

Tolstói e a sexualidade feminina: uma análise das personagens femininas em *Felicidade Conjugal, Anna Kariênina e A Sonata a Kreutzer*

Tolstoy and Women's Sexuality: an Analysis of the Female Characters in Family Happiness, Anna Karenina and Kreutzer Sonata

Autora: Julia Ferrari Duarte do Páteo
Universidade de São Paulo, São Paulo,
São Paulo, Brasil
Edição: RUS, Vol. 15. Nº 26
Publicação: Maio de 2024
Recebido em: 28/02/2024
Aceito em: 08/05/2024

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2024.222539>



PÁTEO, Julia Ferrari Duarte do.
*Tolstói e a sexualidade feminina: uma análise das personagens femininas em
Felicidade Conjugal, Anna Kariênina e A Sonata a Kreutzer.*
RUS, São Paulo, v. 15, n. 26, pp. 192-209, 2024.

Tolstói e a sexualidade feminina: uma análise das personagens femininas em *Felicidade Conjugal*, *Anna Kariênina* e *A Sonata a Kreutzer*

Julia Ferrari Duarte do Páteo*

Resumo: O tema do adultério e da sexualidade feminina perpassa boa parte da obra de Liev Tolstói, cuja visão acerca da posição da mulher na sociedade pode ser associada, também, à sua concepção de arte. Não à toa, no seu polêmico ensaio *O que é a Arte?* (1898), ele se vale de uma analogia com as mulheres para elucidar sua visão. Assim, pensar a figura feminina parece ser central na constituição de sua obra. Tendo isso em vista, propõe-se uma análise das principais personagens femininas de três de suas obras em que essa problemática da sexualidade feminina se faz presente, *Felicidade Conjugal* (1859), *Anna Kariênina* (1878), e *A Sonata a Kreutzer* (1889). Com isso, busca-se recuperar a maneira como Tolstói representava as mulheres em suas narrativas, bem como destacar as implicações dos diferentes recursos literários adotados em cada obra no que se refere às representações construídas.

Abstract: The theme of adultery and female sexuality permeates much of Leo Tolstoy's work, whose view of the position of women in society can also be associated with his conception of art. No wonder, in his controversial essay *What is Art?* (1898), he uses an analogy with women to elucidate his view. Thus, thinking about the female figure seems to be central to the constitution of his work. With this in mind, we propose an analysis of the main female characters in three of his works in which this problem of female sexuality is present; *Family Happiness* (1859), *Anna Karenina* (1878), and *Kreutzer Sonata* (1889). With this, we seek to recover the way in which Tolstoy represented women in his narratives, as well as to highlight the implications of the different literary resources adopted in each work with regard to the constructed representations.

Palavras-chave: Liev Tolstói; Gênero e Literatura; *Felicidade Conjugal*; *Anna Kariênina*; *A Sonata a Kreutzer*
Keywords: Leo Tolstoy; Gender and Literature; *Family Happiness*; *Anna Karenina*; *Kreutzer Sonata*

Introdução

* Universidade de São Paulo (USP), Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras Estrangeiras e Tradução e Bacharel em Letras (Português e Linguística). Bolsista da (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).
<http://lattes.cnpq.br/4621108747286895>; Orcid:
<https://orcid.org/0000-0002-3707-7517>; julia.pateo@usp.br

Liev Tolstói foi contemporâneo aos primeiros passos dados rumo à criação do movimento feminista na Rússia, observando e se pronunciando – muitas vezes de maneira polêmica – a respeito da denominada “Questão Feminina”, conjunto de discussões que se iniciou na década de 1850. As pautas se concentravam sobretudo em torno da educação das mulheres, até então precária e limitada à realidade doméstica. A questão do divórcio e da autonomia matrimonial também foi levantada como fundamental para garantir que as mulheres pudessem ser verdadeiramente livres, sem serem obrigadas a se submeter à autoridade de um marido.¹

A literatura russa, que sempre foi palco para discussões políticas, filosóficas e sociais, refletiu essa movimentação: não foram poucos os escritores que experimentaram a criação de novas personagens femininas, que dialogassem com essa nova realidade, em que os parâmetros para se pensar no lugar da mulher estavam sendo rearranjados. Com Tolstói, não foi diferente. Em diversas de suas obras vemos uma tentativa de marcar seu posicionamento acerca do papel das mulheres. Apesar de, ao longo da vida, sua visão relativa ao tema ter sofrido importantes mudanças,² uma constante se destaca: para o escritor, a sexualidade feminina deveria permanecer sob controle para que não houvesse desvios morais, tanto das mulheres quanto dos homens no seu entorno. Não à toa, o tema do adultério feminino foi recorrente em suas obras.

Tendo isso em vista, neste artigo pretende-se analisar três obras de Tolstói, separadas uma das outras por mais de uma década de distância, mas que têm, em comum, o tema do adultério e da sexualidade feminina: *Felicidade Conjugal* (1859), única novela em que o escritor adota uma narração feminina; *Anna Kariênina* (1878), romance que imortalizou o tema do adultério; e *A Sonata a Kreutzer* (1889), novela em que o escritor

¹ Fonseca Filho (2017) faz uma minuciosa análise do período em sua tese de doutorado: *Nilismo: estrada para emancipação*.
² Cruise, 2002.

levou às últimas consequências suas ideias sobre abstenção sexual. Em um primeiro momento, recuperaremos a visão do escritor em relação ao papel feminino para, em seguida, analisar alguns índices que essas três obras carregam em comum acerca dessa visão. Por fim, destacaremos diferenças relevantes relacionadas à estrutura de cada obra e como isso se relaciona às representações femininas construídas.

Desejo sob controle Tolstói e sua visão a respeito das mulheres

Curiosamente, é possível resgatar a visão de Tolstói a respeito da sexualidade feminina a partir do seu ensaio que trata da função da arte, *O que é a Arte?* (1898), afinal, o escritor se vale de uma analogia com as mulheres para construir sua definição:

A comparação pode soar estranha: o que tem acontecido à arte do nosso círculo e nosso tempo é o que acontece a uma mulher que vende a sua atratividade feminina, destinada para a maternidade, para a gratificação daqueles que desejam tais prazeres.

A arte de nosso tempo e de nosso círculo se tornou uma prostituta. E essa comparação guarda um bom paralelo nos mínimos detalhes. Como ela não está limitada a algumas vezes, como ela está sempre enfeitada, como ela é sempre vendável, e como ela é sedutora e ruinosa.

Uma obra de arte verdadeira só pode surgir na alma de um artista ocasionalmente, como fruto da vida que ele viveu, assim como uma criança concebida pela sua mãe. Mas a arte contrafeita é produzida por artesãos e artífices continuamente, bastando que encontrem consumidores. Arte verdadeira, como a esposa de um marido afeiçoado, não precisa de ornamentos. Mas a arte contrafeita, como uma prostitua, deve sempre estar enfeitada.³

A analogia pode ser resumida à associação: arte verdadeira – esposa de um marido afeiçoado – e arte contrafeita – prostituta. Para estabelecer essa analogia, Tolstói considera o critério do ornamento, daquilo que é artificialmente produzido. Em relação à arte, a verdadeira não buscaria artifícios para ser produzida, mas viria de um sentimento verdadeiro, que promovesse a comunhão entre os homens; a contrafeita, por outro lado, precisaria valer-se de ornamentos para seduzir, sendo artificialmente produzida. Em relação às mulheres, as esposas, representantes da arte verdadeira, seriam aquelas que não exaltariam a beleza física, mas antes a espiritualidade e aquilo que é da ordem dos

³ Tolstói, 1994, p.144-145.

sentimentos; as prostitutas, representantes da arte contrafeita, seriam aquelas que se valeriam da artificialidade para exaltar a beleza e, assim, seduzir.

Desse modo, a expressão da sexualidade feminina, associada à ideia da beleza, é vista pelo escritor como uma artificialidade, própria da sedução, que gera algo moralmente condenável. Vê-se, assim, um forte controle da sexualidade feminina na sua visão. O professor Noé Silva⁴ caracteriza a mulher ideal de Tolstói como aquela “totalmente adstrita ao lar, dependente do homem, impossibilitada do desenvolvimento próprio e dotada apenas das qualidades de boa mãe e de algumas habilidades práticas”.

Nos seus textos ficcionais, observamos a criação de personagens que estão de acordo com esse ideal tolstoiano. Como exemplo, considerando as obras analisadas neste artigo, podemos citar Kitty e Dolly, de *Anna Kariênina*, e até Maria, de *Felicidade Conjugal*. O curioso, no entanto, e talvez nisso resida um dos aspectos paradoxais de Tolstói, é que, apesar de caracterizadas por esses ideais, essas personagens não deixam de vivenciar conflitos que evidenciam, ao mesmo tempo, os sofrimentos e angústias pelos quais elas devem passar para sustentar esse papel. Desse modo, ao mesmo tempo em que o performam, reforçando a visão do escritor, destacam as contradições presentes nessa atuação.

Kitty passa por uma trajetória voltada às expectativas e dificuldades em torno do matrimônio, restrita a esse escopo, e apresenta sua existência muito pautada em Liévin, assumindo uma postura passiva em relação ao enredo. Os questionamentos que observamos na narrativa acerca da posição de Kitty e de sua educação limitada são feitos por Liévin, e não por ela.⁵ Como analisa Judith Armstrong,⁶ o papel desempenhado por Kitty parece cumprir não só a função de estabelecer um par com Liévin, mas também de defender e justificar o sistema patriarcal no qual Tolstói acreditava, criando, assim, um cenário distinto daquele que era traçado pelas novas ideias da Questão Feminina.

4 Noé Silva, 2013, p.48.

5 Isso pode ser observado no trecho a seguir, em que Liévin, após o casamento, mostra-se incomodado ao notar uma educação “excessivamente superficial e frouxa” da esposa: “E, confusamente, acudia a Liévin a ideia de que Kitty não tinha culpa (não podia ser culpada de nada), mas a culpa estava na educação que a esposa recebera, excessivamente superficial e frouxa (...). ‘Sim, afora os interesses domésticos (isto ela tem), afora a sua toailete e a broderie anglaise, Kitty não tem interesses sérios. Nenhum interesse pelo meu trabalho, pela propriedade, pelos mujiques, nem pela música, para a qual tem bastante aptidão, nem pela leitura. Ela não faz nada e sente-se perfeitamente satisfeita” (TOLSTÓI, 2013, p.478-479).

6 Professora e pesquisadora de estudos russos da Universidade de Melbourne, Austrália. (Judith Armstrong, 1988.

Dolly parece seguir essa mesma passividade: ainda que elabore constantes questionamentos e tenha consciência de sua frustração com a vida conjugal e atarefada, não age para reverter ou mudar a situação em que se encontra, o que se reflete no desgaste de sua aparência física:

Dária Aleksándrovna, de blusa, com as tranças presas na nuca por grampos, em seus cabelos outrora fartos e bonitos, mas agora ralos, com o rosto magro e encovado e os olhos grandes e assustados que sobressaíam na face macilenta, estava de pé no meio de objetos espalhados pelo quarto, diante do guarda-roupa aberto, do qual retirava alguma coisa.⁷

No trecho, há uma série de adjetivações: rosto magro e encovado, face macilenta e olhos grandes e assustados. Além disso, é estabelecido um contraste entre como a personagem era antes (cabelos fartos e bonitos) e como ela se apresenta no momento (cabelos ralos), o que destaca o seu declínio. Com isso, constrói-se um retrato quase cadavérico de Dolly, como se lhe faltasse vida, o que se justifica pelo seu estado desgostoso de ter que lidar com o adultério do marido e a percepção de que sua vida em família, na verdade, é bastante infeliz. Ao longo de todo o romance, Dolly se mostrará como aquela que sofre diante de um casamento em que ao marido tudo parece permitido, ao passo que, a ela, há uma série de restrições que a aprisionam em uma realidade triste e limitada. Apesar dessa percepção, a personagem não tomará nenhuma atitude para revertê-la, contentando-se com seu papel socialmente estipulado.

Anna, por outro lado, como defende Armstrong (1988), teria seu papel mais caracterizado como o de um herói, que se movimenta na narrativa e assume uma postura de transgressão. Diferente de Kitty e Dolly, personagens mais passivas, Anna se constituiria como personagem ativa, agente – o que é ilustrado também pela sua busca incessante por novos papéis, que forcem os limites sociais, como escritora, professora, filantropa, entre outros.⁸

Tal busca relaciona-se a um traço característico de Anna: a vivacidade, identificada por Vrónski desde seu primeiro encontro na estação de trem em Moscou:

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. (...) Nesse breve olhar, Vrónski teve tempo de perceber uma vivacidade contida,

7 Tolstói, 2013, p.25.

8 Cunha, 2021.

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.⁹

A caracterização de Anna sob os olhos de Vrónski é feita em torno da imagem do “excesso de alguma coisa que a inundava”, como se um simples retrato de Anna não fosse capaz de capturá-la. A personagem, portanto, extravasa qualquer tentativa de emoldurá-la, e Vrónski percebe essa “vivacidade contida”, que parece querer se expressar “a despeito da vontade dela”, seja nos olhos ou no sorriso. Armstrong, em sua análise, destaca como a vitalidade é um traço marcante de Anna que, para além da sua beleza, distingue-a das outras personagens femininas.¹⁰

Essa imagem vai ser sustentada ao longo de toda a narrativa e é bastante simbólica do conflito de Anna: existe uma tentativa de tornar a personagem moldável a determinado papel feminino – submisso e preso às convenções sociais e patriarcais –, o que esbarra na sua vontade insaciável de experimentar e defender a liberdade. É essa busca incessante por liberdade que faz com que Anna tenha um efeito de sedução e encantamento sobre as outras personagens e, também, por que não considerar, sobre as leitoras:

Acaso não tentei, e tentei com todas as forças, encontrar uma justificação para a minha vida? Acaso não me esforcei para amá-lo, para amar meu filho, quando já não era possível amar o marido? Mas o tempo passou e compreendi que não posso mais me enganar, que sou uma pessoa viva, que não sou culpada, que Deus me fez assim, com necessidade de amar e de viver.¹¹

Maria, em *Felicidade Conjugal*, parece esboçar essa mesma vontade de viver:

Mas, em compensação, também eu tenho razão quando sinto tédio e vacuidade, quando quero viver, movimentar-me – pensei – em vez de ficar parada no mesmo lugar e sentir como o tempo passa por cima de mim. Quero ir para frente e, cada dia, cada hora, quero algo novo, e ele quer deter-se e deter-me com ele. E como o contrário seria fácil para ele.¹²

A personagem identifica o tédio na vida que tem com Sierguiéi e trata do seu desejo por viver e movimentar-se, assim como

9 Tolstói, 2013, p.73.

10 Armstrong (1988).

11 Tolstói, 2013, p. 293.

12 Tolstói, 2010b, p.52.

Anna, que reconhece ter tentado viver com Kariênin, mas não conseguiu sustentar esse engano, por ter “necessidade de amar e de viver”.

Considerando as definições freudianas do desejo,¹³ observa-se que este está diretamente ligado à noção de movimento (moção). O desejo é aquilo que faz mover, levando o indivíduo a agir para a sua satisfação. Muitas vezes, porém, o desejo pode ser ignorado ou recalcado, não resultando, necessariamente, em ações. Com isso, o processo de positivação do desejo, isto é, de torná-lo visível e empreender sua busca não é algo trivial, mas antes uma afirmação do movimento.

Ao associarmos a interpretação freudiana a uma sociedade patriarcal, em que à mulher costuma ser negada a possibilidade de afirmar seus desejos, pode-se pensar na própria ideia de emancipação feminina como uma busca atrelada também à possibilidade de positivar os seus desejos e mover-se, portanto. Por meio do contato com a própria sexualidade e da expressão de um desejo de amor por Vrónski, ou seja, por meio da vivência da satisfação e do prazer individual, Anna inicia sua jornada em busca de liberdade. A personagem, então, dá vazão à sua espontaneidade, permitindo a vivência dos seus impulsos. O prazer individual é visto como aquele que provém sua liberdade em um primeiro momento, e que faz com que se livre do controle das leis morais, afinal, encontra-o por meio de uma relação adúltera. Por isso observamos Anna em constante movimento. Armstrong destaca como não é somente pela sua transgressão que Anna se constitui com esse princípio ativo, mas também por meio do seu intelecto e do seu desejo:¹⁴

“Quem dera eu pudesse ser nada mais do que uma amante, quem dera eu amasse com paixão apenas os seus carinhos; mas não posso e nem quero ser diferente. E, com tal desejo, eu provoço nele repugnância e ele sente raiva de mim, e isso não pode ser diferente. (...) Se ele, sem me amar, mostrar-se bondoso e carinhoso comigo, por uma questão de dever, não haverá o que eu desejo e será ainda mil vezes pior do que o rancor! É um inferno! Mas é isso o que acontece.”¹⁵

Até o final da narrativa, Anna se deixa guiar pelos seus desejos, mesmo que reconheça neles motivo de repugnância por parte de Vrónski. Para ela, não ter o que deseja é um verdadeiro inferno, o

13 Segundo Freud (2013), diante das carências da vida, criamos necessidades internas e, uma vez que uma dessas necessidades é atendida, experiencia-se a “vivência da satisfação”. Desse modo, com o reaparecimento dessa necessidade em qualquer outra circunstância, haverá uma moção psíquica que buscará a satisfação. É a essa moção que ele chama de desejo.

14 Armstrong, 1988, p.121.

15 Tolstói, 2013, p.746.

que dimensiona o desejo como parte importantíssima de sua vida. Maria, por outro lado, apesar de um impulso inicial, acaba abdicando de seus desejos individuais, entendendo a felicidade como “viver para outrem”, postura muito mais alinhada com a de Kitty, que compreende que esquecer de si mesma e amar os outros é o que traz a verdadeira felicidade:

Em compensação, Várienka, sozinha, sem família, sem amigos, com uma decepção amarga no passado, sem nada desejar, sem nada lamentar, era a própria perfeição, com a qual Kitty nem se atrevia a sonhar. Em Várienka, 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 em maravilhar-se com isso, Kitty entregou-se de imediato, e com toda a sua alma, a essa nova vida que se desvendou diante dela.¹⁶

A ideia de viver para o outro, portanto, se delineia como uma constante que aparece em várias personagens da obra de Tolstói e parece apontar para sua moralidade. No caso de Maria e de Kitty, personagens femininas, esse objetivo recebe marca do controle da sexualidade e da valorização da maternidade: viver para o marido e para os filhos, demarcando, assim, o papel feminino sugerido por Tolstói.

- Escuta: por que nunca me disseste o que querias, para que eu vivesse exatamente de acordo com a tua vontade, por que me desta liberdade, que eu não sabia usar, por que deixaste de me ensinar? Se quisesses, se me orientasses de outro modo, não teria acontecido nada, nada – disse eu, com uma voz em que se expressava cada vez mais fortemente uma fria mágoa e censura, em lugar do antigo amor.¹⁷

Nessa fala, Maria se dirige ao marido indignada com o fato de que ele lhe teria dado liberdade. Com remorso por ter se deslumbrado com a vida de Petersburgo e sentindo-se culpada por ter sido assediada pelo Marquês D., Maria se coloca em uma posição de subalternidade, identificando na liberdade que lhe foi dada a causa para a sua frustração. Assim, distinguindo-se de Anna, a personagem parece valorar de maneira negativa a liberdade, concluindo que deve se submeter à autoridade do marido,¹⁸ o que também é reforçado pelo diálogo a seguir:

16 Tolstói, 2013, p. 227.

17 Tolstói, 2010b, p.82.

18 Para além da visão de Tolstói, a própria legislação russa do período estabelecia que as mulheres deveriam se submeter aos seus maridos, como nos conta Stites: “The Woman must obey her husband, reside with him in love, respect, and unlimited obedience, and offer him every pleasantness and affection as the ruler of the household’. This article from the 1836 Code of Russian Laws, resounding like the fundamental law of an absolute monarchy, was the legal basis of the subservience of married women to their husbands in nineteenth-century Russia” (Stites, 1967, p.6).

– Sim, chamas isto de amor, mas é uma tortura – disse eu. – Por que me permitiste viver no mundo, se ele te parecia tão pernicioso que deixaste de me amar por causa dele?

– Não foi o mundo, minha amiga – disse ele.

– Por que não usaste a tua autoridade – prossegui -, não me amarraste, não me mataste? Seria melhor para mim agora que privar-me de tudo o que constituía a minha felicidade, seria bom para mim, eu não teria vergonha.¹⁹

Por isso, ao final da narrativa ela afirma ter encontrado um novo tipo de felicidade:

A partir desse dia, terminou o meu romance com meu marido; o sentimento antigo tornou-se uma recordação querida, algo impossível de trazer de volta, e o novo sentimento de amor aos filhos e ao pai dos meus filhos deu início a uma nova vida, de uma felicidade completamente diferente, e que ainda não acabei de viver...²⁰

O fato de marcar, agora, que ainda não acabou de viver esse novo tipo de felicidade reforça o aspecto duradouro e de continuidade. Se a felicidade encontrada em Petersburgo e nas atitudes que buscavam satisfação individual de seus desejos foi passageira, essa nova felicidade, do novo estado da vida conjugal, em que Maria vive para os outros, mostra-se permanente, ainda presente.

A vida e a permanência, no entanto, parecem ser possíveis somente para as personagens que não dão vazão a seus desejos, afinal, Anna, tão afeita a eles, termina a narrativa morta;²¹ assim como a esposa de Pózdnichev de *A Sonata a Kreutzer*. Esta última, na verdade, nem chega a positivá-los, já que não tem agência nenhuma na narrativa, sendo mero objeto do relato de seu marido. Mas, de acordo com ele, ela se distancia do ideal feminino:

Ocupava-se menos dos filhos, sem o desespero de antes, mas cada vez mais ocupava-se de si, com a sua aparência, embora o ocultasse com os seus prazeres e mesmo com o autoaperfeiçoamento. Dedicou-se de novo, com arrebatamento, ao piano, que havia abandonado de todo. E tudo começou por isso.²²

19 Tolstói, 2010b, p.84.

20 Tolstói, 2010b p.86.

21 A maneira como Anna morre, no entanto, não é trivial. Diferentemente de uma ação impensada e impulsiva, Anna vê crescendo sua dependência do amante e dá-se conta de que a liberdade, tão perseguida, na verdade conseguiu prendê-la novamente em amarras. A esse respeito, ver: Mandelker, 1993.

22 Tolstói, 2010a, p.65.

No trecho, vemos que a personagem vai deixando de lado a preocupação desesperada com os filhos para dedicar-se a si mesma, atitude que acompanha também o retorno à música. Se Maria se distancia do piano na sua fase de deslumbramento com a vida na cidade, a esposa de Pózdnichev aproxima-se deste. Assim, parece haver uma inversão nas duas obras, afinal, no desfecho de *Felicidade Conjugal*, ao rejeitar a própria autonomia e abdicar da sexualidade, Maria retorna à música, o que lhe permite com que reestabeleça um novo tipo de amor com o seu marido e experiencie a maternidade. Ou seja, nesta novela, a música é vista como um retorno à vida pura.²³

Em *A Sonata a Kreutzer*, por outro lado, aquilo que se destaca é o poder de sedução da música, associado à sedução feminina e a seu aspecto destrutivo. Segundo Pózdnichev, foi por meio da música que sua esposa teria seduzido Trukhatchévski, consolidando o adultério. A troca proporcionada pela obra de arte passa a ser vista como perigosa, similar à ideia de sedução. Por isso, o que Pózdnichev defende é a abstenção total, em um movimento que negue qualquer expressão de desejo ou sexualidade e de troca entre indivíduos.²⁴

O extravasar da forma: novas representações possíveis

Apesar do tema em comum, as três obras apresentam uma estrutura bastante distinta, sobretudo quando se considera a questão da narração e dos pontos de vista. Considerando as classificações de Friedman acerca do ponto de vista,²⁵ em *A Sonata a Kreutzer*, teríamos uma narração a partir do recurso do “eu” como testemunha, isto é, uma primeira pessoa que nos conta a história sob a sua perspectiva de personagem secundária e, com isso, apresenta uma visão mais limitada, periférica dos acontecimentos. Em *Felicidade Conjugal*, também temos o relato em primeira pessoa, mas dessa vez feito por uma narradora-protagonista, que está mais próxima dos eventos narrados, ainda que mantenha somente um ponto de vista. Mas, se nas duas novelas temos uma dominância de um só ponto de vista, em *Anna Kariênina*, com sua narração em terceira pessoa e

23 Dame, 2014.

24 Sob essa perspectiva, a analogia destacada no excerto de *O que é Arte?* parece apontar para a hipótese de que Tolstói se valia das personagens femininas para tratar, de maneira simbólica, das suas concepções de arte. Nas duas novelas, a música é associada a momentos que se vinculam à relação entre homens e mulheres. Ver: Dame, 2014.

25 Friedman, 2002.

multiplicidade de cenas, cada hora construídas a partir de um ponto de vista – seja ele das diferentes personagens, seja ele do próprio autor que se faz presente –, temos acesso a diferentes consciências e visões, o que permite um retrato mais abrangente da questão. Como analisa Raymond Williams, em *Anna Kariênina*, Tolstói não se prende a imagens fixas, não cria personagens consideradas puramente ativas e outras inertes.²⁶ A maneira como ele muda o ponto de vista entre os capítulos faz com que tenhamos acesso às diferentes consciências e, com isso, às diferentes atitudes, ainda que mentais.

Essa diferença, longe de se restringir ao campo estilístico, reverbera também na maneira como as mulheres são representadas e na possibilidade de que haja diálogos com acenos talvez mais positivos à Questão Feminina. Em outras palavras, valendo-nos dos conceitos de Bakhtin, trata-se de uma obra cuja estrutura favorece o dialogismo, como veremos a seguir.

Em *Felicidade Conjugal*, temos uma narradora mulher, Maria, que nos a conta sua história a partir de uma lembrança. A priori, tal recurso parece positivo à causa feminina, afinal, o ponto de vista feminino é demarcado. No entanto, é preciso fazer algumas ressalvas.

Ao recuperar as diferentes reações a essa novela, o professor Hugh McLean chama a atenção para as críticas negativas. Um primeiro ponto seria o fato de que a trajetória de Maria, mesmo percorrida por uma personagem feminina, estaria muito colada às próprias concepções de Tolstói, gerando uma sensação de artificialidade, como analisa Eikhenbaum. Haveria, portanto, uma priorização do discurso monológico: a voz de Maria e sua consciência não teriam “valores e poderes plenos”,²⁷ submetendo-se ao discurso do autor.

Além disso, se considerarmos a divisão social do trabalho – as mulheres delimitadas à esfera doméstica, sem possibilidade de participar dos debates públicos, e os homens definindo os rumos das reflexões mais abrangentes envolvendo a realidade política, social e histórica do país –, veremos que existe uma tentativa de mantê-la presente na narrativa: Maria apresenta uma visão muito mais delimitada do que as personagens masculinas construídas por Tolstói; ela não aprofunda em questões sociais, tão pautadas pelo escritor nas suas obras, e só se dá conta da situação da

26 Raymond Williams, 2002.

27 Expressão retirada da definição de Bakhtin sobre o romance polifônico. Para o teórico, a polifonia se constrói por meio do valor direto e pleno das palavras dos personagens que desfazem o plano monológico. Conseqüentemente, o monologismo é caracterizado quando o herói parece se tornar apenas objeto da palavra do autor, sem valor e poder plenos (Bakhtin, 1997, p.3).

servidão – ainda em voga no período em que a novela foi escrita – por conta de Sierguiéi:²⁸

Também ele ensinou-me a olhar os nossos camponeses, os criados, as empregadas domésticas de maneira totalmente nova. É ridículo dizê-lo, mas até os dezessete anos eu vivi em meio a essa gente, mais estranha a ela que em relação às pessoas que eu jamais conheci; nunca pensei que, tal como eu, eles tivessem amores, desejos, comiseração. O nosso jardim, os nossos bosques, os nossos campos, que eu conhecia desde tanto tempo, tornaram-se de repente novos e belos para mim. Não era em vão que ele dizia existir na vida apenas uma felicidade indiscutível: viver para outrem. Parecia-me então estranho, eu não compreendia isto; mas essa convicção, mais do que a ideia, já me penetrava o coração. Ele desvendou para mim toda uma existência de alegrias no presente, sem alterar nada em minha vida, sem acrescentar nada, além de si mesmo, a cada impressão.²⁹

Isso é, inclusive, objeto de crítica dos soviéticos, como aponta McLean: a incapacidade da narradora de elaborar pensamentos mais complexos acerca dos problemas sociais de seu tempo.³⁰ Sob essa lógica, a problematização da situação das mulheres também ficará em segundo plano – são pontuais os momentos em que Maria elabora sobre as injustiças e, como vimos anteriormente, a conclusão a que ela chega é de que a mulher deveria se subordinar ao homem.

Desse modo, neste caso, o recurso de adoção de um ponto de vista feminino, quando colocamos em perspectiva a delineação de novos lugares para as mulheres, mostra-se limitado no sentido de que se cola a uma visão específica, que reforça a divisão vigente: não é por adotar um ponto de vista feminino que, necessariamente, o escritor estaria pautando a Questão Feminina. Na verdade, embora Maria até viva momentos de insubordinação,³¹ o que permanece, ao final da narrativa, é a sua percepção de que deveria ter sido controlada pelo esposo para não se perder. A subordinação da mulher ao homem, portanto, é vista como positiva pela protagonista e é essa a voz, “mero objeto da consciência do autor”,³² que se sobressai na novela.

Em *A Sonata a Kreutzer*, sob o recurso da narração de um “eu” como testemunha, o narrador-personagem se restringe a contar o que presenciou na sua viagem de trem e o ponto de vista

28 Pereira, 2022.

29 Tolstói, 2010b, p.17.

30 McLean, 2008.

31 “Ah! Então é este o poder do marido – pensei. – Ofender e humilhar uma mulher sem nenhuma culpa. Nisso é que consistem os direitos do marido, mas eu não me submeterei a eles” (Tolstói, 2010b, p.64).

32 Bakhtin, 1997, p.5.

predominante se cola às falas do personagem Pózdnichev, que lhe conta sua história por meio de uma espécie de monólogo. Além disso, há uma mudança significativa em torno das personagens femininas: se em *Felicidade Conjugal* temos Maria, personagem com nome e identidade própria, que nos conta sua história, na outra novela de Tolstói a esposa de Pózdnichev é retratada somente pelo seu marido e não ganha nem um nome. Em *A Sonata a Kreutzer*, a mulher perde o nome, a possibilidade de contar sua própria história e, inclusive, a própria vida, tornando-se mero objeto do relato masculino.³³ Há, portanto, pouca possibilidade de expressão da subjetividade feminina, ficando restrita às poucas falas iniciais da senhora no trem.

Se considerarmos o que diz Williams acerca da presença de personagens ativas e inertes em *Anna Kariênina*, em *A Sonata a Kreutzer* teríamos a mulher apenas como inerte. Mesmo o momento em que haveria possibilidade de expressão de agência – o ato de adultério – lhe é roubado: pelo relato de Pózdnichev, não há nenhuma comprovação de que sua esposa o traiu. Assim, ela é condenada por uma ação cuja agência permanece ausente.

Cabe destacar, no entanto, que, ainda que o relato se cole ao ponto de vista masculino, as impressões polêmicas de Pózdnichev acabam por apontar também aspectos que denunciariam a situação desigual das mulheres na sociedade. A personagem não é construída de maneira a revelar atributos ou qualidades que colocariam seu discurso em um lugar de valorizável, pelo contrário, Pózdnichev, desde o início, é descrito como uma figura rude, tensa e pouco simpática, e, embora esteja pronunciando suas ideias em um diálogo com o narrador, não há tentativa real de estabelecer diálogo, na verdade, o personagem até nega a possibilidade de intervenção do narrador, promovendo antes um monólogo assistido do que uma real conversa.³⁴

Mas, mesmo que nas duas novelas haja brechas para pensarmos na situação opressora feminina, respondendo ao discurso dos protagonistas, é em *Anna Kariênina* que isso se mostrará mais latente, sobretudo por conta da sua forma dialógica. O crítico George Steiner analisa os efeitos decorrentes da multiplicidade de tramas no romance: são produzidas comparações de realidades. Às tramas múltiplas associam-se também consciências múltiplas, já que Tolstói faz uso do recurso da alternância de focalização.³⁵ Além disso, a partir da sua estrutura organizada em um enredo duplo, o romance propõe o estabelecimento de comparações e paralelismos diversos:

33 Dame, 2014.

34 Herman, 1997.

35 George Steiner, 2006.

campo e cidade, amor carnal e amor espiritual, matrimônio e adultério e, por que não pensar, homem e mulher:

Contrastar o fracasso de Anna com o sucesso (relativo) de Liévin, como muitos críticos já fizeram, é uma construção muito fácil que ignora todo o importante significado em torno da diferença de gêneros. Em um sistema que oprime as mulheres e morbidiza sua sexualidade, que outra escolha é possível que não a repressão para uma mulher que experiencia todos os seus impulsos psicosssexuais? É difícil de supor que tipo de movimento rumo a uma vida interior sustentada e a uma autonomia psíquica uma mulher pode tomar quando seu marido lhe nega qualquer existência independente.³⁶

A todo momento, portanto, o romance parece nos convidar a estabelecer essas comparações, o que pode levar a conclusões interessantes quando consideramos a situação das mulheres. Diferentemente das novelas em que, coladas a um ponto de vista, acabamos vendo uma possibilidade mais restrita, em *Anna Kariênina*, a heteroglossia permite o vislumbre de várias possibilidades – e aqui pensamos especificamente em possibilidades para as mulheres. Considerando que o feminino fica submetido à autoridade masculina no discurso monológico, o dialogismo parece favorecer o estabelecimento de leituras feministas.³⁷

Afinal, se nas duas novelas contamos com um forte controle da sexualidade feminina, em *Anna Kariênina* temos contato com uma personagem que é capaz de positivar o desejo feminino. O destino de Anna pode ser trágico, porém, o fato de termos acesso à sua subjetividade e à de outras mulheres, como à de Dolly, por exemplo, permite com que estabeleçamos uma comparação interessante: Dolly e Anna parecem partir de um mesmo lugar, de insatisfação conjugal, mas percorrem trajetórias muito distintas. Ambos, no entanto, são marcados por dor e sofrimento: tanto Dolly, que se adequa à sociedade e se propõe a cumprir o papel idealizado por Tolstói, quanto Anna, que se impõe contra a sociedade ao sustentar seu desejo por meio do adultério, expõem a alta carga opressora carregada pelas mulheres no período. Fica a cargo da leitora, portanto, avaliar os contrastes e paralelismos, de maneira a problematizar os caminhos possíveis para as mulheres.

36 “Contrasting Anna’s failure to Lyovin’s (relative) success, as so many critics have done, is too facile a construct that ignores the all important significance of gender difference. In a system that oppresses women and morbidizes their sexuality, what other choice is there but repression for a woman who experiences all of her psychosexual drives? It is hard to suppose what kind of movement toward a sustained inner life and toward psychic autonomy a woman can accomplish when her husband denies her any separate existence at all (...)” (Mandelker, 1993, p.159, tradução nossa).

37 A esse respeito, ver: HERNDL, Diane Price. The Dilemmas of a Feminine Dialogic. In: BAUER, Dale M. e MCKINSTRY, Susan Jaret (ed.). *Feminism, Bakhtin, and the Dialogic*. Albany: State University of New York Press, 1991.

Conclusão

Como vimos, *Anna Kariênina*, além de ser um grande romance, é arquitetado a partir justamente do contraste entre vozes e personagens, permitindo, assim, a construção de diferentes sentidos – e uma maior possibilidade para que o lugar das interpretações saia do controle da intenção autoral. As novelas que analisamos, por outro lado, têm as vozes muito mais controladas, assim como a sexualidade feminina, afinal, prendem-se sobretudo a uma perspectiva. Em *A Sonata a Kreutzer*, a mulher é reduzida à participação enquanto mero objeto do relato de Pózdnichev, sem possibilidade alguma de expressar a própria voz. Em *Felicidade Conjugal*, mesmo que tenhamos uma voz feminina, trata-se da voz de uma personagem cuja sexualidade é controlada – pelo marido e pelo próprio autor.

O que buscamos demonstrar é como a estrutura de *Anna Kariênina* favorece uma problematização com a intencionalidade do escritor, como se, ao orquestrar um romance de grandes proporções em que a comparação é estrutural, Tolstói estivesse favorecendo o dialogismo e o conflito entre o que ele intencionava que se lesse do seu texto e o que é possível de se ler, para além das suas próprias posições e visões acerca das mulheres. Se nas duas novelas analisadas as possibilidades acabam sendo mais fechadas, em *Anna Kariênina* lidamos com a abrangência, o que favoreceria a representação feminina. Afinal, *Anna* segue sendo essa personagem tão cativante.

Referências bibliográficas

- ARMSTRONG, Judith. *The Unsaid Anna Karenina*. London: Macmillan, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 2 ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.
- CRUISE, Edwina. Women, sexuality, and the family in Tolstoy. In: ORWIN, Donna Tussing (ed.). *The Cambridge Companion to Tolstoy*. Cambridge University Press, 2002.
- CUNHA, Juliana. *O pulo de Anna Kariênina*. Revista Cult. 3 de set. de 2021. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/o-pulo-de-anna-karienina/>. Acesso em: 03/11/2022.
- DAME, Natalia. The Search for Narrative Control: Music and Female Sexuality in Tolstoy's "Family Happiness" and "The Kreutzer Sonata." *Urbandus Review*, vol. 16, p. 158–76, 2014. JSTOR. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/24391989>. Acesso em 21 fev. 2024.

- FONSECA FILHO, Odomiro Barreiro. *Nilismo: estrada para a emancipação. O destino literário das personagens femininas russas na época das grandes reformas (1855-1866)*. 2017. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. vol.2. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013.
- FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*. São Paulo, n.53, p.166-182, março/maio, 2002.
- HERMAN, David. Stricken by Infection: Art and Adultery in Anna Karenina and Kreutzer Sonata. *Slavic Review*, vol. 56, n. 1, p. 15–36, 1997, JSTOR, <https://doi.org/10.2307/2500653>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2500653>. Acesso em: 22 fev. 2024.
- HERNDL, Diane Price. The Dilemmas of a Feminine Dialogic. In: BAUER, Dale M. e MCKINSTRY, Susan Jaret (ed.). *Feminism, Bakhtin, and the Dialogic*. Albany: State University of New York Press, 1991.
- MANDELKER, Amy. *Framing Anna Karenina: Tolstoy, Women Question, & Victorian novel*. Ohio State University, 1993. Disponível em: <https://ohiostatepress.org/books/Complete%20PDFs/Mandelker%20Framing/Mandelker%20Framing.htm>.
- MCLEAN, Hugh. A Woman's Place: The Young Tolstoy and the "Woman Question." In: *In Quest of Tolstoy*, Boston: Academic Studies Press, 2008, p. 105–116.
- PEREIRA, Ellen Torres. *A formação humana na literatura: A desigualdade da mulher na obra "Felicidade Conjugal" de Lev Tolstói*. 2022. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2022.
- SILVA, Noé. Três imagens da mulher em Ressurreição. *Revista Fragmentos*, v. 21, p. 39-50, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/30455>. Acesso em: 03/06/2022.
- STEINER, George. *Tolstói ou Dostoiévski: um ensaio sobre o Velho Criticismo*. Tradução: Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- STITES, Richard. *The Women's Liberation Movement in Russia; Feminism, Nihilism and Bolshevism*. Princeton University Press. New Jersey: 1967.
- TOLSTÓI, Liev. *Anna Kariênina*. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- TOLSTÓI, Lev. *A sonata a Kreutzer*. Tradução e posfácio: Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2010a.

TOLSTÓI, Lev. *Felicidade Conjugal*. Tradução: Boris Schnaidermann. São Paulo: Editora 34, 2010b.
TOLSTÓI, Leon. *O que é a Arte?*. São Paulo: Experimento, 1994.
WILLIAMS, Raymond. Tragédia social e pessoal: Tolstói e Lawrence. In: WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 161-182.