

Tolstói vs. Tolstói

Sobre *A sonata a Kreutzer*

MARIO LUIZ FRUNGILLO *

RESUMO: *A sonata a Kreutzer* de Tolstói costuma ser lida como uma representação literária de suas concepções a respeito da sexualidade e da influência moral da música sobre as pessoas. Neste ensaio, levando em conta alguns elementos muitas vezes negligenciados da narrativa, procuramos discutir até que ponto se pode considerar que a novela é uma mera representação das ideias do autor.

PALAVRAS-CHAVE: A sonata a Kreutzer; Arte e moralidade; Liev Tolstói.

ABSTRACT: Tolstoy's *The Kreutzer Sonata* is usually interpreted as a literary representation of his conceptions about sexuality and moral influence of music on people. In this essay, taking into account some often neglected elements of the narrative, we seek to discuss the extent to which the novella can be considered a mere representation of the author's ideas.

KEYWORDS: Art and morality; Leo Tolstoy; The Kreutzer Sonata.

* Departamento de Teoria Literária – Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP – 13083-859 – Campinas – SP – Brasil. E-mail: mfrung@gmail.com

Para Luís Bueno e Nivaldo dos Santos

A sonata de Kreutzer, com seu fantástico-burlesco comentário sobre a obra-prima de Beethoven, já foi obra famosíssima; hoje é dificilmente legível.

Otto Maria Carpeaux

Perguntei-lhe:

– Você está de acordo com Pózdnichev quando ele diz que os doutores arruinaram e arruinam mulheres e centenas de milhares de pessoas?

– Mas interessa muito a você saber isso?

– Muito.

– Pois eu não digo!

Ele sorriu matreiro, brincando com seus grandes dedos.

Máximo Górkí

A sonata a Kreutzer (1891) é a obra mais incômoda de Tolstói. Embora um leitor isento não deixe de reconhecer que, sob o aspecto de sua qualidade literária, não é inferior a outras narrativas breves do escritor, como *A morte de Ivan Ilitch* (1886) e *Hadji Murat* (1896-1905), seu conteúdo controverso tende antes a afastar que a atrair nossa simpatia. Desde sua publicação, a novela tem suscitado controvérsias e, até mesmo, inspirado outros escritores a escrever suas próprias obras em resposta a ela. Ao lado de um autor como Nikolai Leskov, com *A propósito de A Sonata a Kreutzer* (1899), cabe aqui destacar três títulos que provêm do círculo familiar mais estreito do escritor: os romances breves *De quem é a culpa?* (1892-1893) e *Canção sem palavras* (1895-1900), de sua esposa Sofia Tolstaia, e *O prelúdio de Chopin* (1898), de seu filho Liev Lvovitch Tolstói. Vista desde sua publicação como uma expressão ressentida de suas ideias sobre o amor, o casamento e o sexo, bem como de suas reservas moralistas contra qualquer forma de expressão artística, a leitura e a discussão em torno da novela sempre vêm acompanhadas de manifestações de desconforto e repulsa. É certo que o próprio autor não colaborou muito para uma recepção mais positiva, tendo mesmo escrito um texto em resposta às perguntas que lhe foram feitas a respeito do sentido da novela, no qual parece reafirmar que as ideias expressas pela sua personagem Pózdnichev correspondem às suas próprias.

Assim, no que diz respeito à moral sexual, justifica-se plenamente a afirmação de Boris Schnaidermann no “Posfácio” que escreveu para sua tradução da novela, de que esta seria um exemplo de como a “literatura nos obriga às vezes a conviver com aquilo que nos parece mais odioso em nosso cotidiano” (SCHNAIDERMANN, 2007, p. 113). Ela de fato nos coloca diante de uma questão inesgotável: a de saber se é possível realizar uma grande obra de arte com tendências atrozes, desumanas mesmo. A novela também nos coloca de forma particularmente aguda diante de uma outra velha querela: a discussão sobre se a arte de tendência ou a arte didática podem alcançar um alto grau de realização estética, especialmente

se sua tendência ou seu ensinamento nos parecem tão repugnantes. Mas cabe perguntar se são justificáveis juízos tão drásticos quanto os que são em geral proferidos contra a obra, como, por exemplo: “Sob vários aspectos, é um livro tão repulsivo quanto a imagem do sexo que Tolstói insiste em pintar com tosco moralismo” (PINTO, 2007, n.p.). A sentença condenatória parece transitada em julgado, sem apelação.

Outra razão de desconforto é o comentário da sonata de Beethoven feito pelo protagonista. Ele nos parece condensar todas as acusações moralizantes de Tolstói sobre a arte ao propor que, enquanto a executavam, a esposa de Pózdnichev e o músico Trukhatchévski como que teriam consumado seu adultério.

Contudo, é válido perguntar por que Tolstói escreveria uma novela para afirmar seus conceitos doutrinários, se, de um modo geral, se recusava à instrumentalização da arte como panfleto. Mais ainda. Se a novela, segundo uma interpretação generalizada, faz a defesa dos pontos de vista expostos por Pózdnichev como se fossem os de seu autor, é lícito afirmar também que ela se choca frontalmente com um dos pilares da doutrina de Tolstói (admitindo-se que ele de fato tem uma), o sexto mandamento: “Não matarás”, extensamente debatido em diversos escritos, mas sobretudo no manifesto pacifista *O reino de Deus está em vós* (1894). Pois esta vem a ser a consequência última das ideias expressas pela personagem: o assassinato da própria esposa, acusada de adultério. Há aí uma contradição aparentemente insolúvel.

A narrativa de Pózdnichev nos é transmitida por um interlocutor sem nome. Durante uma viagem de trem, uma senhora que viaja acompanhada de um advogado e um velho se põem a discutir casualmente a condição da mulher. Viajam ainda no mesmo vagão um caixeiro e a personagem não identificada que nos transmitirá a narrativa. Um outro passageiro, que chamara a atenção pelos sons inarticulados que emite, intervém na discussão e se apresenta como Pózdnichev, conhecido por ter assassinado sua mulher. Na próxima estação, os outros passageiros mudam de vagão, restando Pózdnichev e a personagem a quem ele narra sua história, que pode ser resumida brevemente: depois de uma juventude devassa, ele se casara, como forma de viver, dali em diante, uma vida mais regrada. Contudo, a consciência da degradação irremediável causada por sua vida pregressa o faz ver no casamento uma justificativa hipócrita para a continuidade da repulsiva vida sexual, não interrompida nem mesmo pelo nascimento dos filhos e pela amamentação. Depois de alguns anos, em virtude de uma doença, os médicos recomendam à mulher que evite engravidar e lhe prescrevem métodos contraceptivos, o que, aos olhos do marido, intensifica sua atratividade erótica, ao mesmo tempo que retira a justificativa da procriação para as relações sexuais. É quando entra em cena Trukhatchévski, violinista recém-chegado de uma estada em Paris. Ele começa a frequentar a casa a pretexto de acompanhar a esposa em seus exercícios musicais. Tomado pelo ciúme, Pózdnichev suspeita de adultério e um dia em que, retornando intempestivamente de uma viagem, surpreende os dois em sua casa, mata a esposa. Preso e julgado, é absolvido.

Em seu “Posfácio”, Boris Schnaiderman resumiu bem o misto de repulsa e fascinação que a narrativa de Pózdnichev produz:

O leitor atual de *A sonata a Kreutzer* (1891) vive com certeza uma situação muito contraditória. Realmente, não dá para aceitar em nossos dias o que Tolstói diz aí

sobre a relação entre os sexos. E ao mesmo tempo, a novela nos arrasta com seu tom arrebatado, com a exaltação e o patético desse texto (SCHNAIDERMAN, 2007, p. 107).

Repulsa e fascinação não são necessariamente sentimentos contraditórios, e não seria a primeira vez que tendências que nos parecem inaceitáveis produzem uma obra a cujo encanto não podemos nos furtar. Mas, cabe perguntar se na construção de uma narrativa ficcional e na atribuição daquelas ideias a uma personagem que não é o próprio autor, embora a novela traga muito do inferno em que sua própria vida matrimonial se transformou com o tempo, o resultado obtido é o mesmo de um ensaio doutrinário. Cabe perguntar se a intenção era mesmo essa.

Alguns detalhes que possivelmente passam despercebidos a uma primeira leitura podem nos auxiliar a responder essa pergunta. Podemos começar com a exaltação e o patético que Boris Schnaiderman aponta no texto. De onde provêm?

Não é apenas do conteúdo da narrativa, embora essa trate de um crime passionnal. Ocorre que Pózdnichev narra sua história sob o efeito de estimulantes: um chá fortíssimo, (“parecia cerveja”) ingerido em grande quantidade, os cigarros que ele fuma sem parar, e, por fim, o mais estranho de todos, a própria viagem de trem, com sua velocidade antinatural. Como se verá, este último terá também um papel fundamental no desfecho da tragédia.

Esse detalhe não pode ser subestimado. Mais ou menos na mesma época em que publicou sua novela, Tolstói escreveu um prefácio para o livro *Sobre a embriaguez* (1890), do médico P. S. Aliexiéiev, especialista no tratamento do alcoolismo. Nesse prefácio, Tolstói se pergunta por que as pessoas fazem uso de substâncias entorpecentes, entre as quais menciona, ao lado do ópio, do haxixe, da morfina, do éter e de cogumelos alucinógenos, a vodka, a cerveja, o vinho e o tabaco. Seu interesse se volta principalmente para estas últimas drogas, às quais costumamos chamar de socialmente aceitas, afirmando que, mesmo quando consumidas em quantidades que parecem não provocar alterações na consciência, seu uso cotidiano provoca, de fato, um efeito de excitação permanente, ao qual, com radicalidade bem tolstoiana, ele atribui a causa de todo tipo de tolices humanas, da construção da torre Eiffel à instituição e manutenção das forças armadas e do serviço militar (TOLSTOJ, 1988). Negando que o motivo para fazer uso de tais substâncias seja o prazer ou a distração que causam, Tolstói o atribui antes à necessidade de sufocar a voz da consciência, a fim de não encarar a contradição entre as exigências desta e o modo pelo qual se vive (TOLSTOJ, 1988). Para pensar a narrativa de Pózdnichev, embora se trate na novela de um relato oral, é sobretudo interessante a seguinte passagem:

Se não fumo, não posso escrever. Não consigo, começo mas não logro progredir, costumam dizer e eu também dizia. Que significa isso? Significa que ou não se tem o que escrever ou então que o que você queria escrever ainda não está maduro em sua consciência, apenas começou a tomar forma, e que o crítico que vive em você e o avalia, não estando drogado pelo tabaco, está lhe dizendo que as coisas estão neste ponto. Se você não fumasse, abandonaria o que começou a escrever, esperaria até alcançar clareza sobre o que está pensando, ou então tentaria refletir com mais intensidade sobre aquilo que, confusamente, toma

forma dentro de você, levaria em consideração aquelas objeções que a todo momento se apresentam a sua mente e concentraria toda sua atenção na tentativa de clarear seu pensamento. Mas você acende um cigarro, o crítico que vive em você e julga sucumbe ao efeito da droga, aquilo que se constitui em obstáculo ao seu trabalho é imediatamente eliminado: aquilo que quando você estava sóbrio parecia insignificante volta a parecer cheio de significado; o que parecia confuso não parece mais; as objeções que de início se apresentavam a sua mente se eclipsam e você continua a escrever, e escreve muito e rapidamente (TOLSTOJ, 1988, p. 50-51).

Suspensão da crítica, ou seja, empanamento da consciência diante das contradições, é o efeito imediato do uso do tabaco. Não é mera especulação aplicar esse efeito à narrativa de Pózdnichev. É ele mesmo quem nos autoriza a fazê-lo. Depois de uma briga especialmente grave com a esposa, sua atitude é semelhante à descrita acima:

“Ora, que vá para o diabo” – digo a mim mesmo, volto ao escritório, volto a deitar-me e fumo. Acodem-me à mente milhares de planos diferentes no sentido de como vingar-me e livrar-me dela, como corrigir tudo isso e fazer com que pareça que nada aconteceu. Penso tudo isso e vou fumando, fumando, fumando. Penso em fugir dela, esconder-me, ir para a América. Chego a ponto de sonhar em como livrar-me dela, como isso será excelente e como vou unir-me a outra mulher, muito bonita e completamente nova. Vou livrar-me, pois ela há de morrer, ou então me divorciarei, e imagino como fazê-lo. Vejo que estou confundindo tudo, que não penso o que devo, mas vou fumando também, para não ver que estou pensando o que não devo (TOLSTÓI, 2007, p. 68-69)¹.

Se considerarmos que esse não é um detalhe insignificante, poderemos reconhecer que não são poucas as consequências do efeito do tabaco sobre a narrativa de Pózdnichev.

Uma primeira é que ele reduz toda a realidade a sua experiência pessoal. Em decorrência disso, encontramos afirmações como a seguinte: “Insisto: todos os maridos que vivem como eu vivia têm que se entregar à devassidão, divorciar-se ou matar a si mesmo ou a esposa, como eu fiz” (p. 67). Essa afirmação, porém, vem depois de ele ter afirmado que vivia como 99% dos maridos, o que, se fosse verdade, daria um quadro simplesmente dantesco da sociedade de sua época. Com exceção de 1%, em todos os outros casamentos, ou o marido seria devasso, ou se suicidaria, ou assassinaria a esposa. Afirmações como essa só podem ser feitas num momento de perda total de contato com a realidade. Pózdnichev não é capaz de enxergar além do próprio inferno conjugal em que vive.

Essa perda de contato com a realidade tem ainda outro motivo que também cabe considerar antes de atribuir a Pózdnichev a função de porta-voz de Tolstói na narrativa: embora se refira diversas vezes ao ciúme que sente da esposa, ele não parece compreender bem a extensão da influência que esse sentimento teve nos atos que cometeu. Mesmo sem o entorpecimento de sua capacidade de análise, a irrupção irracional do ciúme em meio a suas reflexões já seria suficiente para desautorizar que as considerássemos como a elaboração de um pensamento coerente. Combinado a sua recusa em investigar a fundo todos os seus

¹ N. E. A partir daqui, as citações desta obra serão apresentadas apenas com o número de página.

atos e ao entorpecimento de sua capacidade de crítica, o ciúme tem papel fundamental no assassinato que ele comete. Ele, de fato, discorda disso, atribuindo a causa ao violinista e sua música: “No julgamento, o caso foi apresentado como se tudo tivesse acontecido por causa do ciúme. Não houve nada disso, isto é, não é que não houvesse, mas não foi exatamente assim” (p. 66-67). Nem é preciso lembrar que, para o autor de *A morte de Ivan Ilitch e Ressurreição* (1899), a absolvição por parte de um júri jamais poderia ser considerada argumento suficiente em favor da possibilidade de Pózdnichev ser inocente. O júri, no caso, invocou o infame argumento de “legítima defesa da honra” e o absolveu. Para Tolstói, que, como já dito acima, tinha o sexto mandamento como um pilar de sua doutrina, esse argumento não deveria ter qualquer validade. Pózdnichev, por sua vez, atribui seu ato à própria “imundície”, mas apenas para, logo a seguir, reafirmar: “Se ele não tivesse aparecido, seria um outro” (p. 67). O que ele não diz, embora a narrativa o deixe claro: não houve adultério, o seu crime não conta nem mesmo com o atenuante daquele argumento infame.

Sim, se não fosse Trukhatchévski teria sido outro. Teria sido, porém, apenas outro a fornecer o pretexto para uma acusação falsa. Podemos constatar isso se considerarmos os dois “flagrantes” que dão a Pózdnichev a certeza de estar sendo traído. Da primeira vez, ao chegar a sua casa, ele encontra o capote de Trukhatchévski pendurado na antessala. Sem levar em conta ser improvável um encontro amoroso da esposa com o amante em sua própria casa, à luz do dia, em presença da criadagem e das crianças (ao contrário, fica ainda mais indignado com a certeza de que era isso mesmo que estava acontecendo), o que sua imaginação lhe pinta é um quadro simplesmente impossível: “Provavelmente, os [sons] do piano servem expressamente para abafar os sons das suas vozes, dos beijos talvez” (p. 75). Apesar de essa cena ter sido pintada por René-Xavier Prinet em 1901, o quadro só nos confirma o quanto ela é pouco crível. Ao invés de pensar que, se estivessem tocando música, os dois não poderiam estar se beijando, Pózdnichev desconfia de que a tocam justamente para abafar os sons dos beijos, algo que exigiria de ambos uma capacidade de contorcionismo de fato incomum. Ao irromper na sala, encontra apenas o que poderia encontrar: ele ao piano, ela examinando os cadernos de notas.

O segundo “flagrante” é fatal. Tendo viajado para um congresso, Pózdnichev recebe uma carta da esposa na qual ela, entre outras coisas, lhe conta que Trukhatchévski esteve em casa deles para levar-lhe alguns cadernos de notas. Outra vez tomado pelo ciúme, Pózdnichev decide retornar para surpreendê-los, mais uma vez, sem sequer pensar que, caso estivesse de fato tendo um romance com o violinista, a última coisa a esperar dela é que lhe relatasse as visitas dele a sua casa, além da já mencionada pequena probabilidade de que ambos a escolhessem para cenário de seus encontros. Pela primeira vez, porém, Pózdnichev se debate em dúvidas, ora ouvindo a voz da razão negar o adultério, ora a do ciúme a afirmá-lo. Sucumbindo a esta segunda voz, ele empreende a viagem, primeiro de carruagem e depois de trem. E aqui podemos ver que, de fato, como já apontado acima, a viagem de trem também tem sobre ele um efeito estimulante, impedindo-o de pensar claramente. Durante o trajeto de carruagem, embora seus pensamentos estejam em certa medida confusos, ele se tranquiliza e desfruta da beleza do percurso através dos campos numa estação do ano favorável. Mas, ao tomar o trem, essa tranquilidade se desfaz:

Apenas entrei no vagão, começou algo bem diverso. Essa viagem de trem, que durou oito horas, foi para mim horrível, e não hei de esquecê-la a vida toda. Quer porque, tendo-me acomodado no vagão, eu me tivesse imaginado vivamente já em casa, quer por que a estrada de ferro tem um efeito tão excitante sobre as pessoas, apenas me sentei no vagão, não pude mais dominar a imaginação, e ela começou a desenhar para mim, incessantemente, com uma nitidez extraordinária, quadros que me excitavam o ciúme, cada qual mais cínico, e todos sobre o mesmo tema, sobre o que sucedia lá, na minha ausência, sobre como ela me traía. Contemplando esses quadros, abrasava-me de indignação, de raiva, e de certo sentimento peculiar de embriaguez com a minha humilhação, e não podia mais arrancar-me desses quadros; não podia deixar de olhá-los, de apagá-los ou de suscitar o seu aparecimento (p. 88-89).

Na penúltima estação, ele desce e toma um fiacre, mas, seja porque as oito horas de trem o excitaram demasiadamente, seja porque esse último trajeto é feito não no campo, mas na cidade, onde “um homem pode viver cem anos e nem perceber que já morreu e apodreceu há muito” (p. 62), não há mais a possibilidade de ele se acalmar e refletir. Prova disso é que, durante a viagem de trem, ele atribui a Trukhatchévski a opinião que o irmão deste expressou sobre a conveniência de ter por amantes mulheres casadas, a fim de não se expor aos riscos de contrair doenças oferecidos pelos bordéis. Chega mesmo a imaginar os pensamentos do violinista. Ao fazê-lo, revela a nós, leitores, que a intensificação da beleza dela depois de começar a utilizar métodos contraceptivos não passava de ilusão sua, provocada por aquilo que ele considera uma erotização da mulher pela possibilidade de manter relações sexuais sem a justificativa moral da gravidez: “É verdade que ela não está mais na primeira mocidade, falta-lhe um dente do lado, e é um tanto gorda’ – pensei em seu lugar –, ‘mas, que fazer, é preciso aproveitar o que se tem” (p. 89). Tanto naquele momento quanto agora, ao narrar o acontecimento, não há qualquer dúvida, como as que aqui ou ali surgiam em seu pensamento e em sua narrativa: “Mas o amor com um marido enodado pelo ciúme e por toda espécie de rancores não era mais o mesmo. Começou a imaginar um outro amor, novinho, purinho, pelo menos eu pensava assim a respeito dela” (p. 65).

O contraste entre a viagem de carruagem pelos campos e a de trem e fiacre na cidade retoma, assim, um tema recorrente em Tolstói, presente já em obras de uma fase anterior, como *Felicidade conjugal* (1859) e *Anna Kariênina* (1877). Para Pózdnichev, é mais um elemento a se juntar aos outros no caminho para o crime. Ele chega a sua casa alucinado e, como a confirmar que se trata de uma ideia fixa, uma imagem criada pelo ciúme da qual ele não consegue se livrar, esse segundo “flagrante” repete, com pequenas variações, o primeiro. Na antessala está o capote de Trukhatchévski, no salão ele e a esposa tomam a ceia, depois de terem tocado música. Convencido de que isso é prova suficiente do adultério, não obstante a tranquilidade com que o mordomo abre a porta e sai para cumprir a ordem de apanhar suas malas na estação, tranquilidade que não haveria em caso de cumplicidade do mordomo na traição da esposa, Pózdnichev apanha um punhal muito afiado que fica pendurado numa das paredes, invade o salão e, após uma cena de perseguição e fuga de Trukhatchévski, fere a esposa, que vem a morrer horas depois.

A tudo o que foi dito até aqui em favor da dissociação da figura de Pózdnichev da de Tolstói se pode opor o argumento de que, apesar de tudo, as ideias da personagem têm inegáveis semelhanças com as do autor, e de que vários dos componentes do inferno matrimonial que ela vive podem ser encontrados na biografia do próprio Tolstói. Sua relação conflituosa ao extremo com o sexo, que ele repele, mas do qual não consegue se abster, a oposição intransigente ao uso de métodos contraceptivos por parte de sua esposa Sofia e, quanto ao ciúme, a semelhança entre a situação descrita por Pózdnichevski e a que ele viveu por causa da amizade de Sofia pelo violinista Serguei Tanéiev podem levar a pensar num relato autobiográfico cheio de fantasias não realizadas (BARTLETT, 2013; SHARANDAK, 2010). É preciso pensar em diferenças mais decisivas. E estas também existem.

No “Comentário” já referido acima, escrito por Tolstói como resposta às perguntas que lhe fizeram sobre o sentido da novela, a resposta que ele dá se inicia por uma repetição quase literal dos argumentos de Pózdnichev contra o casamento e as relações sexuais. É preciso pensar, porém, que, na novela, esses argumentos estão condicionados por dois fatores: em primeiro lugar, são emitidos com a já referida suspensão da capacidade reflexiva de crítica sob o efeito de estimulantes. Em segundo lugar, servem, por assim dizer, de prefácio à narrativa de um crime de homicídio, de todo contrário à doutrina de Tolstói e, em certa medida, de justificativa para esse crime. Além disso, a suspensão da capacidade reflexiva tem também a função de empanar a consciência de que o crime se baseou na crença infundada de um adultério, na verdade, inexistente. É preciso confrontar mais de perto o que diz Pózdnichev com o que diz Tolstói.

O argumento contrário mais imediato feito à exigência de abstinência sexual por parte de ambos é que, se levada às últimas consequências, significaria a extinção da humanidade. A isso Pózdnichev responde com uma longa tirada que termina dizendo:

A espécie humana se extinguirá? Mas será possível que alguém, seja qual for a sua maneira de ver o mundo duvide disso? É tão indiscutível como a morte. De acordo com todos os ensinamentos religiosos, o fim do mundo há de chegar um dia, e o mesmo ocorrerá também, inexoravelmente, segundo todos os ensinamentos científicos. O que há para se estranhar, portanto, se o mesmo resulta da doutrina moral? (p. 41).

No entender de Pózdnichev, portanto, se a humanidade deve desaparecer, é melhor que seja de imediato, a fim de não dar continuidade a sua existência ignominiosa.

Em seu “Comentário”, Tolstói também admite o fim inevitável da humanidade – “para os crentes é um dogma e para os homens de ciência uma conclusão inevitável do resfriamento da terra” (TOLSTÓI, 1961, p. 1152) – mas, diferença fundamental, afirma que quem usa tal argumento contra a castidade confunde duas coisas diferentes: o preceito e o ideal:

A castidade não é uma regra nem um preceito mas um ideal, ou melhor, uma das condições dum ideal. Assim, pois, a sua realização não é possível senão na ideia, em pensamento; não se pode alcançar senão no infinito; portanto, a possibilidade de aproximação dele, também é infinita. Se pudéssemos imaginar sequer a sua realização, deixaria de ser um ideal.

O ideal de Cristo é o estabelecimento do reino dos céus na terra [...] A nossa razão de ser consiste em aspirar a este ideal. Por conseguinte, a perseguição do ideal cristão em geral e da castidade, uma das condições deste em particular, não exclui a possibilidade da vida. Pelo contrário, a falta desse ideal faria estancar o progresso e, portanto, essa possibilidade (TOLSTÓI, 1961, p. 1152).

Um ideal jamais pode ser atingido, apenas buscado, serve apenas de orientação ética. O filho de Tolstói, Liev Lvovitch Tolstói dedica todo o capítulo 7 de sua novela *O prelúdio de Chopin*, na qual tenta dar uma resposta à *Sonata a Kreutzer*, à refutação do argumento por considerá-lo absurdo, sem, contudo, fazer qualquer diferenciação entre o que diz Pózdnichev e o que diz Tolstói (TOLSTÓI, 2010, p. 51-60). É fato que sua proposta parece ainda mais esdrúxula: se a paixão sexual é inevitável, é preciso casar os jovens assim que atingirem a puberdade, de modo a evitar que caiam na devassidão e a levem consigo para o casamento, o que, afinal, não chega a constituir uma negação das afirmações de Pózdnichev, apenas uma solução alternativa. Seja como for: mesmo considerando que o argumento de Tolstói permanece vago, ele tem papel incontornável em sua doutrina e guarda semelhança evidente com o que será dito em *O reino de Deus está em vós*:

O ímpeto para a perfeição do publicano Zaquieu, da pecadora, do ladrão na cruz é, segundo essa doutrina, uma felicidade maior que a virtude imóvel do fariseu. A ovelha desgarrada é mais querida ao coração do pastor do que 99 ovelhas não desgarradas; o filho pródigo, a moeda perdida e reencontrada, são mais caros a Deus do que tudo o que nunca foi perdido.

Cada situação, segundo essa doutrina, não é mais que uma etapa para o caminho da perfeição interna e externa realizável. Eis por que ela não tem importância. A felicidade não consiste senão em aspirar sempre à perfeição; a pausa em qualquer grau de perfeição é a pausa da felicidade (TOLSTÓI, 2011, p. 57-58).

Mais vale buscar incessantemente a perfeição, que é inalcançável, mesmo sob o risco de errar e ter de recomeçar (como a ovelha desgarrada, o filho pródigo), do que se deter confortavelmente num certo grau alcançado, contentando-se com “a virtude imóvel do fariseu”. Desse ponto de vista, não temos no protagonista da novela *Padre Sérgio* (1899), como se costuma dizer, uma outra face, mas uma contraparte de Pózdnichev. O padre Sérgio, depois de uma brilhante carreira militar, interrompida por uma desilusão amorosa, faz-se monge. Desiludido com as intrigas da vida monástica, retira-se a um eremitério, mas sempre acochado pela concupiscência. Contudo, sua capacidade de resistir a ela se mostra quando uma mulher leviana decide pô-lo à prova, tenta seduzi-lo e, vencida por ele, que chega a decepar um dos dedos a fim de resistir às investidas dela, recolhe-se ela mesma a um convento e a uma vida devota. Com isso, cresce sua fama de santo e milagreiro, que passa a ser então explorada pela igreja. Mas, por fim, ele termina por sucumbir à sensualidade de uma jovem a quem a neurastenia torna ainda mais atraente. Seria o exemplo de uma santidade falhada, se não levássemos em conta, além do que foi dito acima a respeito da busca da perfeição – “a pausa em qualquer grau de perfeição é a pausa da felicidade” – o fato de que Tolstói não reconhecia a veracidade sequer dos milagres de Cristo no Evangelho, considerando-os

episódios espúrios decorrentes da contaminação por credices populares de uma história em si verdadeira, escrita, contudo, muito tempo depois dos acontecimentos que narra.

Assim, a vida de eremita do padre Sérgio não apenas significava uma estagnação na “virtude imóvel do fariseu”, em si uma cessação da felicidade da busca pela perfeição, como também na falsidade inevitável que cerca a vida de um milagreiro. Por isso, apesar de sua queda na tentação da concupiscência, ou mesmo graças a ela, o vemos, ao final da novela, retornado ao mundo e à atividade, numa vida mais útil que a sua enganosa santidade, embora numa condição de quase miséria: “Na Sibéria, instalou-se na terra de um mujique abastado, onde vive agora. Trabalha na horta do patrão, dá aulas para as crianças e atende os doentes” (TOLSTÓI, 2010, p. 100). Esta conclusão já era, aliás, anunciada pela de Liêvin no parágrafo final de *Anna Kariênina*:

Esse novo sentimento não me transformou, não trouxe felicidade, não brilhou de repente, como eu havia pensado, a exemplo do sentimento por meu filho. Também não houve nenhuma surpresa. Seja isto fé ou não, e ignoro o que possa ser, o fato é que esse sentimento penetrou imperceptivelmente na alma, por meio dos sofrimentos, e se instalou aí com firmeza.

Continuarei a me irritar com o cocheiro Ivan, continuarei a discutir, continuarei a expressar minhas ideias fora de hora, continuará a existir um muro entre as coisas mais sagradas da minha alma e as outras pessoas, mesmo a minha esposa, e continuarei a culpá-la do meu medo e a me arrepender disso, continuarei a não entender por meio da razão por que eu rezo, e rezarei, mas minha vida, agora, toda a minha vida, a despeito de tudo o que possa vir a me acontecer, e cada minuto seu, não só não será absurda, como era antes, como terá também o incontestável sentido do bem, que cabe a mim infundir a ela! (TOLSTÓI, 2005, p. 801).

Podemos, portanto, diferenciar as ideias de Pózdnichev das de Tolstói dizendo que as do primeiro constituem, por assim dizer, um sistema de valores fechado em si mesmo, cuja exigência de realização imediata e incondicional termina em loucura e desumanidade, ao passo que as de Tolstói consistem num sistema aberto, que admite o erro e a queda como inevitáveis, mas cujo objetivo está na busca, e não na realização, que só se daria se fosse possível alcançar o infinito.

Como já dissemos acima, em sua viagem fatal ao encontro da consumação do assassinato, Pózdnichev parece pela primeira vez se debater em dúvidas a respeito de suas convicções, que só se fixaram mesmo em certeza durante o trajeto de trem. O que teria acontecido? Ele viajara tranquilo, em parte porque entendera que, durante sua ausência, Trukhatchevski deixaria de frequentar sua casa. Mas há outro motivo também para sua tranquilidade. Ele tem a ver com a execução da *Sonata a Kreutzer* de Beethoven, que dá título à novela. É uma passagem difícil da narrativa. Em geral costuma-se ver nela uma interpretação absurda da peça musical, que teria, afinal, estimulado o adultério. Tal interpretação também se baseia nas conhecidas reservas de Tolstói contra a arte, expressas no famoso ensaio *O que é a arte?* (1898), mais um produto de seu moralismo exacerbado. Ocorre que em geral se faz uma leitura também exacerbada desse ensaio. O ponto de partida de Tolstói no ensaio não é, como

às vezes se afirma, que a arte é em si imoral, ou incentivadora da imoralidade. O que nela parece imoral ao autor é ser um entretenimento das classes privilegiadas, que custa trabalho e recursos que poderiam ser empregados em prol dos mais pobres, a quem seus prazeres são desde sempre vedados. Além disso, há um ataque à arte de seu tempo, em especial à poesia simbolista e à música de Wagner. Há também críticas a Beethoven, em especial à Nona Sinfonia, mas não nos mesmos termos que encontramos na novela (TOLSTÓI, 1994). Como bem resume Michel Aucouturier:

Em suma, as violentas diatribes de Tolstói contra a arte contemporânea são certamente, em primeiro lugar, uma das formas que assume sua revolta contra a injustiça que reina na sociedade de sua época, e da qual sua classe é a beneficiária; é, ao mesmo tempo, num sentido mais amplo, a expressão de sua grande utopia social de um “retorno à vida simples”, que permitiria reencontrar a universalidade da grande arte popular, nacional, coletiva, da qual as epopeias antigas, a poesia bíblica, o folclore nos conservaram a recordação; mas é também, talvez ainda mais profundamente, a expressão de um apego visceral, espontâneo, se não inconsciente, ao menos não formulado, à estética de sua época, da qual ele foi um dos principais artesãos (AUCOUTURIER, 2012, p. 20).

Como se pode ver, as ideias expressas no ensaio não servem para explicar as afirmações de Pózdnichev a respeito da música, que se afastam, de resto, em muito da complexidade das ideias de Tolstói. Pózdnichev liga a música diretamente à sensualidade, e deriva daí sua pretensa influência no adultério.

Mas isso ainda não é tudo. Olhando mais de perto, suas considerações sobre a sonata de Beethoven não são tão inequívocas nem sequer para ele mesmo. Na passagem específica em que sua esposa e Trukhatchévski tocam a peça, ele, de início, diz que a música é uma coisa terrível, que não eleva nem rebaixa a alma, e sim a excita. Em seguida, que ela nos transporta diretamente ao estado de alma de quem a escreveu, mas, uma vez que o ouvinte não tem como saber que estado de alma era este, ele se sente apenas excitado, sem poder lhe penetrar o sentido. Por isso, diz, a música apenas excita, mas não conclui. A sonata de Beethoven, portanto, não poderia ser tocada “numa sala de visitas, em meio a senhoras decotadas” (TOLSTÓI, 2007, p. 83), peças assim só poderiam ser tocadas em ocasiões importantes e significativas – não como entretenimento social, portanto. E então, descreve o efeito que a obra teve sobre ele ao ouvi-la naquela noite:

Pois um despertar de energia, de um sentimento que se manifesta em nada, e que não corresponde ao lugar nem ao tempo, não pode deixar de ter uma ação demolidora. Sobre mim, pelo menos, esta peça atuou terrivelmente; abriram-se para mim como que sentimentos novos, parecia-me, novas possibilidades, que eu até então não conhecera. Algo no íntimo parecia dizer: tudo tem que ser absolutamente diverso da maneira pela qual eu antes pensava e vivia, tem que ser como isto aqui. Não podia dar conta a mim mesmo do que era o novo que eu conhecera, mas a consciência dessa nova condição dava-me grande alegria. As mesmas pessoas, inclusive minha mulher e ele, já apareciam sob uma luz completamente diversa (p. 83-84).

Ao ler isso quase pensamos ouvir o som da voz do torso arcaico de Apolo no poema de Rilke: tens de mudar tua vida (*Du musst dein Leben ändern*). O efeito da música de Beethoven sobre Pózdnichev lhe abre uma fresta para um mundo novo, distante da vida infernal que ele leva: “No decorrer do serão eu sentia leveza, alegria” (p. 84). E também sua mulher lhe aparece sob nova luz, pois, desde que a ouviu tocar a peça, ele atribui a ela sentimentos semelhantes aos seus próprios, embora o que via não fosse diferente do que, em outras circunstâncias, lhe despertara suspeitas: “Esses olhos brilhantes, essa severidade, o olhar significativo enquanto tocava, e essa completa diluição, e certo sorriso débil, de lástima, feliz, depois que eles acabaram de tocar” (p. 84). É somente durante o novo acesso de ciúme, depois de ler a carta em que a mulher lhe dizia da visita de Trukhatchévski, que ele dará novo sentido aos acontecimentos da noite, atribuindo à música o avivar da luxúria. Mas não é sequer à sonata que ele atribui esse efeito: “Somente então, lembrei-me dos seus rostos aquela noite, quando, após a *Sonata a Kreutzer*, eles tocaram não sei que pecinha apaixonada, não me lembro de quem, uma composição sensual até a obscenidade” (p. 86). Se voltarmos à noite da execução, há uma gradação descendente na qualidade da música tocada: em primeiro lugar, na própria sonata, do presto, com aquele efeito poderoso, para os outros movimentos: o andante é “belo, mas comum e nada novo, com variações vulgares e um final completamente fraco” (p. 84). Seguem-se a *Elegia* de Ernst e “diferentes pecinhas.” Mas: “Tudo isto era bom, mas não causou sequer 1% da impressão provocada pelo presto” (p. 84). Embora nada se compare ao primeiro movimento da sonata, não há nenhuma peça que, naquela noite, lhe tenha parecido “sensual até a obscenidade”. É só o seu estado de ânimo que o faz mudar de ideia sobre a música que se ouviu naquele serão.

Em seu “Posfácio”, Boris Schnaiderman (2007)² cita textos de um dos filhos de Tolstói, em que podemos ver seu julgamento oscilante sobre a música em geral, e sobre a *Sonata a Kreutzer* em particular. Segundo seu relato, num primeiro momento, ele considerara que “o sentimento indefinível e perturbador representado pelo primeiro tema e o sentimento contido e que se tranquiliza, representado pelo segundo, conduziam à melodia forte, nítida e até grosseira da parte conclusiva, que expressaria simplesmente a sensualidade”. Mas a seguir ele teria renunciado a esse pensamento, pois “a música não podia representar este ou aquele sentimento, mas apenas um sentimento em geral, e aquela melodia era a representação em geral de um sentimento nítido e forte, mas um sentimento que não se podia definir” (SCHNAIDERMAN, 2007, p. 111). Boris Schnaiderman menciona ainda uma passagem do diário do próprio Tolstói que pode nos ajudar a elucidar a atitude de Pózdnichev a respeito dela:

A música não atua nem sobre a inteligência, nem sobre a imaginação. Enquanto estou escutando música, eu não penso em nada e não imagino nada, mas certo sentimento estranho e voluptuoso enche a tal ponto a minha alma que eu perco a noção de minha existência, e este sentimento é a recordação. É como se alguém lembrasse algo que jamais existiu. A base do sentimento que toda arte nos provoca não será a recordação?... O sentimento da música não procederá da recordação de sentimentos e das passagens de um sentimento a outro?... Platão

² N. E. As citações sucessivas de um mesmo texto serão indicadas, em uma única referência completa, no final do período em que aparecem.

em sua *República* supunha, como condição indispensável, que ela exprimisse sentimentos nobres. Cada frase musical expressa algum sentimento: orgulho, alegria, tristeza, desespero, etc., ou uma das infundáveis combinações desses sentimentos entre si. As obras musicais que não expressam nenhum sentimento são compostas ora com o fim de mostrar erudição, ora para ganhar dinheiro; em suma, em música, como em tudo o mais, existem monstros, mas não se pode julgar por eles. Se supusermos que a música é recordação de sentimentos, ficará compreensível por que ela atua de modo variado sobre as pessoas. Quanto mais puro e feliz foi o passado de uma pessoa, mais ela ama as suas recordações e com maior força sente a música; ao contrário, quanto mais pesadas forem as recordações de uma pessoa, tanto menos ela a sente, e por isso há pessoas que não suportam a música (SCHNAIDERMAN, 2007, p. 108-109).

Em suma: a música não representa sentimentos definidos, e sim gerais, ou seja, indefiníveis e variáveis. Além disso, não produz efeitos, mas desperta recordações de sentimentos, que variam também de uma pessoa para outra. Não seria fácil, pelo relato de Pózdnichev descobrir que recordação lhe despertou a audição da sonata de Beethoven. Foi, de qualquer forma, a nostalgia de uma vida diferente da miséria espiritual em que ele se debate. Posteriormente, o ciúme destruirá essa nostalgia e colocará em seu lugar, com toda a força, sua aspiração irresistível para o abismo. Seja como for: o que ele narra são sentimentos contraditórios, conflitantes, as oscilações de uma mente incapaz de refletir sobriamente sobre sua própria condição. Uma coisa é certa: não é uma interpretação da sonata de Beethoven, da qual ele se mostra totalmente incapaz. Talvez nem seja necessário acrescentar: o outro motivo para não tomarmos como verdadeira a influência da música tocada naquela noite por sua esposa e Trukhatchevski na consumação do adultério é que esse adultério simplesmente não existiu.

Ao confrontarmos as ideias e afirmações de Pózdnichev com as de Tolstói, o que sobressai em primeiro lugar é o caráter peremptório delas, em contraste com a possibilidade de relativização das de seu criador. Não podemos tomar, portanto, tudo o que afirma Pózdnichev por uma representação literária do pensamento de Tolstói. Na composição da *Sonata a Kreutzer*, Tolstói reuniu, de fato, elementos de sua própria vida. Tais elementos são, porém, discordantes. Ao lado de elaborações de uma doutrina sexual e de um conceito de arte, entrou o ciúme, que teve um papel fundamental no inferno de sua vida sexual. Contudo, ao passo que os primeiros elementos permitem uma elaboração racional – e ainda que o resultado nos pareça inaceitável, é preciso reconhecer essa possibilidade –, o ciúme é irreduzível à racionalidade – e, nesse sentido, podemos reconhecer que Tolstói o representa na novela de modo não menos profundo que Machado de Assis e Marcel Proust. Uma combinação assim – e na novela todos esses elementos são indissociáveis – não tem como resultar em um discurso coerente, e o discurso de Pózdnichev, de fato, não é coerente, e sim uma tentativa alucinada de dar algum sentido à tragédia de sua vida sem ir ao ponto imprescindível de reconhecer a extensão de seu erro.

Se a conclusão acima estiver correta, temos de procurar outro sentido para a novela de Tolstói. Ao submeter esses elementos díspares de suas angústias e atribulações à coerência da elaboração literária – e esta, sim, não podemos negar à novela – o que ele revela é o

quanto essas angústias e atribulações o levaram para perto da irracionalidade, o quanto esses elementos combinados podiam ser perigosos e destrutivos. No fundo, com uma lógica implacável, o que a novela de Tolstói procura é estabelecer o ponto em que se localiza o limite entre a doutrina e o fanatismo. Não é uma apologia, é um mergulho consequente em si mesmo a fim de encarar de frente os seus próprios demônios.

Para fazer justiça à obra, não precisamos aceitar a moral sexual e artística de Tolstói. Mas também não podemos permitir que nossos próprios pontos de vista e nossa própria antipatia por aquela moral ultrapassem o limite da incompreensão e se tornem, por sua vez, apriorísticos e dogmáticos. O que significa dizer: não lograremos compreender esse livro inquietante e perturbador se durante a leitura fumarmos os cigarros de Pózdnichev.

FRUNGILLO, M. L. Tolstoy vs. Tolstoy. About The Kreutzer Sonata. **Olho d'água**, São José do Rio Preto, v. 13, n. 1, p. 11-25, 2021. ISSN 2177-3807.

Referências

AUCOUTURIER, M. L'esthétique comme non-dit. In: DEPRETTO, C. (org.). *Un autre Tolstoï*. Paris: Institut d'études slaves, 2012. p. 15-20.

BARTLETT, R. *Tolstói: A biografia*. Tradução de Renato Marques. São Paulo: Globo, 2013.

CARPEAUX, O. M. Introdução: Tolstói e suas novelas. In: NEWEROWA, V.; CARPEAUX, O. M. (org.). *Antologia do conto russo*. Orientação literária Vera Newerowa e Otto Maria Carpeaux. Rio de Janeiro: Lux, 1962. v. IV, p. 9-28.

GÓRKI, M. *Leão Tolstói*. Tradução de Rubens Pereira dos Santos. São Paulo: Perspectiva, 1983.

PINTO, M. C. O apocalipse moral de Tolstói. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29 dez. 2007. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2912200710.htm>. Acesso em: 27 dez. 2020.

SCHNAIDERMAN, B. Posfácio. In: TOSTÓI, L. *A sonata a Kreutzer*. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Ed. 34, 2007. p. 107-113.

SHARANDAK, N. Nachwort. In: TOLSTAJA, S. *Lied ohne Worte*. Tradução de Ursula Keller. Zurique: Manesse, 2010. p. 227-246.

TOLSTÓI, L. Comentário. In: TOLSTÓI, L. *Obra completa*. Tradução de Natália Nunes. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1961. v. II, p. 1149-1157.

TOLSTÓI, L. *O que é a arte?*. Tradução de Yolanda Steidl de Toledo e Yun Jung Im. São Paulo: Experimento, 1994.

TOLSTÓI, L. *Anna Kariênina*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

TOLSTÓI, L. *A sonata a Kreutzer*. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Ed. 34, 2007.

TOLSTÓI, L. *Padre Sérgio*. Tradução de Beatriz Morabito. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

TOLSTÓI, L. *O reino de Deus está em vós*. Tradução de Celina Portocarrero. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.

TOLSTOJ, L. *Perché la gente si droga?*. In: TOLSTOJ, L. *Perché la gente si droga? E altri saggi su società, politica e religione*. A cura de Igor Sibaldi. Milão: Mondadori, 1988. p. 37-60.

TOLSTOJ, L. *L'vovič. Il preludio di Chopin*. Tradução de Miriam Capaldo. Roma: Editori Riuniti, 2010.

Recebido em: 04 jan. 2021

Aceito em: 05 fev. 2021