença de Anna. É colocada em perspectiva, mais uma vez, a diferença de tratamento entre homens e mulheres. Da união não-chancelada, socialmente clandestina, resta a Vrónski o mesmo tratamento que antes lhe era dedicado, contanto que sequer cite o nome de Anna. Tal hipocrisia o fere, mas não o suficiente para que se afaste de vez do grupo ao qual sempre pertenceu. A dor de Anna o comove, o modo como a tratam o incomoda, mas isso não é suficiente para que ele seja solidário em se afastar da sociedade que agora a considera um pária. Como todo herói trágico, a trajetória de Anna é marcada pela solidão. O afastamento do coletivo é causado pelo conflito, pela cisão com a ordem estabelecida. Estabelecidas as bases do conflito, deflagra-se o processo trágico, marcado pelo fatalismo que é colocado desde questões individuais – a premonição no início do romance, a consciência do horror após a consumação do adultério e o sonho de Anna – até o elemento social, representado no retorno da protagonista à Rússia e o consequente modo como a sociedade a recebe (ou deixa de recebê-la). Forma-se o coro da tragédia, como em *Madame Bovary*. No caso do romance

Flaubert, é no desespero de seu ato final, em busca de dinheiro para quitar as dívidas com Lhereux, que a heroína (se não for muito irônico chamá-la dessa maneira) se depara com a visão que a sociedade tem de si – representada nos comentários das duas senhoras que a observam à distância. Para Anna, o fim da lua-de-mel com Vrónski, que mais parece um plano de fuga, simboliza a consciência de sua queda irreversível. Somente Betsy a procura e, mesmo assim, praticamente às escondidas. Ela e Vrónski se hospedam em um hotel e, enquanto ele faz seu périplo pelo círculo social, a Anna resta esperar. Ela se impacienta e sente ciúmes, certa de estar próxima de perder o amado, algo inconcebível, pois Vrónski é, nesse instante, a única certeza de sua vida.

Temos, além disso, um Aleksiei Aleksándrovitch consumido pela vergonha, tentando retomar a rotina enquanto ignora os olhares de desprezo de todos os que sabem de sua situação. Encontra uma solução somente ao se aproximar da condessa Lídia Ivánovna, que lhe aponta a saída religiosa como uma solução. Vale notar que, diferentemente da epifania de Liévin no fim do romance, a descoberta religiosa de Kariênin em nada se assemelha a um instante de revelação de uma verdade. Trata-se unicamente da maneira mais cômoda de se livrar de uma situação aparentemente insolúvel. A religião parece uma boa convenção a seguir e, além disso, surge como uma condição implicitamente colocada pela condessa para cuidar dele e de seu filho, Serioja. Assim, o homem perdido se reencontra nos braços de um recurso fácil, o único que se lhe apresentou.

Atuando como nova figura feminina central na vida de Aleksiei Aleksándrovitch – mesmo que exista apenas uma relação espiritual entre eles – Lídia toma o controle da vida doméstica e proíbe Anna de se reencontrar com Serioja. É a pá de cal nas esperanças de uma mulher em queda. Com essa proibição, ela finalmente se dá conta de sua real situação. Percebe que se tornou um pária, não havendo nada a fazer para salvar a si própria. A descoberta do adultério, mais do que o adultério em si, traz a marca do fim da vida social para uma mulher. Aqui o paralelismo com o início do romance fica evidente. A traição de Stiva havia sido descoberta por Dolly, porém isso não tivera qualquer efeito sobre a vida social do irmão da protagonista. O único risco que corria era o de ser desprezado pela mulher, visto que mesmo a solução do divórcio seria mais penosa para ela do que para ele. Como afirmamos anteriormente, o adultério não era tolerado na sociedade oitocentista, mas os efeitos deste, que era considerado um crime contra a moral burguesa, sobre as mulheres era muito maior do que sobre os homens. Se Anna tivesse aceitado o divórcio quando Aleksiei Aleksándrovitch lhe

oferecera, poderia ter se casado com Vrónski. Não seria uma família integralmente legítima aos olhos da sociedade, contudo ao menos seria uma situação aceitável. No entanto, Anna se recusou. Aí está mais um elemento da caracterização de sua tragicidade. A recusa expressa sua incapacidade de aceitar as regras do jogo da vida coletiva. Cria seu próprio *ethos*, a partir do *pathos*, pois a paixão por Vrónski, além de guiar todos os seus passos, faz com que enxergue as contradições do meio social e a elas se oponha. A condessa Lídia é a representação da ética estabelecida, aquela que pode ser chamada de inorgânica – pré-concebida, alheia a um exercício mais aprofundado de reflexão. As palavras e ações de Anna tampouco fazem transparecer esse aprofundamento de consciência – na ideia da narrativa em paralelo que se complementa, é em Liévin que notamos essa característica de construção de uma nova ética por meio do ato de refletir. No entanto, a reflexão de Anna existe de maneira sutil, a cada sobressalto diante do horror prenunciado da nova vida formada após a consumação do adultério. Ela assume suas falhas e convive com elas, mesmo sabendo o quanto elas podem prejudicá-la, no âmbito da vida social, e isso dá uma dimensão da construção de sua ética por meio da ação, diferentemente do co-protagonista, cuja marca principal é a inação reflexiva. O caso da visita ao filho é bastante exemplar nesse sentido. Anna dá razão à Lídia, ou seja, compreende seus termos a partir de uma perspectiva que, para ela, fariam todo sentido até pouco tempo antes. Ao mesmo tempo, não se dirigiu diretamente a Aleksiei Aleksándrovitch porque, principalmente depois do modo como este a assistiu em sua convalescência, o considera um homem bom e digno, ao contrário dela. Mas, apesar disso, não deixa de nutrir certo desprezo por ele, por saber o quanto há de falso nessa dignidade, o quanto é fácil para um homem de sua posição, figura privilegiada da ética social, atuar dessa ou daquela maneira. O desprezo de Anna surge do fato de saber que o sofrimento do ex-marido em nada se compara ao seu próprio sofrimento, e a hipocrisia da ética social se encontra justamente na ideia de que o sentimento dela sequer pode ser reconhecido. Seria vergonhoso para ele aceitar que ela visitasse Serioja, é o que afirma a condessa Lídia. Contudo, da mesma maneira, seria insuportável para ela nunca mais vê-lo. Sua reação ambígua, de compreender a decisão da condessa e, ao mesmo tempo, desprezá-la tanto quanto despreza o marido, decorre da consciência de que essa bondade cristã abrange somente aqueles que se guiam pelo modelo ético pré-estabelecido. Aos transgressores, não resta nada além da punição sufocante. Apesar da negativa da condessa, Anna consegue encontrar o filho às escondidas e, de tal encontro, apressado e tumultuado, fica apenas a consciência de sua

perda, a ideia da queda pressuposta por seu adultério.

De uma escolha individual e consciente surgem as consequências. Nada mais próximo da ideia moderna de individualidade do que isso. Se Robinson Crusoe é responsável, por meio de suas ações, pelo empreendimento em que se transforma a ilha que deveria ser o local de sua desgraça, ele é detentor do mérito sobre tal conquista. Se Pamela Andrews tem um final feliz, a justificativa é o aspecto moral, sua virtuosidade, o reconhecimento do que se espera dela como mulher. Julien Sorel é punido por não aceitar seu lugar na sociedade, por querer ser uma espécie de espírito revolucionário que se manifesta pelo arrivismo em um meio conservador, cujo ideário está marcado por um imaginário pré-revolução. Anna, por sua vez, é punida por ser mulher. Nesse caso, não importa tanto a escolha individual. O realismo moderno soube ver a falácia do mérito, da concepção da individualidade como um rol de escolhas cuja relação de causa e consequência estivesse relacionada unicamente às ações do indivíduo. Em outras palavras: o realismo moderno desfaz o conceito de individualização da ideia antropocêntrica e busca a representação daquilo que considera mais próximo da realidade, o efeito da construção social em sobreposição a todas as vontades de uma única pessoa. Em *Madame Bovary*, isso é levado ao extremo, como já vimos, com base na caracterização das personagens como sombras do processo ao qual são submetidos. Em *Anna Kariênina*, retoma-se o que estava presente, por exemplo, em *Le rouge et le noir*. Aqui, no entanto, temos a condição feminina colocada em primeiro lugar. A punição de Julien Sorel foi a solução destinada ao sujeito de classe baixa que ousa se posicionar nos espaços destinados unicamente à burguesia e à aristocracia. Seu ato é isolado, seu fim, exemplar. No caso do romance de Tolstói, o ato de Anna é compartilhado por outras personagens. Stiva é adúltero. Vrónski é um homem que se envolve com uma mulher casada. A princesa Betsy tem seus casos extraconjugais e relata outros tantos. A diferença é que Anna escolhe assumir seu ato e, conseqüentemente, suas consequências. O fatalismo do realismo moderno está presente na impossibilidade de se sobrepor ao tecido social, mas, além disso, temos a revelação da individualidade, não como fator de mérito e controle das ações e de suas consequências; a individualidade, nesse caso, é trágica, de um modo diferente aquele apresentado no romance de Stendhal, pois existia a possibilidade de que a ação de Anna se mantivesse encoberta pelo manto da hipocrisia; a revelação, intencional, de seu adultério é o que desencadeia o processo de sua tragédia, ou seja, o fatalismo existe somente por causa de uma decisão individual. Aí está um fator único dessa narrativa, um fator que permeia todo o desenrolar da história de

Anna Kariênina. Durante todo o tempo, ela se encontra entre a ideia de justiça, pela concepção da ética social, e injustiça, pela comparação das consequências à sua situação com a ausência de maiores consequências a outros que cometeram o mesmo ato; depara-se também com a ideia de bondade, de acordo com um modelo pré-estabelecido, e a negação dessa bondade, quando confrontada com ações transgressoras da ética social; ela se culpa, mas ao mesmo tempo sabe que não tem culpa de nada – esta é sua tragicidade. O conflito entre ética social e a construção de uma ética individual, que perpassa as narrativas de Anna e Liévin, está muito claro. No fim da quinta parte, há uma ópera. Em uma ópera, Emma se reencontra com Léon e torna-se seu amante. Em uma ópera, Anna é julgada pela sociedade, enquanto Vrónski circula livremente em meio a todos. Novamente, vê-se diante da justiça e de toda a injustiça que esta traz consigo.

5.6 – Parte 6

Passam-se cenas domésticas na residência dos Liévin. O casal recebe a família Cherbátski em sua propriedade: a princesa, mãe de Kitty, Dolly e os filhos, além do irmão de Liévin, Serguei Ivánovitch, que pensa em pedir outra visitante, Variénka, a amiga que Kitty conheceu e tanto admirou em sua viagem ao exterior, em casamento. Tudo se passa na perfeita tranquilidade aristocrática russa, que emula o modo de vida burguês ocidental. Há somente um ou outro sobressalto: Liévin se exaspera com um primo de Kitty que chega depois com Stiva e, após alguns ataques de ciúmes, acaba por mandá-lo embora da propriedade. Há uma caçada, na qual descobrimos existir uma espécie de nova rivalidade velada entre os novos cunhados, Stiva e Liévin, como se estivessem numa disputa pela posição de figura de proa familiar. Liévin e Kitty chegam a discutir por causa dos ataques de ciúmes, mas no fim se reconciliam. Concluem que são muito mais felizes sem toda essa gente à sua volta. Depois, Dolly decide visitar Anna, que agora mora no campo com Vrónski, a fim de fugir do julgamento punitivo da sociedade. No caminho, reflete sobre sua situação como mulher e, em seguida, sobre como as atitudes de Anna representam o que para ela significa a liberdade feminina:

“Sim, é só isso”, refletiu Dária Aleksándrovna, ao recordar sua vida naqueles quinze anos de casamento, “gravidez, enjôo, pensamento embotado,

indiferença a tudo e, principalmente, feiura. Kitty, tão moça, a linda Kitty, e mesmo ela ficou tão feia, e eu, grávida, fico horrenda, eu sei. O parto, o sofrimento, um sofrimento horrendo, aquele último minuto... depois, a amamentação, as noites sem dormir, as dores terríveis...”.

Dária Aleksándrovna estremeceu, só de pensar na dor dos mamilos rachados, que ela padecia quase com todos os bebês. “Depois, as doenças das crianças, aquele eterno pavor; depois, a educação, os maus instintos (lembrou-se do crime da pequenina Macha, nos pés de framboesa), os estudos, o latim – tudo isso, tão difícil e tão incompreensível. E, acima de tudo, a morte desses filhos”. E, de novo, em sua imaginação, surgiu a cruel lembrança, sempre opressiva para o seu coração materno, da morte do último menino, uma criança de peito que morrera de difteria, e o seu enterro, a indiferença geral diante daquele caixãozinho miúdo e cor-de-rosa, e o seu próprio coração despedaçado, a sua dor solitária, diante da testinha pálida com os cabelos crespos nas temporozinhas, diante da boquinha aberta e espantada, que viu dentro do caixão, no instante em que o cobriram com a tampinha cor-de-rosa, que tinha uma cruz bordada em galões.

“E tudo isso para quê? No que vai dar, tudo isso? Vai dar em que eu, sem ter um só minuto de tranquilidade, ora grávida, ora amamentando, sempre irritada, rabugenta, um peso para mim mesma e um tormento para os outros, e também repulsiva para o meu marido, vou consumindo a minha vida e criando filhos infelizes, mal-educados e indigentes. E agora, se eu não pudesse passar o verão na casa de Liévin, nem sei como iríamos viver. Claro, Kóstia e Kitty são tão delicados que nem notamos nada; mas isso não pode continuar. Quando tiverem filhos, não poderão nos ajudar; mesmo agora, isso já é um constrangimento para eles. Como o papai, que não ficou com quase nada para si, poderá nos ajudar? O fato é que, sozinha, não posso criar meus filhos, só com a ajuda dos outros, e com humilhação. Bem, vamos supor o melhor: meus filhos não vão mais morrer e eu, de um jeito ou de outro, vou conseguir educá-los. Na melhor das hipóteses, pelo menos não serão patifes. Eis tudo o que posso desejar. Quanto tormento, quanto trabalho, para conseguir só isso... Uma vida inteira arruinada” (TOLSTÓI, 2005, p. 597)

Stiva é um adúltero, como a irmã. Contudo, no caso do adultério masculino, quem sofre também é a mulher, aquela que é obrigada a seguir se preocupando com a vida doméstica e com os filhos. Nessa espécie de monólogo, vemos sua reflexão sobre a condição da mulher, de todas as mulheres. Dolly é uma Anna que prosseguiu no casamento e agora se vê infeliz. É uma Kitty que já se acostumou com os efeitos da maternidade e da dedicação ao seu papel social. Mas, ao mesmo tempo, é diferente de ambas, pois, pelo menos até o final do romance, Kitty será uma mulher satisfeita com seu casamento, como se, ao lado de Liévin, constituísse a única família realmente feliz. Enquanto isso, Dolly é infeliz à sua maneira. E passa a invejar outra infeliz, Anna, pois esta ao menos soube afirmar sua liberdade da maneira

que lhe era possível¹⁶. No entanto, ao se deparar com a vida concreta de Anna diante de si, acompanhando o jeito frívolo de passar o tempo, o luxo exagerado, o excesso de boas maneiras que escondem um incômodo com a precariedade social da situação em que essa família improvisada se encontra, Dolly chega a sentir saudade do comezinho, dos pequenos afazeres ao lado dos filhos mal-educados. Anna insiste em saber o que a cunhada pensa sobre sua nova vida. Dolly hesita em responder qualquer coisa, mais por não saber exatamente o que pensar ou dizer do que por não querer comunicar um mau julgamento. Vrónski pede à visitante que interceda para que Anna escreva a Kariênin pedindo o divórcio. Dolly aceita prontamente, pois sabe o quanto isto será benéfico à vida social de ambos. Todos se preocupam com a imagem de suas existências perante a coletividade, todos reconhecem a importância das possibilidades bem aceitas pela sociedade. Contudo, isso pouco importa a Anna.

O que a une a Liévin, pelo menos desde sua decisão por seguir o impulso da paixão em vez de seguir cultivando sua imagem de mulher ideal, é o alheamento às exigências do tecido social. Na sexta parte do romance, tal alheamento é apresentado, novamente, por meio de narrativas paralelas. Primeiramente, Liévin tem dificuldade para lidar com as visitas numerosas em sua casa, principalmente com o primo de Kitty que a corteja de forma pouco dissimulada. Pouco depois de ser expulso da propriedade por seu comportamento, esta mesma personagem se encontra no círculo social de Vrónski, cortejando Anna, sem que o chefe da casa se preocupe muito com isso. Vrónski sabe jogar o jogo da sociedade, Liévin não, é o que fica claro nessas cenas bastante semelhantes. Em outro momento, o marido de Kitty aceita participar das eleições para decano da província, chamado pelo irmão, Serguei Ivánovitch, a fazer parte do processo. Lá, por mais atentamente que observe, não consegue compreender os assuntos discutidos, o sistema de votação, a diferença entre as opiniões do grupo político do seu irmão e dos adversários deste, a forma como o processo se encaminha para a conclusão. Para Serguei Ivánovitch, esse processo é a concretização de suas ideias filosóficas, manifestações do pensamento ocidentalista que se opunha à defesa da tradição empreendida pelos eslavistas. O grupo político de Serguei, o mesmo do qual Liévin, por ocasião, deve fazer parte, ao lado de Vrónski e Stiva, é o grupo do partido novo, do ocidentalismo. Stiva participa da eleição pelo prazer da reunião social. Vrónski, para fugir do tédio – e, apesar disso, acaba realmente se interessando pelas discussões, convencido que está de se tornar um senhor de

¹⁶ A citação referente a esta parte se encontra na página 136 desta tese.

terras progressista, adepto das ideias modernas. Liévin, por sua vez, parece se aproximar mais dos eslavistas em sua visão de mundo, mas, na verdade, não compreende nenhuma das duas posições ali defendidas tão avidamente. Para ele, existe unicamente o caminho da descoberta individual, da autocompreensão, da busca por se tornar um bom indivíduo e, a partir disso, a construção de algum ideal coletivo – se é que este seria de fato necessário. Com Anna, ocorre o mesmo. Todos a alertam sobre a necessidade do divórcio para que sua união com Vrónski seja oficializada e possa ter a chance de não ser mais tratada como um pária pela sociedade. Isso, contudo, pouco lhe importa. Ignora os apelos de Dolly e de Vrónski, concentrando-se na imagem de sua nova vida para a cunhada e, conseqüentemente, para si própria. Trata-se de um alheamento em relação à realidade menos transcendente do que o de Liévin, pois enquanto este se preocupa com questões existenciais da ação humana e do significado da vida, Anna preocupa-se mais com a consumação de uma vida norteadada pelo desejo, mesmo que este não corresponda ao esperado pela ordem social.

Ela pensa unicamente em se manter bela para que Vrónski continue interessado em se manter ao seu lado. Demonstra pouco amor por Annie, sua filha com o amante. Abdicou de toda a ordem de sua rotina em prol de uma figura masculina. Anna existe à sombra do amante, o único que pode satisfazer seu desejo, como antes existia à sombra do marido, sua imagem na vida pública. Portanto, apesar de não se preocupar com sua posição na sociedade, a protagonista não consegue se libertar da força da organização coletiva sobre si, pois não possui autonomia, não encontra o que se poderia chamar de *liberdade*. Trata-se da condição inescapável à mulher do seu tempo. A liberdade existe para o homem, e é em busca da afirmação de sua liberdade que Vrónski viaja para participar da eleição do decano da província. O ambiente doméstico da vida no campo o sufoca, mas ele pode fugir disso quando bem entender. Já Anna está presa, como Dolly, no entanto, ao contrário desta, fortemente ligada à sua paixão pelo amante, outra amarra da qual não pode escapar. No fim da sexta parte, após discutir com Vrónski, por sua ausência prolongada para a eleição, e reconciliar-se com ele ao, tacitamente, reconhecer seu direito à liberdade por ser homem, Anna finalmente aceita o divórcio.

5.7 – Partes 7 e 8

Liévin e Kitty passam uma temporada em Moscou. Na cidade, ele se sente ansioso, não é o homem calmo e senhor de si com quem a esposa costuma conviver. Obviamente, essa versão plácida de Liévin existe unicamente na mente de Kitty, em sua ânsia de comparar o comportamento do marido em dois ambientes tão diversos. Mas, de fato, há uma diferença. Em Moscou, Liévin acaba não se preocupando com os gastos frívolos que tanto o incomodam na vida rural e, de certa maneira, se adapta à nova realidade. Tudo o que faz na cidade é participar de conversas sobre assuntos variados: artes, política, a sociedade em geral. São debates que costumam lhe interessar muito pouco, no entanto, ali no contexto no qual se insere nesse instante, participa deles com alguma empolgação, esforçando-se para compreender o que os outros dizem e para expor suas ideias da melhor forma possível. A presença de Liévin no meio urbano apenas ressalta sua inadequação ao meio social. Toda a celeuma em torno de temas referentes ao desenvolvimento russo tem muito pouco significado para si. Liévin dedica-se a escrever um livro sobre a condição do trabalhador russo, opondo-o aos trabalhadores de outros países, por questões geográficas e de identidade étnica. Quem ouve suas ideias não concorda com elas, pois é visível o quanto ele ignora os aspectos sociais, as questões próprias às relações de trabalho que se encontram em uma análise de seu caráter mais geral. Porém Liévin não compreende tais ressalvas e sequer consegue se fazer entender. Não se trata de um grande analista de métodos científicos. É um homem de devaneios e são estes que condicionam suas atitudes, pensamentos e até mesmo sua escrita. Apesar disso, é bem aceito em sua peregrinação pelos círculos da alta sociedade, pois é desse mundo que faz parte. A condição social, no universo do romance, faz frente às ideias e ao que se costuma chamar de espírito. Personagens diversas participam do mesmo círculo e suas idiossincrasias, apesar de comentadas e, em certa medida, definidoras da visão que os outros têm de suas personalidades, são secundárias diante da posição social. Um aristocrata será tratado como um aristocrata, não importa se seus modos correspondem ou não ao tratamento. Aí está uma diferença fundamental entre os protagonistas, Liévin e Anna, diferença esta que justifica até mesmo a diferença no desfecho de suas histórias.

Aliás, é na sétima parte do romance que se dá o primeiro e único encontro entre as duas personagens principais. Liévin é levado por Stiva a conhecer Anna, a fim de encontrá-la pessoalmente, em vez de simplesmente fazer um pré-julgamento, como os demais membros da sociedade. Novamente, notamos a importância da posição social. Como Anna se tornou um pária, a partir do instante em que seu adultério virou assunto público, a opinião de todos sobre

ela se baseia no juízo sobre seu ato, considerado sórdido pela sociedade em questão. Porém, diante dela, Liévin se impressiona. Na verdade, primeiramente se impressiona com seu retrato, aquele mesmo, pintado durante a viagem para a Itália ao lado de Vrónski. O retrato capta toda a intensidade da beleza de Anna e sua presença de espírito, por meio da representação do olhar e do semblante. Devemos lembrar que a pintura foi feita em um momento feliz da vida da personagem, durante a espécie de lua-de-mel da viagem ao exterior, quando pôde se distanciar de toda a problemática causada por sua atitude. Os efeitos de assumir o adultério passaram a ser sentidos somente após seu retorno, pois foi a partir daí que teve de lidar com os olhares de reprovação das pessoas que antes costumavam recebê-la bem e, principalmente, com a distância do filho, Serioja. Captar a imagem de um indivíduo em um retrato constitui uma metáfora, própria da representação literária. A pintura é uma forma de representação dentro da representação, um recurso metalinguístico de construção da imagem de uma outra imagem e, mais que isso, da sensação que esta transmite a seus observadores. E os retratos buscam justamente a idealização aristotélica, do indivíduo melhor do que ele realmente é, geralmente em seu auge. A imagem diante de Liévin transmite o ápice da beleza de uma personagem marcada justamente por essa característica. A Anna real lhe parece mais apagada do que a imagem da perfeição transmitida pela cópia, pela imagem captada por um artista. Mas Liévin sabe bem que isto se deve à situação por ela enfrentada e então, do contraste entre a imagem perfeita e a presença, ainda que intensa, menos vivaz da mulher real, ele compreende o drama de Anna Kariênina.

Após o encontro, Liévin se arrepende ao ver a reação de Kitty. Esta retoma o veredito da sociedade: Anna é uma mulher sórdida e estar em sua presença é uma vergonha. Por isso, Liévin se envergonha e se desculpa. Apesar de continuar sentindo compaixão pela infeliz adúltera, fica ao lado da esposa e logo passa a se ocupar das questões referentes ao parto de seu filho. Este é o clímax desse polo narrativo na sétima parte do romance. O nascimento do filho de Liévin e Kitty traz à tona mais uma vez a relação entre nascimento e morte, como já havia ocorrido no episódio do falecimento de Nikolai, quando surgiu a notícia de que Kitty estava grávida. Nada de errado ocorre, porém, a atmosfera descrita é a de preparação para um funeral. Isso ocorre porque temos a perspectiva de Liévin sobre o acontecimento. Para ele, parece não haver nada de natural naquele que deveria ser o instante mais natural entre todos: o nascimento de um ser-humano. Além de seu horror diante dos gritos da mulher e da naturalidade com que os outros ao seu redor continuam discutindo assuntos de cunho social,

após o nascimento da criança, Liévin não consegue sentir o amor que teoricamente deveria sentir por seu filho. Sua reação é de estranhamento e, decorrente desta, de culpa. O parto de Kitty é um momento decisivo na narrativa de Liévin, pois é aí que a vocação religiosa desta personagem é despertada e, além disso, devido à incapacidade de sentir um amor profundo pelo filho, abre-se o caminho para a intensificação dos questionamentos existenciais que ocuparão a última parte do romance.

No polo narrativo de Anna, temos a intensificação do arrefecimento de suas relações com Vrónski e os primeiros sinais concretos do desfecho da personagem. Em meio às discussões, causadas por seus ataques de ciúmes, Anna pensa pela primeira vez seriamente na morte como solução. Vrónski parece amá-la, mas, ela considera que ele a trata com frieza, provavelmente por não se interessar mais pelo relacionamento e ter amantes. Anna vive enclausurada em Moscou, enquanto Vrónski continua a circular tranquilamente pela alta sociedade moscovita. Para ela, tal situação representa o ódio que agora ele tem por sua amante, como se Anna fosse culpada pelo fato de ele não poder circular livremente pela sociedade – mesmo que ele continue fazendo isso. O ódio tem Anna tem um quê da consciência quanto à sua condição de mulher. Tanto ela quanto Vrónski encontram-se em um relacionamento considerado sórdido pela sociedade, no entanto, é apenas ela quem sofre as consequências disso. Assim como no início do romance o adultério de Stiva em nada havia alterado sua imagem na vida pública, também para Vrónski, em uma relação amorosa malvista, não há qualquer mudança. E Anna sabe que, se ele decidir abandoná-la de uma hora para outra, será recebido sem qualquer ressalva pela alta sociedade, enquanto, para ela, a marca é permanente. Anna sabe que agora sua vida existe unicamente em função de Vrónski e daí surge sua frustração, tanto com sua situação geral quanto com o fato de que o amante é incapaz de compreender a profundidade de sua dor. Todas as impressões relacionadas a tal frustração são levadas ao leitor por meio da focalização em Anna Kariênina, sendo, portanto, sua subjetividade o fio condutor de seu desfecho. E, com isso, vemos os breves e contínuos ataques de histeria, a confusão dos pensamentos, a contradição entre as diversas linhas de raciocínio que se sobrepõem umas às outras. Em determinado momento, ela começa a pensar na morte como uma solução, não apenas para sua situação, mas para a maneira como Vrónski passou a vê-la:

E, de forma viva e clara, a morte afigurou-se a Anna como único meio de restabelecer no coração de Vrónski o amor por ela, o único meio de castigá-

lo e de alcançar a vitória na luta que um espírito maligno, alojado em seu coração, travava contra ele.

Agora, tudo estava claro: partir ou não para Vozdvijénskoie, obter ou não o divórcio do marido – tudo era supérfluo. Só uma coisa se fazia necessária: castigá-lo. (TOLSTÓI, 2005, p. 755)

Mesmo ao pensar sobre a própria morte, Anna continua existindo somente à sombra do amante. É em torno dele que está organizada sua vida, e ela é incapaz de encontrar uma forma de alterar sua situação. O divórcio ainda não foi aceito por Kariênin, que, após a recusa inicial da esposa, tornou-se refratário à ideia quando ela finalmente a aceitara. Para Vrónski, é fundamental a consolidação do divórcio, para que possa existir uma relação oficial e filhos reconhecidos. Porém, na opinião de Anna, tudo isso é supérfluo, pois ela já abriu mão de sua existência social; o divórcio não resolverá de todo sua existência de pária e, mesmo que resolvesse, ela não estaria interessada. Nesse instante, já conhece os olhares e comentários baixos, a visão sobre o indivíduo que se altera por um mísero ato. Segundo as leis de sua sociedade, seu ato foi criminoso, afinal, como vimos, a família é a grande instituição burguesa (e, conseqüentemente, de um meio ainda aristocrático que busca se organizar segundo os ditames da burguesia europeia). Sendo assim, o adultério é a grande afronta a tal instituição, pois traz desconfiança ao marido, figura de proa familiar, quanto à autenticidade de sua descendência. Por isso, resta a Anna somente o amor por Vrónski, e por sentir que não recebe mais o amor de Vrónski, resta-lhe unicamente o vazio. Logo após o pensamento sobre a morte com solução, ela tem mais um sonho com o mujique repulsivo:

Pela manhã, um pesadelo terrível, que já se repetira várias vezes ainda antes da sua união com Vrónski, acudiu a Anna e despertou-a. Um velhinho de barba desgrehada fazia alguma coisa, curvado sobre um ferro, enquanto proferia palavras francesas sem sentido, e Anna, como sempre acontecia nesse sonho (e nisso residia o horror de seu pesadelo), se dava conta de que aquele pequeno mujique não prestava a menor atenção a ela e fazia algo horrível com o ferro, justamente em cima dela. Anna recordava com um suor frio. (TOLSTÓI, 2005, p. 736)

Depois, diante do que considera a atitude fria do amante, Anna sente-se perdida e decide procurar por Dolly. Na casa desta, está Kitty, que inicialmente não aparece para receber a visita e, quando o faz, por insistência de Dolly, não consegue esconder uma má vontade que atinge ainda mais o já ferido orgulho da mulher ultrajada pela sociedade. Nesse momento, o paralelismo da narrativa atinge seu auge, pois este se trata do instante definitivo,

após o qual Anna caminha diretamente para seu desfecho. Kitty ainda se sente mal por causa do encontro de Liévin com Anna. Portanto, é do único momento em que se encontram juntos os dois protagonistas do romance que se constrói o desfecho trágico, uma vez que, devido ao modo como Kitty a encara, com vergonha por estar em sua presença e também por pensar no encontro dessa mulher com seu marido, Anna decide ir embora da casa de Dolly e partir para a estação, onde pretende tomar qualquer trem e partir sem rumo. A partir desse encontro, começam seus devaneios desconexos, todos referentes à completa falta de sentido da existência. Todas as imagens que passam por seus olhos, de pessoas vivendo suas vidas normalmente, enquanto sua carruagem se dirige à estação, passam a ser dignas de pena. Tudo porque seu último refúgio, a casa de Dolly, uma mulher que deveria compreendê-la, pois ela salvara seu casamento e pensava ter encontrado nela uma confidente, mostrou-se mais um reduto de sua vergonha. O principal foi notar o quanto sua dignidade era muito menor do que a de Kitty, diferentemente do primeiro encontro entre as duas, quando a jovem solteira via em Anna um modelo, a aspiração da mulher que ela gostaria de ser, pelo menos até antes da dança com Vrónski no baile. Então, Anna pensa brevemente no fato de que, se assim quisesse, poderia ter conquistado Liévin. Esta parece apenas uma maneira de mentalmente se vingar da forma como Kitty a recebeu, no entanto, vemos aí o enquadramento das narrativas paralelas como definitivamente opostas. Liévin e Vrónski são opostos, assim como Anna e Kitty. O caminho desta parecia se entrelaçar com o do jovem militar, mas Anna impediu que isso acontecesse. Dessa maneira, Kitty se casa com Liévin, formando aquele que seria uma espécie de casal ideal. Enquanto isso, Anna e Vrónski formam o casal ilegítimo. Quando os primeiros discutem, dialogam até que se reconciliem completamente. No caso dos dois últimos, no fim, tudo se baseia em ressentimentos silenciosos. Antes de Anna partir, eles passam pela primeira discussão a terminar sem uma conciliação mínima. É o ponto de rompimento para a personagem que a partir daí revelará sua tragicidade. A oposição entre os dois casais principais também revela a diferenciação que Tolstói faz entre amor e paixão, sendo o primeiro, de acordo com sua concepção, superior ao segundo. Há rugas no matrimônio do casal ideal também, sem dúvida, porém, o fato de não haver dúvidas quanto ao seu amor é suficiente para que tudo sempre se resolva a contento. No caso de Anna, no entanto, não há nada além de dúvidas insanáveis quanto ao verdadeiro sentimento de Vrónski por ela. Parece-lhe que o único elemento da vida que o amante realmente ama é a vida social. Anna passa a se sentir como o instrumento de uma aventura breve e enxerga sua entrega condicional ao

relacionamento com Vrónski como um erro irreparável. Contudo, permanecer ao lado de Kariênin não seria solução melhor. No desfecho de sua história, após ir embora decepcionada da casa de Dolly, Anna pensa unicamente em como tudo constitui um erro, a consolidação do vazio de toda a existência. Ao chegar na estação, depara-se com a temida visão de seus pesadelos recorrentes:

Um mujiqe imundo e repulsivo, de gorro, sob o qual ressaltava, os cabelos emaranhados, passou ao lado da janela, curvando-se na direção das rodas do vagão. “Há algo familiar nesse mujiqe medonho”, pensou Anna. E, ao recordar seu sonho, afastou-se na direção da porta em frente, trêmula de pavor. (TOLSTÓI, 2005, p. 748)

Na página seguinte, narra-se a morte da protagonista:

Quando o trem parou na estação, Anna saiu na multidão dos demais passageiros e, desviando-se deles como se fossem leprosos, deteve-se na plataforma e tentou lembrar para que fora até ali e o que tencionava fazer. Tudo aquilo que antes lhe parecia possível, agora se mostrava muito difícil de compreender, sobretudo na ruidosa multidão daquelas pessoas repulsivas, que não a deixavam em paz. Ora os carregadores acorriam na sua direção e ofereciam seus serviços; ora os rapazes, que batiam com os tacões das botas nas tábuas da plataforma e conversavam em voz muito alta, voltavam os olhos para ela; ora transeuntes desviavam-se para não esbarrar em Anna. Ao lembrar que queria seguir viagem no trem caso não chegasse nenhuma resposta, Anna deteve um carregador e perguntou se não havia ali um cocheiro com um bilhete do conde Vrónski.

- Conde Vrónski? Ainda há pouco chegou uma carruagem de lá. Veio buscar a princesa Sorókina e a filha. Como é esse cocheiro?

Nesse momento em que falava o carregador, o cocheiro Mikhail, corado, alegre, em seu elegante casaco azul pragueado na cintura e com uma correntinha, visivelmente orgulhoso de haver cumprido tão bem a sua missão, aproximou-se dela e lhe entregou o bilhete. Anna rompeu o lacre e seu coração contraiu-se, ainda antes de ler até o fim.

“Lamento muito que o bilhete não me tenha alcançado antes. Estarei em casa às dez horas”, escreveu Vrónski, numa caligrafia descuidada.

“Aí está! É isso o que eu esperava!”, disse a si mesma, com um sorriso mordaz.

- Está bem, pode ir para casa – falou ela, em voz baixa, dirigindo-se a Mikhail. Falava baixo porque a pulsação acelerada do coração tolhia a sua respiração. “Não, eu não vou deixar que você me torture”, pensou, dirigindo sua ameaça não a ele, nem a si mesma, mas sim àquilo que a obrigava a se torturar, e seguiu pela plataforma, ao longo da estação.

[...]

E de repente, ao lembrar o homem que fora esmagado pelo trem no dia do seu primeiro encontro com Vrónski, Anna compreendeu o que tinha de fazer. Com passos ligeiros e ágeis, desceu os degraus que levavam do reservatório de água até os trilhos, parou junto ao trem que passava, diante

dela. Olhou para baixo dos vagões, para o parafuso, as correntes, as altas rodas de ferro do primeiro vagão, que rodavam lentamente e, só com os olhos, tentou calcular o ponto intermediária entre as rodas dianteiras e as traseiras e o instante exato em que esse ponto estaria na sua frente.

“Ali!”, disse consigo, enquanto olhava, na sombra do vagão, para a mistura de areia e carvão que se acumulava nos dormentes, “ali, exatamente na metade, e vou castigá-lo, e vou livrar-me de todos e de mim mesma”.

Queria cair embaixo do primeiro vagão, bem no meio, que se aproximava. Mas a bolsa vermelha, que ela começou a soltar do braço, retardou-a, e agora já era tarde: o meio do vagão havia passado. Era preciso esperar o vagão seguinte. Envolveu-a um sentimento parecido ao que experimentava, quando se preparava para entrar na água, ao tomar banho, e Anna fez o sinal-da-cruz. O gesto familiar despertou, em seu espírito, toda uma série de recordações de infância e de mocidade e, de repente, as trevas que encobriam tudo para Anna se romperam e a vida, por um momento, apresentou-se com todas as radiantes alegrias passadas. Mas ela não tirava os olhos das rodas do segundo vagão, que se aproximava. E no exato instante em que o ponto intermediário entre as rodas dianteiras e traseiras passava à sua frente, Anna livrou-se da bolsa vermelha e, encolhendo a cabeça entre os ombros, caiu embaixo do vagão apoiada nas mãos e, com um movimento ágil, como que preparando-se para erguer-se logo depois, ajoelhou-se. E, nesse exato instante, horrorizou-se com o que fazia. “Onde estou? O que estou fazendo? Para quê?” **Quis levantar-se, jogar-se para trás; mas algo enorme, inexorável, empurrou sua cabeça e arrastou-a pelas costas.** “Deus, perdoe-me tudo”, disse, percebendo que era impossível lutar. Um pequeno mujique trabalhava num ferro, enquanto falava alguma coisa. E a luz da vela, sob a qual ela havia lido um livro repleto de aflições, ilusões, desgraças e maldades, inflamou-se e ficou mais clara do que nunca, iluminou para ela tudo aquilo que, antes, eram trevas, começou a crepitar, empalideceu e extinguiu-se para sempre. (TOLSTÓI, 2005, p. 749-751)

O suicídio de Anna carrega a marca do fatalismo (daquela culpa que Charles Bovary, ao falar sobre a morte de Emma a Rodolphe, atribuiu à *fatalidade*). A presença do mujique na estação, remetendo aos pesadelos, faz com que o instante definitivo da protagonista pareça somente a concretização de um acontecimento inevitável. Há uma profunda semelhança com a atuação dos oráculos na Tragédia Grega. Lembremo-nos das previsões em *Rei Édipo*, por exemplo. O rei de Tebas, devido à profecia de um oráculo, segundo a qual ele seria morto pelo próprio filho, livra-se de seu descendente, a fim de impossibilitar a confirmação do presságio. No entanto, é justamente por tentar evitá-la que o rei a confirma: Édipo o assassina, sem saber que aquele é seu pai. Depois, Édipo se casa com sua mãe e se torna rei de Tebas, trazendo a peste ao reino. O instante de reconhecimento de sua culpa inconsciente é a concretização do fatalismo e, ao mesmo tempo, do trágico. Em *Anna Kariênina*, os oráculos são substituídos pelos sonhos, os pesadelos da protagonista com o mujique repulsivo, cuja imagem se torna concreta no ato final da personagem, na estação de trem, pouco antes de sua

morte. Há ainda uma chance para desistir de seu intento, afinal, ela recebe a resposta à sua mensagem a Vrónski, cuja ausência e pretensa frieza foram o principal motivo da preparação de seu salto para o vazio. No entanto, nesse instante, já não há qualquer possibilidade de salvação, mesmo diante da resposta do amante – a qual, aliás, não chegava perto do tom de rompimento outrora esperado. O destino de Anna está traçado pelo fatalismo do sonho e, por isso, já não importa qualquer ação exterior que possa atenuar seu ímpeto ao encontro do nada. Suas considerações sobre o vazio da vida dizem respeito a esse ímpeto e, diante do vazio, resta-lhe somente uma alternativa.

Como já vimos, o suicídio é uma maneira trágica clássica de se matar uma mulher. Isso está relacionado, provavelmente, a uma determinada concepção histórica acerca do gênero feminino, atribuindo-lhe o papel de receptáculo do descendente masculino, de ser passivo e paciente sempre à espera do homem, indivíduo de ação e existência pública, enquanto a mulher ocupa o espaço privado, ambiente próprio de sua passividade. Como afirma Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo*, esta nada mais é do que a visão preconceituosa dominante de todas as épocas do Ocidente. Flaubert e Tolstói, homens de um tempo em que a força do movimento feminista ainda praticamente inexistia, não escapam a tal esquema de concepção e, conseqüentemente, construção da realidade. O modo como mobilizam seus imaginários relaciona-se intimamente com essa ideia do mundo. Na obra do primeiro, destaca-se o caráter satírico, a ironia dirigida a todos os aspectos de determinada concepção de mundo. Por isso, não há necessariamente uma postura misógina do autor, uma vez que a ferocidade com que as personagens são retratadas, sejam masculinas ou femininas, é semelhante. Em Tolstói, por outro lado, existe a questão do moralismo do autor, não do moralismo pré-concebido, moldado a partir de um imaginário coletivo que constrói o tecido social, mas de um moralismo relacionado à formação de um estrato ético próprio, uma ética verdadeira, alcançada por meio da reflexão que advém da ação. Por isso, a tragicidade de Anna Kariênina é diferente da de Emma Bovary.

Como vimos, no caso do romance de Flaubert, a tragédia é formulada como fato indissociável do construto social, a consequência direta de uma força que se impõe sobre os indivíduos de tal maneira que estes sequer chegam a se constituir como indivíduos. A tragédia, em *Madame Bovary*, se abate sobre uma das personagens caricatas, não sendo, portanto, unicamente a tragédia individual de uma figura que conscientemente se põs em conflito contra a força esmagadora de sua vontade; o trágico, nesse romance, relaciona-se com o

desvelamento das contradições, com a ideia do tensionamento de um modelo de mundo a tal ponto que este demonstra suas falhas inconciliáveis e desmorona – ainda que não completamente, pois a ferocidade da prosa de Flaubert não permite sequer que o trágico se imponha como aprendizado aos indivíduos, uma vez que todos seguem em seus papéis pré-concebidos após a morte da protagonista. Charles atribui a morte da mulher à fatalidade, fechando o ciclo de uma vida marcada pela fatalidade, pela sorte e pelo azar, sem que nenhum mérito, nenhuma ação digna, fosse responsável por seu destino. A tragédia para Flaubert, nesse caso, está relacionada, então, à ausência da individualidade, ao rompimento do tecido social e à falta de percepção desse rompimento; está intrinsecamente conectada ao tempo carregado de explosivos, à realidade que se desdobra dessa maneira sem que ninguém note seu caráter incendiário; seu reino é o da autodestruição coletiva e de uma ignorância tão profunda que não se permite sequer reconhecer tal autodestruição.

Tolstói configura o trágico como elemento indissociável da ética. Sua visão de tragédia é hegeliana e está relacionada à especulação metafísica, à tentativa de compreensão da existência a partir de elementos da realidade imediata. Como a narrativa de paralelismos, o espiritual e o prosaico caminham lado a lado na narrativa tolstoiana – enquanto, em Flaubert, há espaço unicamente para a prosa do mundo. O espiritual, compreendido aqui como busca existencial de um substrato ético que justifique as ações individuais e a compreensão dos dados do que se chama vida social, atua como pano de fundo, a história contada sob uma camada mais profunda do que a história que se desvela aos olhos do leitor nas cenas construídas pelo narrador. Nas duas últimas partes do romance, isso se intensifica nos discursos dos dois protagonistas, tão complementares quanto díspares. Anna, após a decepção com a frieza de Vrónski e os olhares de Kitty e Dolly, discorre de si para si sobre o vazio da vida, a inutilidade de todas as coisas e a única solução possível para a existência marcada unicamente por ausências. O suicídio é sua resposta, porém, apesar de minimamente planejado, ao menos desde o momento em que se deparou com o mujique repulsivo na estação, notamos seu arrependimento no momento em que já saltou para os trilhos da ferrovia. Pode-se afirmar que o arrependimento enfraquece o trágico? De maneira alguma. O arrependimento de Anna Kariênina abre espaço para as reflexões de Liévin na oitava parte do romance, a mais curta de toda a narrativa, centrada na epifania religiosa do co-protagonista. Liévin também se debate sobre o vazio da existência, diante da impossibilidade de sentir o amor esperado pelo filho e do fato de o casamento não ser exatamente a fonte inesgotável de

felicidade que ele imaginara quando ainda somente pensava em cortejar Kitty. Diante do vazio, o suicídio pareceria uma solução plausível também para Liévin, no entanto, a epifania religiosa é sua tábua de salvação para o desespero. Trata-se de uma deixa de Tolstói, um complemento para o arrependimento de Anna, como se quisesse afirmar: “Se ela tivesse outra chance e seguisse com suas reflexões, poderia encontrar outra resposta”. O seguinte trecho demonstra a disposição inicial de Liévin a repetir o ato de Anna:

Assim ia vivendo, sem saber e sem vislumbrar uma possibilidade de saber o que ele era e para que vivia, neste mundo, e essa ignorância o atormentava a tal ponto que Liévin temia o suicídio, mas ao mesmo tempo ia traçando com firmeza o seu singular e bem demarcado caminho na vida (TOLSTÓI, 2005, p. 777)

O suicídio une e desune os protagonistas. À mulher, resta o desespero, a total falta de perspectiva; no caso do homem, existe um caminho bem demarcado a seguir, ainda que singular. Não deixa de ser curioso o fato de Liévin não ser propriamente um homem religioso, enquanto Anna seguia as convenções impostas à sua condição social, inclusive aquelas relacionadas à fé oficial. No fim, há uma inversão. O homem que durante todo o romance adotou o comportamento hamletiano da dúvida sobre as ações perante a certeza do vazio, encontra uma resposta; a mulher de ação, que se pôs em conflito contra toda a ordem social, termina permeada pela dúvida. Ao primeiro, a salvação; à última, o suicídio. Este está geralmente relacionado à ideia da histeria, ou seja, à manifestação sintomática da ausência, esta representada pelo caráter patriarcal da organização social em questão, segundo a qual cabe à mulher um papel secundário. Ao tentar o caminho da ação, Anna Kariênina se depara com os limites que lhe são impostos. Liévin, por outro lado, deveria ser o homem de ação, aquele que ocupa seu lugar de maneira formidável, categórica. No entanto, entrega-se à passividade, fruto da dúvida. Não é que deixe de agir, muito pelo contrário. Cuida de suas terras, casa-se, tem um filho, participa dos debates de seu tempo, ainda que de maneira periférica. Porém, não se permite envolver, pois no fundo sabe que não há sentido em nada daquilo. É hamletiano por não se afastar do mundo e questioná-lo enquanto o habita e continua a seguir suas regras. Trata-se da personagem da dúvida e, por que não, também da ausência. Cogita o suicídio, mas encontra a salvação:

“Não viver para as suas necessidades, mas para Deus. Para qual Deus? Para

Deus. E o que se pode dizer de mais absurdo? Fiódor disse que não é preciso viver para suas próprias necessidades, ou seja, não é preciso viver para aquilo que compreendemos, para aquilo que nos atrai, para aquilo que desejamos, mas sim para algo incompreensível, para Deus, que ninguém compreende e que não se pode definir. E então? Eu não compreendi as palavras absurdas de Fiódor? E, uma vez entendidas, pus em dúvida o seu acerto? Achei que eram tolas, obscuras, imprecisas?

“Não, eu o compreendi com exatidão, como ele mesmo compreende, compreendi de maneira mais completa e mais clara do que compreendo qualquer outra coisa, na vida, e nunca em minha vida duvidei, e não posso ter dúvida nenhuma a respeito disso. E não apenas eu, mas todas as pessoas, o mundo inteiro, só isso compreendem plenamente, só disso não duvidam e só nisso estão sempre de acordo.

[...]

“Se o bem tiver uma causa, já não é o bem; se tiver uma consequência, uma recompensa, também já não é o bem. Portanto, o bem está fora da cadeia de causa e consequência.

“Mas eu o conheço, e todo mundo o conhece.

“Mas eu andava à procura de milagres, lamentava não ver um milagre que pudesse me convencer. E aqui está o milagre, o único possível, que existe desde sempre, em toda parte à minha volta, e eu não percebia!

[...]

“Será que encontrei a solução de tudo, será que agora terminaram, afinal, os meus sofrimentos?”, pensava Liévin, enquanto caminhava pela estrada poeirenta, sem notar nem o calor, nem o cansaço, e experimentava uma sensação de alívio do seu longo sofrimento. Tal sensação era tão alegre que lhe parecia inverossímil. Ele respirava fundo de emoção e, sem forças para ir adiante, saiu da estrada, seguiu para a floresta e sentou-se à sombra dos álamos, sobre a relva que não fora ceifada. Tirou o chapéu da cabeça suada e deitou-se, apoiando o cotovelo na sumarenta e viçosa relva da floresta.

“Sim, é preciso refletir a fundo e chegar a uma conclusão”, pensou, enquanto olhava com atenção para a relva intacta que estava à sua frente, e enquanto acompanhava os movimentos de um inseto verde que subia pela haste de uma gramínea, mas havia interrompido sua escalada por causa de uma folha.

“Vamos voltar ao início”, disse Liévin consigo, dobrando a folha, para que ela não atrapalhasse o inseto, e curvando outra haste de capim, para que o inseto passasse para ela. “O que me traz esta alegria? O que foi que descobri?”

“Antes, eu dizia que no meu corpo, no corpo desta relva e deste inseto [...] se processa uma permuta de matéria, segundo leis físicas, químicas e fisiológicas. E em todos nós, juntamente com os álamos, as nuvens, as neblinas, se processa uma evolução. Uma evolução a partir de quê? Rumo a quê? Uma evolução e uma luta infinitas?... Como se pudesse existir alguma direção e alguma luta no infinito! E eu me admirava, porque, apesar do enorme esforço de pensamento por esse caminho, eu não conseguia descobrir o sentido da vida, o sentido dos meus impulsos e das minhas aspirações. Mas o sentido dos meus impulsos está tão claro, para mim, que eu continuo a viver o tempo todo de acordo com ele, e eu ainda me admirei e me alegrei quando um mujique revelou isto para mim: viver para Deus, para a alma.

“Não descobri nada. Apenas reconheci aquilo que conheço. Compreendi a força que não só no passado me deu a vida, como me dá a vida agora. Libertei-me da ilusão, reconheci o Senhor.”

E repetiu para si, em resumo, toda a sequência de seus pensamentos,

naqueles dois últimos anos, a começar pela ideia clara e evidente a respeito da morte, que lhe acudira ao ver seu querido irmão enfermo e sem esperanças.

Tendo, então, compreendido claramente, pela primeira vez, que todas as pessoas e ele mesmo nada tinham à sua frente senão sofrimento, morte e esquecimento eterno, Liévin resolveu que não era possível viver dessa forma e que era preciso ou explicar sua vida de um modo que ela não se afigurasse uma zombaria cruel de algum demônio, ou então matar-se com um tiro.

Mas não fez nem uma coisa nem outra e continuou a viver, a pensar, a sentir e até, nessa mesma ocasião, veio a casar-se, experimentou muita alegria e sentia-se feliz, quando não pensava sobre o sentido da sua vida.

O que isso significava? Significava que ele vivia bem, mas pensava mal.

Vivia (sem disso ter consciência) com as verdades espirituais que assimilara com o leite materno, mas pensava não só sem admitir essas verdades, como até se desviava delas com afinco.

Agora estava claro para Liévin que ele só podia viver graças às crenças nas quais fora educado.

[...]

“Procurei a resposta à minha pergunta. Mas tal resposta não podia ser fornecida pelo pensamento – o pensamento e a pergunta são incomensuráveis. Foi a própria vida que me deu a resposta, com base no conhecimento do que é bom e do que é mau. E esse conhecimento eu não adquiri de coisa alguma, ele me foi dado com tudo o mais, e me foi dado porque eu mesmo não poderia obtê-lo em parte alguma. (TOLSTÓI, 2005, p. 780-782)

No discurso de Liévin, constrói-se (ou é reconhecida) a ética orgânica, o *ethos* da vida. O suicídio é vencido pela percepção, pela súbita tomada de consciência de uma verdade que até então se escondia. O desespero dá lugar a uma reflexão mais pormenorizada e desta surge uma conclusão. Tal conclusão não foi possível a Anna, pois ela vivia somente para sua paixão. *Ethos* e *pathos*. De qualquer maneira, as diversas possibilidades da vida estão abarcadas nas duas vidas centrais narradas e nas personagens que cercam os protagonistas. A presença da construção de uma totalidade é visível na análise final do desenrolar de acontecimentos. A reflexão final de Liévin é somente a concretização, em um discurso, dessa totalidade. Aspectos como vida e morte, amor e sofrimento, ação e inação, materialismo e espiritualidade, compreensão e incompreensão, simplicidade e ornamentação, todas se fazem presentes em sua cadeia de pensamentos. O que faz Liévin evitar o suicídio é a percepção da totalidade e do elemento ético que a envolve. Anna, desde o momento do despertar de sua paixão, a qual está intimamente relacionada à sua função vital como indivíduo, jamais pôde se permitir um momento de pura razão. Todos os seus atos e pensamentos foram voltados para sua vida ao lado de Vrónski, e sua grande desilusão vem do fato de que o amante nunca conseguiu fazer o mesmo, ou seja, viver unicamente em função dela. Raymond Williams (2002), em sua análise

do trágico em *Anna Kariênina*, aborda a questão sob o seguinte argumento: Liévin corresponde a um outro lado da narrativa de Anna não somente em sua oposição natural à protagonista, mas também em sua oposição aos homens que se encontram ao redor dela. Tanto Kariênin quanto Vrónski são incompletos: o primeiro por não ser capaz de despertar a paixão em sua mulher; o outro por, tendo despertado a paixão, não ser capaz de mantê-la. A aversão ao compromisso afastou Vrónski de Kitty. Por que então se deveria esperar que pudesse se comprometer com Anna do jeito que ela desejava? O trágico da última está previsto no primeiro acontecimento referente à outra e em um dos últimos encontros de Anna. Kitty sofreria o mesmo se terminasse nos braços de Vrónski? Anna descobriria o amor verdadeiro ao lado de Liévin, o único homem que amadurece no decorrer do romance? Williams diz que Vrónski ama como um oficial, em busca de aventuras a serem levadas a cabo e depois deixadas para trás; Kariênin ama como um funcionário público, vendo a amada como mais uma parte da instituição, representada no casamento, na construção de sua imagem perante a sociedade; Stiva, o irmão de Anna, tão parecido com ela em alguns aspectos, ama como alguém em busca de uma oportunidade de negócios, agindo, assim, nas questões sentimentais, de maneira tão oportunista quanto a forma de que se utiliza para ascender na cadeia social. Liévin é, portanto, o único interessado no amor como um sentimento complexo que se relacione unicamente à sua própria natureza e à sua conjunção com o sentido da vida. Anna também viu no amor a busca pelo sentido de sua existência, no entanto, faltou-lhe a ideia da totalidade, do amor afetuoso como um complemento à paixão e de ambos como dois entre tantos elementos que compõem a eticidade orgânica. Pode-se dizer, dessa maneira, que o romance de Tolstói está povoado de indivíduos, ao contrário da obra de Flaubert, pois estamos diante de personagens que agem por conta própria, refletem, acertam e erram, mentem e dizem a verdade, esperam algo da vida e buscam um sentido, cada um à sua própria maneira, dentro de determinados papéis que exercem na sociedade. Como bom realista – adepto do realismo moderno problematizador –, o autor não nega os efeitos da vida social sobre a formação dos indivíduos. Não existem aventureiros soltos no mundo, como em Defoe, ou seres de moralidade inabalável, natural e divina, como em Richardson. Contudo, o efeito da sociedade não é suficiente para criar autômatos, como em Flaubert. Há, em Tolstói, personagens que são frutos de seu meio, mas que não deixam de partir em buscas individuais pela construção de seu próprio eu, em meio às possibilidades que lhes são dadas. E, nesse sentido, Anna e Liévin despontam como protagonistas, pois são os únicos a reconhecerem a

necessidade daquilo que D.H. Lawrence chamou de uma nova colônia de moralidade. A diferença entre ambos está no fato de que a colônia de moralidade de Anna necessitava de Vrónski, enquanto a de Liévin se baseia em uma busca solitária, na qual sua mulher, seu filho, seu trabalho e os outros elementos da vida ao seu redor não poderiam necessariamente ajudá-lo. Porém, no fim das contas, é justamente em tais elementos, tanto nas pessoas quanto nas atividades, que ele encontra o substrato ético a justificar sua vida. Temos então a presença da força superior do elemento social, uma vez que a mulher continua impossibilitada de existir fora da sombra de um homem, devido às limitações impostas pelo meio, pela organização coletiva carregada de explosivos. Todavia, há também um estrato mais espiritual, relativo à capacidade de transcender os elementos imediatos da vida e, ao transcendê-los, a partir deles próprios encontrar uma resposta, um construto ético. A conciliação evita o desfecho trágico de uma das personagens, ao mesmo tempo que concretiza a tragédia de outra. Afirma Raymond Williams que:

Aquilo que se entende por sociedade não determina os relacionamentos; os homens podem se desenvolver para além das falhas e impedimentos institucionalizados. E no entanto a exploração social, o descaso, a auto-indulgência e o cinismo são pagos não apenas em moeda social e política; eles determinam modos de sentir, e são por sua vez por eles determinados, uma vez que essas instâncias abrem caminho até para a experiência mais pessoal. Desenvolver-se em qualquer âmbito é começar a se desenvolver em todos os âmbitos; mas toda rejeição, toda fraqueza, igualmente, acha um caminho que deságua na corrente da vida. E então não se trata apenas de crescimento neste homem e de regressão naquele. A questão refere-se também, tal como em Anna, ao desenvolvimento e à involução, à força e à fraqueza, à aceitação e à rejeição, num só conjunto. Nesse ponto, que não se caracteriza nem como realização nem como resignação, surge a tragédia. (WILLIAMS, 2002, p. 173-174)

A tragédia surge do conflito. Liévin também lidou com um conflito, no entanto, no seu caso, temos a realização. Outra opção seria a resignação, a vida que transcorre mediante um substrato ético inorgânica, posto por uma experiência incompreendida pelo indivíduo. A construção da experiência pessoal, de uma nova colônia de moralidade que transcenda as possibilidades da imposição do âmbito social, não se consolida por meio da resignação. Restam a realização ou a tragédia. O conflito de Anna desemboca na última opção, simplesmente porque, para ela, a realização seria impossível. Das duas opções que lhe restavam, escolheu a outra relacionada ao conflito. Por isso, não é possível dissociar dessa construção da totalidade o elemento social e, mais importante, a posição da mulher nessa

sociedade. Vimos que Tolstói tinha a intenção de participar de alguma maneira da discussão sobre o lugar da mulher na sociedade oitocentista. Pois bem, o resultado é uma narrativa que se ocupa do tema, a figuração de um imaginário que coloca a força da realidade como elemento que se sobrepõe à vontade individual. Aliás, tal força pretende moldar a vontade, aniquilando-a, e a tragédia surge da resistência a essa aniquilação, à imposição de uma vontade que não deveria existir.

Se em Liévin temos o polo espiritual, na narrativa de Anna estamos diante da faceta principal do realismo moderno: a figuração crítica da realidade social, dos efeitos da organização coletiva sobre o indivíduo. Sua tragicidade é semelhante à de Julien Sorel, porém, há uma mudança do foco da crítica: no romance de Stendhal, o elemento principal é o da classe social; em *Anna Kariênina*, a questão de gênero se sobressai. Contudo, como vimos, o romance não se resume a essa questão. A conjunção das narrativas de Liévin e Anna corresponde à formulação de uma totalidade, na qual o trágico e a redenção coexistem. A totalidade da autodescoberta de Liévin está relacionada ao aspecto épico, enquanto no polo de Anna, como demonstramos, a tragédia é o elemento principal. Trata-se de mais um paralelismo. Épico e trágico coexistem, apesar de o último sempre se sobrepor, visto que a epicidade da conclusão de Liévin esbarra nas limitações da realidade social da qual faz parte. É épica sua ética orgânica, a mesma que configura o trágico, como a criação de uma nova colônia de moralidade. Nesse caso, o épico deve transcender o mundo para estar em conjunção com ele, diferentemente do que ocorria na epopeia homérica, na qual herói e mundo não estão nunca dissociados. Na narrativa de Liévin, é o épico que salva a personagem do desfecho trágico, no entanto, a tragicidade não deixa de estar presente da mesma maneira. Além disso, é relevante notar que esse caráter épico é direcionado somente à personagem masculina. O trágico é a única solução para a mulher, além da resignação. Nesse sentido, os polos paralelos do romance funcionam num jogo de oposições: o protagonista masculino e a protagonista feminina, o despertar do amor e o despertar da paixão, a busca pelo sentido que se intensifica a partir de uma morte (a de Nikolai) e a busca pelo sentido indissociável a partir do surgimento de um indivíduo para a vida (com o início da relação entre Anna e Vrónski), a família feliz à sua maneira (subvertendo a frase inicial do romance) e a família não tão singularmente infeliz, *ethos* e *pathos*, realização e resignação (que não se concretiza), a força do espiritual e a força do social, épico e trágico. Em comum, o conflito, o fato de serem desencaixados, de evitarem o caminho resignado, de buscarem uma ética própria, orgânica,

uma nova colônia de moralidade. O paralelismo é, portanto, o modelo de formação da totalidade e, ao mesmo tempo, a instância de superação da constituição trágica da realidade representada. Assim, Tolstói transcende a figuração do trágico, essencial ao realismo moderno, trazendo à tona uma possibilidade épica, mesmo que incompleta. Se Flaubert buscava unicamente o prosaico, em Tolstói temos um reatar de laços com diferentes configurações de mundo que considerem o indivíduo como ser em formação, alguém que faz parte de sua realidade, mas é capaz de ir além dela, afirmando, dessa maneira, a essência de sua individualidade. Por isso, é possível afirmar que sua obra eleva o realismo a um novo patamar, pois de fato transforma a representação da realidade em uma figuração que abarque a possibilidade do todo, seja em sua tragicidade ou em sua epicidade, tendo como fio condutor o processo de construção de uma ética orgânica, superior ao *ethos* limitado pré-formulado pela vida social. O realismo formal chega então ao seu ápice no processo de composição do autor russo ao aliar a totalidade substancial ao caráter prosaico do mundo burguês, superando, de alguma maneira, o processo aparentemente irreversível de fragmentação do indivíduo.

CONCLUSÃO

Pode-se afirmar que o realismo formal é a essência do gênero romance, pois afasta do nível da linguagem e da representação os resquícios do tom poético considerado próprio da literatura ocidental desde a Antiguidade greco-latina. A conquista da vida cotidiana transfere para o universo da prosa a criação artística literária, num exercício de transposição de fatos da realidade objetiva para as páginas da obra concebida por um imaginário pessoal, cujo trabalho consiste em filtrar ideias próprias do imaginário coletivo. O coletivo adquire extrema importância, uma vez que, em sua busca pela representação do real, a literatura é incapaz de se afastar do reino do social. Assim, conjugam-se a esfera individual e a social, por meio da influência exercida por esta na constituição daquela: o indivíduo se vê imerso em determinado meio e é a partir disso que se desenrola a ação narrativa.

Inicialmente, o realismo formal se manifestou nos romances ingleses do século XVIII, todos marcados por um caráter um tanto ingênuo de formação da sociedade baseada no modo de vida burguês e nas potencialidades do sistema econômico baseado no capitalismo. Autores como Defoe e Richardson aliavam a questão econômica à religiosa, relacionando ambas ao âmbito individual. A religião era a marca da força moral inabalável, e esta conduzia ao desfecho bem-sucedido, à consagração do indivíduo burguês, aquele que vence na vida por seus próprios méritos. Como se vê, a literatura, nesse caso, não está dissociada do fator social, pois era justamente este o fator preponderante do imaginário coletivo setecentista: a ideia do mérito individual, construído a partir de uma moral rígida, ou seja, tratava-se de um imaginário baseado na consagração da fé, fato para o qual Max Weber muito se atenta em seu livro *A ética protestante e o "espírito" do capitalismo*.

Georg Lukács, no ensaio "O romance como epopeia burguesa" definiu esse período de desenvolvimento do realismo formal como aquele caracterizado pelo romance épico. O conceito de epopeia relaciona-se diretamente e talvez unicamente com a epopeia da Antiguidade, marcada pela ideia de totalidade. Nesta, o herói é parte integrante do universo ao qual pertence, coexistindo harmonicamente com os elementos naturais e divinos que se manifestam ao seu redor. Sua trajetória diz respeito ao destino de toda a coletividade e, portanto, ele surge como um representante maior, um arquétipo. No romance inglês setecentista, notamos também a presença dos arquétipos, nesse caso, de um modelo próprio

do que deveria ser o indivíduo burguês. Heróis como Robinson Crusoe e Pamela Andrews são representantes universais de uma determinada concepção de ser humano em harmonia com determinado meio, criando e cumprindo suas exigências, a partir de um modelo pré-estabelecido pelo imaginário autoral. Há elementos épicos em sua conjunção com o elemento coletivo, universal, no entanto, como alertou Lukács, trata-se de uma epopeia incompleta, visto que a fragmentação característica da organização de mundo burguesa está fortemente presente em todas as obras que busquem de alguma maneira ser a representação dessa concepção de mundo. E este é o caso do romance, gênero burguês por excelência, daí sua inaptidão para o épico. Há, então, uma contradição, afinal, apesar de ser o desdobramento moderno da epopeia, o romance é inapto para alcançar sua essência, pois representa uma visão de mundo na qual já não existe espaço para o conceito puro de épico.

Lukács indica um estreitamento cada vez maior da possibilidade épica no romance conforme o gênero se desenvolvia. Na França do século XIX, vemos um ponto de mudança do realismo formal, marcado pelo início do chamado realismo moderno, de viés trágico. Stendhal foi o precursor de tal possibilidade, com sua obra *Le rouge et le noir*. Ao lado de Balzac, este autor trouxe à tona uma nova demarcação para o gênero. Enquanto Balzac foi o responsável pela preocupação cada vez maior com a descrição e o papel desta como função constituidora do todo da obra, além de sua predileção por temas até então considerados baixos, por serem direcionados à representação das classes baixas e de sua maneira de lidar com uma organização social que lhes era refratária, Stendhal pôs em cena o choque entre forças, sendo a superior àquela exercida pelo meio social, com suas leis e formas segregadoras, e a inferior exercida pelo indivíduo, que na composição da tragicidade busca sua afirmação, colocando em xeque a força superior contra a qual se lançou ao conflito. A ideia de trágico de Stendhal recupera o conceito de tragédia da Grécia Antiga, porém, obviamente, com algumas diferenças na forma de composição. A Tragédia Grega tem a forte marca do destino, o determinismo condicionado pela questão religiosa – a múltipla religiosidade grega, hoje considerada mitologia. Tomemos como exemplo a célebre tragédia de Édipo, o homem destinado a matar o próprio pai e casar-se com a própria mãe, trazendo, dessa maneira, a peste ao reino de Tebas. Todo o desenrolar dos acontecimentos está na fala dos oráculos, que se torna um misto de premonitória e retrospectiva, ou seja, um canal a conscientizar os pobres mortais dos jogos pré-estabelecidos pelos deuses. A formulação da tragédia encontra-se na decisão de Édipo: cegar-se e exilar-se, para assim salvar o seu reino. No caso do realismo

moderno, a tragédia não se formula a partir de um determinismo relacionado aos deuses, no entanto, a força exercida pelo fator social possui um caráter massacrante semelhante ao da imposição divina. O determinismo está presente, nesse caso, na própria condição social, definidora do percurso possível a um indivíduo em sua relação com o coletivo. A tragicidade torna-se, portanto, um elemento de desvelamento das contradições da organização de mundo burguesa, visto que seu ideário se baseia exatamente no conceito de mobilidade social, ao contrário do destino pré-determinado pelo nascimento tão caro ao modelo aristocrático. Stendhal põe em cena as limitações da ideia burguesa por meio da personagem que se lança ao conflito contra a estrutura que lhe é hostil, de maneira a tentar afirmar a suposta verdadeira ética do modo de vida burguês. O muro contra o qual Julien Sorel se debate, bem como seu destino trágico, propiciado por sua insistência em se debater contra a barreira intransponível, desvelam o quanto o substrato ético do modelo burguês é suprimido pela força da lei, da organização social concreta. Este movimento de conflito sintetiza a essência do realismo moderno, em sua ânsia por problematizar a realidade imediata, a fim de expor suas contradições, evidentes ou não, e, no subtexto, desvelar o verdadeiro substrato ético.

Algo semelhante ocorre no romance *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert. No entanto, ao mesmo tempo, há pouco no modo de representação desse autor que remeta ao imaginário de Stendhal ou Balzac. Falta a Flaubert o gosto pelo selvagem, por um certo viés romântico que considere o reino social como um campo aberto de batalha onde forças contrárias se choquem de maneira franca. As contradições do universo retratado por Flaubert se revelam com sutileza, a mesma sutileza com a qual se constrói a atmosfera do trágico em sua obra. À primeira vista, a tragédia está evidente no destino da protagonista, em sua opção pelo suicídio e no esfacelamento de sua família. Porém, uma leitura mais aprofundada demonstra que a composição do trágico não está assim tão clara na narrativa flaubertiana. Isso porque o conceito moderno de tragédia pressupõe o indivíduo, ou seja, a força de uma personalidade, o herói, que se lance ao conflito contra um elemento maior do que ele, em busca da afirmação de sua liberdade, de sua essência como indivíduo. Tal concepção está presente na interpretação de Schelling sobre o trágico, e sua ideia foi desenvolvida, com algumas variações, por outros filósofos do idealismo alemão pós-kantiano. A discussão acerca do trágico é uma questão relevante no desenvolvimento desse período filosófico, pois as leituras sobre o conceito, em geral, versam sobre as tensões entre indivíduo e mundo e, mais do que isso, sobre o elemento ético presente nesse conflito. Segundo os estudos de Erich

Auerbach e Franco Moretti sobre *Madame Bovary*, no romance de Flaubert não existe a figura do indivíduo, devido à maneira como a composição das personagens as torna parte indissociável do meio, como se fossem somente um desdobramento da organização da sociedade. Isso ocorre em outras obras, obviamente, contudo é comum que, no desenvolvimento do processo trágico haja a manifestação do indivíduo em busca de afirmação, aquele que se afasta do social e percorre o caminho de sua própria ética. Não é o que ocorre com Emma Bovary. Ela é tão fruto de seu meio quanto seu marido, Charles Bovary, ou o farmacêutico Homais. O adultério, nesse caso, decorre de um automatismo, no caso, de suas leituras de juventude, ou seja, não passa da figuração de um imaginário do senso comum. Não existe um substrato ético sob sua ação. A questão ética se desvela, na verdade, no seio da própria organização social, em meio às contradições que se revelam a partir dos atos automatizados das personagens e de sua construção quase caricatural. Assim, o trágico parte de uma contradição na ética coletiva desvelada por essa mesma sociedade, sendo, então, parte de um processo interno e não do elemento externo que representaria o herói dissociado do todo.

Pode-se afirmar, com isso, que o romance de Flaubert representa um passo adiante no modo de representação do realismo moderno, uma vez que busca apagar os vestígios do épico (da possibilidade de totalidade) e também nega a autonomia do herói trágico, criando, portanto, a forma do prosaico, ou seja, do domínio daquilo que Hegel chamou de *prosa do mundo*. Esta diz respeito à burocratização da sociedade burguesa, à sua fragmentação, representada nas instituições, nos papéis pré-determinados, na impossibilidade da completa comunhão entre ser e natureza, que é a essência do épico. A prosa do mundo refere-se ao sujeito cindido, mas, ao mesmo tempo, ao esvaziamento do sujeito como indivíduo. Não se trata, então, da possibilidade trágica de uma nova comunhão que se revela a partir do desvelamento da ética orgânica advinda do conflito entre indivíduo e mundo, mas, justamente, do apagamento dos traços da tragédia. Se esta subsiste, é somente por meio da própria prosa do mundo, das contradições que permeiam a constituição do prosaico, como se fosse um modelo de tragédia sem indivíduo, mas baseado no conflito entre a sociedade consigo mesma. Há um quê de fatalismo nisso, como afirma a personagem Charles Bovary a Rodolphe, primeiro amante de Emma, na parte final do romance; o fatalismo presente na contradição inerente à organização social, no conflito inevitável entre os elementos internos dessa força.

Há elementos diversos desses no realismo russo do século XIX. George Steiner, em

Tolstói ou Dostoiévski, aponta para a concepção mais selvagem da literatura realista desse país, relacionando esse fato ao processo de formação social em um estágio anterior daquele apresentado pela França. A Rússia ainda se configurava como uma sociedade essencialmente aristocrática, cuja economia até pouco tempo antes se baseava no regime de servidão; um país sem uma classe burguesa que procurava se modernizar por meio do modo de vida burguês da Europa Ocidental.

As tensões inerentes a esse processo estão representadas no romance *Anna Kariênina*, de Liev Tolstói. O traço mais importante da modernização da nação russa presente na narrativa são as ferrovias, o símbolo da interligação de um país continental, da transformação de um imenso território em uma unidade coesa que se denomina *país*. Por isso, é no espaço da ferrovia que se inicia e tem uma conclusão o conflito de um dos polos narrativos: Anna conhece o futuro amante em uma viagem de trem, a mesma viagem que a conduziu à casa do irmão a fim de solucionar uma crise de infidelidade no casamento dele; em uma estação, ela assiste à morte de um homem, esmagado nos trilhos e, posteriormente, em uma estação, encontra seu próprio fim, num suicídio impulsivo, que soa como um fatalismo, devido ao sonho recorrente com o mujique que parecia representar a morte e acaba se materializando em uma figura repulsiva com a qual se depara na estação. Há uma ironia evidente nessa relação entre modernização e falha, e isso se torna mais evidente quando se analisa o polo narrativo de Liévin, cuja trajetória se desenvolve paralelamente à de Anna. 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. Seria como se os polos narrativos colocassem em questão a disputa em voga na Rússia do século XIX, entre eslavistas 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 adequada 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 eslavistas 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, presenciamos 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. 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.

Anna Kariênina atenua o conceito de prosaico da obra flaubertiana e recupera o trágico em sua essência de conflito envolto em fatalismos e escolhas. Na narração de Tolstói, é possível vislumbrar a ideia de individualidade, tão cara aos filósofos idealistas alemães pós-kantianos, que tanto se valeram da tragédia na construção de seus pensamentos. Está ali, 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, chamada por Hegel de inorgânica. 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 representados, 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. A epopeia burguesa do romance inglês setecentista, falha por natureza, dada a fragmentação do universo representado, encontra-se com a tragicidade do realismo moderno francês, com a ideia do indivíduo em conflito com o meio social. Se *Madame Bovary* marca o ápice da forma realista, por sua objetividade e imparcialidade, pelo apagamento da figura do narrador e pela atmosfera do prosaico, *Anna Kariênina*, por sua vez, também é um ponto culminante dessa representação literária, por seu caráter de síntese das formas até então adotadas pelo realismo e por superar, por meio da comunhão entre épico e trágico, a dicotomia entre a busca da totalidade do mundo burguês e a aparentemente irreversível fragmentação do indivíduo.

Demonstramos, então, neste trabalho, como as duas obras se complementam justamente nos pontos em que divergem. A partir de um tema comum – o adultério feminino – constroem modos de representação diversos para o desvelamento de uma crise, das

contradições de um sistema e para as possibilidades e impossibilidades existenciais frente a molduras pelas quais os indivíduos se veem cercados. O trágico foi o fio condutor de nossa análise, o elemento principal do relacionamento entre as personagens e do desenvolvimento de suas trajetórias. Além disso, apontamos o tema do adultério como elemento estruturante das narrativas, a base de formação da tragédia, que, no caso do modo de organização social burguesa, adquire maior intensidade na figura feminina, pelo fato de a mulher exercer um papel secundário, alheio à existência pública, na sociedade em questão. A contribuição mais evidente da pesquisa encontra-se no âmbito dos estudos sobre a literatura realista, por demonstrarmos diacronicamente seu desenvolvimento, a partir da análise histórica do realismo formal, e ainda, sincronicamente, por meio da estruturação da representação. Percorremos um caminho original em nossa análise ao construí-la em torno da ideia do trágico, conceito pouco atrelado ao gênero romance e, conseqüentemente, à estética realista. Esperamos, assim, estimular o debate sobre a relação intrínseca entre trágico e realismo, bem como entre trágico e romance, como meio possível de análise das contradições inerentes ao elemento social e sua figuração na literatura, partindo de temas estruturantes específicos, como o adultério, por exemplo, temas estes que surgem como gatilhos da problematização e da tragicidade próprias do romance moderno.

Referências bibliográficas

Obras literárias

CERVANTES, M. **Dom Quixote de la Mancha**. Trad. Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

DEFOE, D. **Robinson Crusoe**. London: Penguin Books, 1994.

FIELDING, H. **Tom Jones**. Trad. Octávio Mendes Cajado. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.

FLAUBERT, G. **Madame Bovary**. Paris: Garnier Flammarion, 2006.

_____. **Madame Bovary**. Trad. Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Abril, 2010.

GOETHE, J. W. **Fausto & Os sofrimentos do jovem Werther**. Trad. Galeão Coutinho. São Paulo: Abril S.A., 1983.

RICHARDSON, S. **Clarissa**, or the history of a young lady. New York: AMS, 1990.

_____. **Pamela**. Middlesex: Penguin Books, 1980.

SHAKESPEARE, W. **Hamlet**. In: _____ The complete works of William Shakespeare. Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1996. p. 670-713.

SÓFOCLES. **Rei Édipo**. In: SÓFOCLES; ÉSQUILO. **Rei Édipo; Antígone; Prometeu acorrentado** (tragédias gregas). Trad. J.B. Mello de Souza. 19 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998. p. 21-68.

STENDHAL. **O vermelho e o negro**. Trad. De Souza Júnior e Casemiro Fernandes. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

TOLSTOI, L. **Anna Kariênina**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

Fortuna crítica de Gustave Flaubert e *Madame Bovary*

AUERBACH, E. Na mansão de La Mole. In: _____. **Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental**. Trad. J. Guinsburg. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BAUDELAIRE, C. **Madame Bovary. Reflexões sobre meus contemporâneos**. Trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Educ/Imaginário, 1992.

CALABRESE, S. *Wertherfiebers*, bovarismo e outras patologias da leitura romanesca. In:

MORETTI, F. (org.). **O romance 1: A cultura do romance**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 335-374.

COLLAS, I. K. **Madame Bovary: a psychoanalytic reading**. Geneve: Droz, 1985.

DOUCHIN, J. L. **Le sentiment de l'absurde chez Gustave Flaubert**. Paris: Lettres Modernes, 1970.

FERGUSON, F. Emma, or Happiness (or Sex Work). **Critical Inquiry**. v. 28. n. 3. 2002. p. 749-779.

FLAUBERT, G. **Cartas exemplares**. Organização, prefácio e notas de Duda Machado. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

GAULTIER, J. **Le bovarysme**. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006.

GIVONE, S. Dizer as emoções: a construção da interioridade no romance moderno. In: MORETTI, F. (org.). **O romance 1: A cultura do romance**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 451-478.

HOSSNE, A. S. **Bovarismo e romance: Madame Bovary e Lady Oracle**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

MAUPASSANT, G. **Gustave Flaubert**. Campinas: Pontes Editores, 1990.

MEYER, A. Bovarismo: a conferência de um filósofo. **Preto & Branco**. Rio de Janeiro, MEC/INL, 1956.

MINISTÈRE DE LA JUSTICE ET DES LIBERTÉS [FRANÇA]. **Les 150 ans du procès de Madame Bovary**. JustiMemo. 24 jul. 2007. p. 1-2

MORETTI, F. **The way of the world**. London: Verso, 1987.

_____. Serious Century. In: _____. **The novel: volume 1: History, geography, and culture**. New Jersey: Princeton University Press, 2006. p. 364-400.

PASKOW, J. M. Rethinking Madame Bovary motives to commite suicide. **The modern language review**. v. 100. n. 2. Abr. 2005. p. 323-339.

SCOTTI, S. **A estrutura da histeria em Madame Bovary**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

SOUZA, E. M. M. Itinerários do bovarismo. **Ponto-e-vírgula**. n. 14. 2013. p. 1-20

THIBAUDET, A. **Gustave Flaubert**. 6 ed. Paris: Gallimard, 1935.

WINOCK, M. **Flaubert**. Paris: Gallimard, 2013.

Fortuna crítica sobre Tolstói e literatura russa

BROWNING, G. Peasant Dreams in Anna Karenina. **The Slavic and East European journal**. v. 44. n. 4. 2000. p. 525-536.

CHRISTIAN, R. F. **Tolstoy: a critical introduction**. Cambridge: Cambridge UP, 1969.

EMMONS, T.; VUCINICH, W. S. **The zemstvo in Russia: an experimente in local self-government**. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

GOMIDE, B. B. Apresentação. In: _____(org). **Antologia do pensamento crítico russo (1802-1901)**. São Paulo: Editora 34, 2013. p. 7-25

GUSTAFSON, R. F. **Leo Tolstoy, resident and stranger: a study in fiction and theology**. Princeton: Princeton UP, 1986.

HOOOPER, 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.

KARAMZIN, N. Do amor à pátria e do orgulho nacional. In: GOMIDE, B. B. (org.). **Antologia do pensamento crítico russo (1802-1901)**. Trad. Cecília Rosas. São Paulo: Editora 34, 2013. p. 29-35

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.

STEINER, G. **Tolstói ou Dostoiévski**. Trad. Isa Kopelman e Luana Chnaiderman de Almeida. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TCHAADÁIEV, P. Primeira carta filosófica. In: GOMIDE, B. B. (org.). **Antologia do pensamento crítico russo (1802-1901)**. Trad. Cecília Rosas. São Paulo: Editora 34, 2013. p. 67-85

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.

WILLIAMS, R. Tragédia social e pessoal: Tolstói e Lawrence. In: _____. **Tragédia moderna**. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 161-182

Sobre o trágico

ARISTÓTELES. HORÁCIO. LONGINO. **A poética clássica**. Trad. Jaime Bruna. 3. Ed. São Paulo: Cultrix, 1988.

EAGLETON, T. **Doce violência**: a ideia do trágico. Trad. Alzira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

GOETHE, J. W. **Escritos sobre literatura**. Trad. e sel. Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Viveiro de Castro Editora, 2000.

HABICHT, W. **Shakespeare and the German imagination**. International Shakespeare Association: Occasional Paper n. 5. Hertford: Stephen Austin and sons ltd, 1994.

HEBBEL, F. **Sämtliche Werke**. Richard Marie Werner (org.). parte 1, vol. 11. Berlim: Behr, 1904.

HEGEL, G. W. F. **Cursos de Estética**: Volume 1. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2001.

_____. **Fenomenologia do espírito**. Trad. Paulo Menezes. Petrópolis: Vozes, 2011.

JONES, J. **On Aristotle and Greek Tragedy**. 2 ed. Stanford: Stanford University Press, 1980.

LESSING, G. E. Dramaturgia de Hamburgo. In: _____. **De teatro e literatura**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Herder, 1964.

LORAUX, N. **Maneiras trágicas de matar uma mulher**: imaginário na Grécia Antiga. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

LUKÁCS, G. Sobre a tragédia. In: _____. **Arte e sociedade**: escritos estéticos. Trad. Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MACHADO, R. **O nascimento do trágico**: de Schiller a Nietzsche. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo**. Tradução, notas e posfácio: J. Guinsburg. 2 ed. São Paulo: Companhia da Letras, 2000.

PEYRE, H. The tragedy of passion. In: BROOKS, C. (org.). **Tragic themes in Western Literature**. New Haven; London: Yale University Press, 1955.

ROTHSTEIN, E. English tragic theory in the late seventeenth century. **ELH**. n. 29. 1962.

SHELLING, F. W. J. Philosophie der Kunst. In: _____. **Sämtliche Werke**. Abt I. Bd. 5. Stuttgart: Cotta, 1859. Disponível em: <http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/schelling_kunst_1859>. acesso em: 21 jan.

2015.

_____. Cartas filosóficas sobre o dogmatismo e o criticismo. In: _____. **Obras escolhidas** (coleção Os Pensadores). Trad. Rubens Rodrigues Torres. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

SEGAL, C. **Interpreting Greek Tragedy: Myth, Poetry, Text**. Ithaca; London: Cornell University Press, 1986.

STAIGER, E. **Conceitos fundamentais da poética**. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

STEINER, G. **The death of tragedy**. London: Faber and Faber, 1961.

SZONDI, P. **Ensaio sobre o Trágico**. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

VERNANT, J-P. **O universo, os deuses, os homens**. Trad. Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VERNANT, J.-P.; VIDAL-NAQUET, P. **Mito e tragédia na Grécia Antiga: I e II**. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 1999.

WATT, L. M. **Attic and Elizabethan tragedy**. London: JM Dent, 1908.

WILLIAMS, R. **Tragédia moderna**. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ZINK, S. The novel as a medium of modern tragedy. **The journal of aesthetics and art criticism**, v. 17, n. 2, dez. 1958, p. 169-173.

Teoria do romance e outros assuntos

ANTUNES, L. Z. Teoria da narrativa: o romance como epopeia burguesa. In: _____. (org.). **Estudos de literatura e linguística**. UNESP-Assis/São Paulo: Arte e Ciência, 1998.

ARMSTRONG, N. A moral burguesa e o paradoxo do individualismo. In: MORETTI, F. (org.). **O romance 1: A cultura do romance**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 335-374.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 5 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo: tomos I e II**. Trad. Sergio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BUDD, A. Why Clarissa must die: Richardson's tragedy and editorial heroism. **Eighteenth century life**. v. 31. n. 3. 2007. p. 1-28.

BURGESS, A. **A literatura inglesa**. Trad. Duda Machado. 2. ed. São Paulo: Ática, 1999.

CORBIN, A. A relação íntima ou os prazeres da troca. In: PERROT, Michele (org.). **História da vida privada**: da Revolução Francesa à Primeira Guerra. Trad. Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

DOODY, M. A. **The true story of the novel**. New Jersey: Rutgers University Press, 1996.

EAGLETON, T. **The english novel: an introduction**. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

ELIAS, N. **O processo civilizador**: Uma história dos costumes. v. 1. Trad. Ruy Jungman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. 2 v.

FIORENTINO, F. A ambição: *O vermelho e o negro*. In: MORETTI, F. (org.). **O romance 1: A cultura do romance**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 493-502.

FREUD, S. O mal-estar na civilização. In: **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Trad. Jayme Salomão. 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

FUSILLO, M. Epic, novel. In: MORETTI, F (org.). **The novel**: volume 2: Forms and themes. New Jersey: Princeton University Press, 2006. p. 32-63.

GALLAGHER, C. Ficção. In: MORETTI, F. (org.). **O romance 1: A cultura do romance**. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 629-658.

GENETTE, G. **Palimpsests**: Literature in the second degree. Trad. Channa Newman; Claude Dobinsky. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

GINSBURG, M. P.; NANDREA, L. G. The prose of the world. In: MORETTI, F (org.). **The novel**: volume 2: Forms and themes. New Jersey: Princeton University Press, 2006. p. 244-273.

HAMPSON, N. **O Iluminismo**. Tradução: Rafael Gonçalo Gomes Filipe. Lisboa: Editora Ulisseia, 1973.

HEGEL, G. W. F. **Estética**: a poesia. Trad. A. Ribeiro. Lisboa: Guimarães, 1980

HOBBSAWN, E. **A era das revoluções**. Trad. Maria Tereza Teixeira e Marcos Penchel. 33 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

KANT, I. **Crítica da razão prática**. Trad. Valerio Rohden. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

KEHL, M. R. **Deslocamentos do feminino**: A mulher freudiana na passagem para a modernidade. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

LUKÀCS, G. Narrar ou descrever. In: _____. **Ensaio sobre literatura**. Coordenação e prefácio de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 47-99.

_____. Zur Theorie der Literaturgeschichte. In: **Text + Kritik**, 39/40. Munique: Richard Boorberg, 1973.

_____. O romance como epopeia burguesa. **Ensaio Ad hominem/ Estudos e edições Ad hominem**, n. 1, tomo 2, p. 87-135, 1999.

_____. **A teoria do romance**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

MANNHEIM, K. **Conservatism: a contribution to the sociology of knowledge**. New York: Routledge and Kegan Paul, 1986.

MARCONDES, D. **Iniciação à história da filosofia**. 11 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

MINTO, W. **Daniel Defoe**. Gutenberg Project. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/cache/epub/14892/pg14892.html>>. Acesso em: 17 set. 2014.

PAVEL, T. The novel in search of itself: a historical morphology. In: MORETTI, F (org.). **The novel: volume 2: Forms and themes**. New Jersey: Princeton University Press, 2006. p. 3-31.

PAZ, O. **Os filhos do barro**. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PERROT, M. Figuras e papéis. In: _____. **História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra**. Trad. Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

RANK, O. **O duplo: um estudo psicanalítico**. Trad. L. Schultz. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

ROBERT, M. **Romance das origens, origens do romance**. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ROUSSEAU, Jean Jacques. **Emílio ou da educação**. Trad. Sergio Milliet. Rio de Janeiro: Bertrand, 1992.

SHEVELOW, K. **Women and print culture: the construction of femininity in the early periodical**. London and New York: Routledge: 1989.

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.

STEPHEN, L. **Hours in a library**. vol. 1. Gutenberg Project. Disponível em:

<<http://www.gutenberg.org/files/20459/20459-h/20459-h.htm>>. Acesso em: 17 set. 2014.

STEPHENS, J. C. **Introduction to *The Guardian***. Kentucky: The University Press, 1982.

STIERLE, K. **A ficção**. Trad. Luiz Costa Lima. Org. Carlinda Fragale Pate Nuñez, Francisco Venceslau dos Santos. Rio de Janeiro: Caetés, 2006 (Novos cadernos de mestrado 1).

TROELTSCH, E. **The social teaching of the Christian churches**. Trad. Olive Wyon. Louisville: Westminster John Knox Press, 1992.

UTTER, R. P.; NEEDHAM G. B. **Pamela's Daughters**. London: Macmillan, 1936.

WATT, I. **A ascensão do romance**: Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WEBER, M. **A estética protestante e o “espírito” do capitalismo**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.