

Duas Sonatas russas: tensões entre formas longas e formas breves em Tolstói e Leskov*

José Roberto Araújo de Godoy**

Resumo: Este artigo procura investigar aproximações e diferenças entre o conto “A propósito de A Sonata a Kreutzer”, de Nikolai Leskov, e a novela *A Sonata a Kreutzer*, de Liév Tolstói, quanto às suas constituições formais. Partindo da análise que Walter Benjamin realiza sobre as especificidades dos contos de Leskov, em “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, nossa proposta é averiguar as tensões entre formas longas e breves na Modernidade, e de que maneira elas são internalizadas nas obras desses autores russos no final do século XIX.

Abstract: This article searches to investigate similarities and differences between the formal structure of the story “Concerning The Kreutzer Sonata”, by Nikolai Leskov, and the novella *The Kreutzer Sonata*, by Leo Tolstoy. Based on Walter Benjamin’s analysis of the specificities of Leskov’s stories, in the essay “The storyteller”, our proposal is to examine the tensions between long and short forms in the Modernity, and how it is absorbed in the work of these two Russian writers in the end of Nineteenth Century.

Palavras-chave: Liév Tolstói; Nikolai Leskov; Walter Benjamin; Conto; Novel.
Keywords: Leo Tolstoy; Nikolai Leskov; Walter Benjamin; Short story; Novella

* Artigo submetido em 14 de setembro de 2018 e aprovado em 12 de novembro de 2018.

** Doutorando do Programa de Literatura, Cultura e Contemporaneidade, da PUC-RJ (bolsista Capes). Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada pela FFLCH-USP (bolsista CNPQ). E-mail: contato@zegodoy.com.br

Gostaria de realizar aqui algumas aproximações entre duas obras russas do final do século XIX cujos primeiros registros de circulação distam em menos de uma década. Trata da novela *A Sonata a Kreutzer*, de Liév Tolstói, finalizada em 1889, mas que, censurada, vem a público em 1891; e do conto “A propósito de A Sonata a Kreutzer”, de Nikolai Leskov, que a revista *Niva* publica em 1899, quatro anos após a morte do autor.¹

Pretendo com essas aproximações cotejar alguns dos procedimentos narrativos e estilísticos utilizados por esses dois autores que, além da intertextualidade explicitada nos títulos, nos servem de modelo para a análise de determinadas características do conto moderno a partir das reflexões de Walter Benjamin em seu ensaio “Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows”.² É interessante ainda ressaltar que, afora a utilização de Leskov como tema e exemplo em seu ensaio, Benjamin espelha em sua própria produção contística as reflexões sobre o narrador. A partir desta escrita, desdobrada entre ensaio e ficção, internalizará as tensões entre o desaparecimento da capacidade humana de contar histórias e a modernidade industrial, e a potencialidade de uma determinada vertente do conto moderno para absorver características dessa atividade em extinção.

O ponto de partida das narrativas de Leskov e Tolstói são as-

¹ É interessante notar que os dois autores se conhecem pessoalmente em abril de 1887. Cf. Elena Vássina. “Nikolai Leskov, o mais original dos escritores russos”. In: LESKOV, 2012. p. 204.

² Produzido e publicado por Benjamin em 1936, e fixado entre nós, leitores brasileiros, pela edição da editora Brasiliense, de 1985, com tradução, organização e notas de Sérgio Paulo Rouanet, como “O narrador”; temos agora, em 2018, a oportunidade de rever a apropriação de tal nomenclatura, retraduzida por Patrícia Lavelle como “O contador de histórias”. Neste artigo, optaremos por empregar essa nova terminologia, no mais manteremos as citações conforme a edição da Brasiliense, única em circulação no país no momento da produção deste artigo.

semelhados. Preâmbulos similares a um prelúdio musical, que inoculam a narrativa com uma determinada atmosfera espaço-temporal, oferecendo as primeiras impressões sobre seus narradores e personagens principais.

Espalham-se caracterizações físicas, marcadores sensoriais e fenômenos climáticos³ que demarcam na sensibilidade do leitor o território emocional que será percorrido no futuro desenvolvimento de seus enredos.

Na cena inicial de *A Sonata a Kreutzer*,⁴ de Tolstói, assistimos (e esse parece ser o verbo mais correto) a um movimento dramático de personagens que circulam por um vagão de trem que corta a Rússia tsarista. É possível imaginá-los no palco, corporificados numa trupe de atores que se desloca e debate de forma acalorada o rebaixamento da mulher na sociedade local; um entra e sai de tipos que se desdobram diante do narrador, que os elenca descrevendo-os com detalhamento:

Entravam e saíam da carruagem passageiros de curta distância, mas havia três que viajavam, como eu, desde a estação de partida: uma senhora nada jovem, sem graça, fumadora, cara de cansaço, de chapeuzinho e casaco meio masculino; o acompanhante, um homem loquaz, dos seus quarenta anos, vestindo roupa nova e cuidada; e ainda um senhor de pequena estatura que se mantinha afastado.⁵

Quanto a Leskov, seu relato é anunciado por uma epígrafe retirada de *A Sonata* de Tolstói,⁶ parafraseada de uma das versões litográficas da obra – naquele momento ainda censurada

³ Em Tolstói: "Aconteceu no início da primavera"; "Uma senhora, cara de cansaço"; "Um homem loquaz, de gestos impulsivos"; "Peculiaridades deste senhor consistia em, de vez em quando, emitir sons estranhos"; "O comboio ribombava nas juntas".

Em Leskov: "O dia era inóspito e frio"; "Não me sentia bem"; "Ouviam-se gemidos e gritos"; "Por causa do frio e das diversas impressões, sentia-me muito cansado"; "No crepúsculo cerrado, fui acordado" (Grifos meus).

⁴ Não há como não observar mais um dos eixos intertextuais dessas obras, que, antes de se desdobrar no conto de Leskov, se dá na tentativa de Tolstói reproduzir na construção literária os modos de composição aplicados por Beethoven em sua peça musical em que homenageia o violinista Rodolphe Kreutzer, no começo do século XIX.

⁵ TOLSTÓI, 2007, p. 9.

⁶ Esta e todas as demais referências às obras de Leskov baseiam-se na recente edição brasileira de *A fraude e outras histórias* (tradução de Denise Sales), Editora 34, 2012.

– e que acabaria suprimida da versão final que passa a circular em 1891. Seu narrador, que em muito pode lembrar o próprio Leskov,⁷ está nas ruas de São Petersburgo num dia de inverno muito marcante para as letras russas: a data em que Fiódor Dostoiévski foi sepultado. É disso que ele trata, e é de lá que retira suas primeiras impressões:

Sepultavam Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski. O dia era inóspito e sombrio. Eu não me sentia bem, e com grande esforço acompanhei o caixão até os portões do Mosteiro Niévski. Ali comprimia-se uma multidão. Em meio ao aberto, ouviam-se gemidos e gritos. (...) Sobrei entre os que não foram admitidos no interior dos muros e, não vendo razão para continuar ali, à distância, voltei para casa, bebi um chá quente e adormeci.⁸

Esses preâmbulos logo serão rompidos, sucedidos pelas ações centrais que passam a ocupar o primeiro plano das narrativas, porém resistem nos tons de seus narradores que se manterão enquanto durarem suas histórias.⁹

O narrador de Tolstói, sentado nesse trem em movimento, é um observador, alguém que se coloca a meia distância do que vê, e irá nos narrar o que ouve e observa. Não nos parece equivocada a ideia de cena teatral, em que este homem (como o primeiro público dessas ações) observa, tomando notas mentais que darão vida à escrita. É outro, porém, o lugar do narrador de Leskov. Este conta sobre a própria experiência, o que se passa com ele nesse dia que descreve como ator e testemunha. As primeiras marcas textuais fornecem as oposições entre essas

⁷ BENJAMIN, 1985, p. 205. Benjamin diz que os vestígios de Leskov “estão presentes de muitas maneiras nas coisas narradas, seja na qualidade de quem as viveu, seja na qualidade de quem as relata”.

⁸ LESKOV, 2012, p. 167.

⁹ BENJAMIN, Op. cit., p. 206. Benjamin consegue estabelecer um ponto nítido de convergência entre os projetos de Tolstói e Leskov nestas duas obras: a resistência ao mundo industrial, a recorrência ao mundo arcaico como modelo e fonte de suas histórias e a apreensão ao vê-lo desaparecer diante dos olhos refletido no ofício da escrita. Citando Leskov em uma de suas cartas: “A literatura não é para mim uma arte livre, mas um ofício artesanal”, no que Benjamin prossegue: “Não é de se estranhar que ele tenha se sentido ligado ao artesanato e hostil à técnica industrial. Tolstói, que desse ponto de vista devia compreendê-lo, indica este aspecto do talento narrativo de Leskov quando o aponta como o primeiro a ‘denunciar a deficiência do progresso industrial’.”

duas posições do narrador. Em Tolstói: “Entravam e saíam da carruagem passageiros de curta distância, [...] mas havia três que viajavam, como eu, desde a estação de partida: uma senhora nada jovem, sem graça, fumadora, cara de cansaço, [...] o acompanhante, um homem loquaz, dos seus quarenta anos, [...] e ainda um senhor de pequena estatura que se mantinha afastado”.¹⁰ Em Leskov: “Sobrei entre os que não foram admitidos no interior dos muros”.¹¹ O narrador de Tolstói, aquele que observa, está espacialmente dentro dos atos que relata, embora imponha a distância de quem se empenha em descrever para se afastar do que vê; o narrador de Leskov, aquele que se afasta do centro da ação pública (o cortejo que acompanha o sepultamento de Dostoiévski), se recolhe para o ambiente privado onde terá lugar a história que realmente irá lhe interessar contar: “não vendo razão para continuar ali, à distância, voltei para casa, bebi um chá quente e adormeci.”¹²

Em seu ensaio sobre o contador de histórias, Walter Benjamin pontua bem esse momento em que pausamos acima as ações: “Os contadores de histórias gostam de começar suas histórias com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão ser contados a seguir”.¹³ Pózdnichev, o homicida que protagoniza a novela de Tolstói, que até então era pouco mais que uma impressão obscura do narrador,¹⁴ mantendo-se afastado dos demais passageiros, impõe-se como voz principal da narrativa, revelando sua tragédia íntima àquele que irá contar sua história, de quem pouco ou nada sabemos. Este se manterá assim, na penumbra, por toda a novela, assumindo a posição de um ouvinte-viajante que em muitos momentos parece ter sido colocado naquele

¹⁰ TOLSTÓI, Op. cit., p. 9.

¹¹ LESKOV, Op. cit., p. 167.

¹² Idem.

¹³ BENJAMIN, Op. cit., p. 205.

¹⁴ “E ainda um senhor de pequena estatura se mantinha afastado [...] Uma das peculiaridades deste senhor consistia em, de vez em quando, emitir uns sons estranhos, como se tossicasse ou reprimisse um riso que lhe queria escapar [...] este senhor evitou cuidadosamente comunicar com alguém ou apresentar-se a outros passageiros”. TOLSTÓI, Op. cit., p. 9.

vagão apenas como um propulsor da história: “conte-me se não for penoso para si”;¹⁵ de combustível para que esta gane corpo, movimento, passe a rodar em nova velocidade: “voltei a dizer-lhe que gostaria muito de o ouvir”¹⁶ E que mesmo que seu interlocutor vacile, parece entender que há um jogo a ser jogado, um domínio da arte de ouvir e de instigar o outro a revelar o que deseja contar: “O senhor não tem sono? [...] Então, se quiser, conto-lhe como foi que esse tal amor, me levou a cometer o que cometi.”¹⁷

É diferente o que se passa com o escritor sem nome de Leskov, despertado pela inesperada visita de uma mulher desconhecida horas depois do enterro de Dostoiévski. É ela que se põe oculta, na penumbra de seu escritório, onde irá permanecer neste primeiro e determinante encontro com o narrador: “pareceu-me que ela evitava as partes iluminadas do recinto e tentava manter-se nas sombras”.¹⁸ Como se a única importância de sua presença fosse a força do que tem para contar, não deseja sequer seu nome explicitar: “Posso confiar em que o senhor não está nem um pouco interessado em descobrir o meu nome?”.¹⁹ Enquanto isso, o narrador de Leskov, diferentemente daquele de Tolstói, deixa ver suas próprias impressões, de que maneira as confissões íntimas daquela visitante combinam-se com sua própria biografia – “no decorrer da minha vida literária, visitas e abordagens desse tipo aconteciam, embora não com frequência, mas aconteciam”;²⁰ e como ele e sua visitante, isolados na privacidade de seu escritório doméstico, compartilham a intensa experiência emocional do recente evento que toca profundamente a sociedade russa.

“O narrador retira da experiência o que ele conta”,²¹ escreve Benjamin, “sua própria experiência ou a relatada pelos ou-

¹⁵ LESKOV, Op. cit., p. 19.

¹⁶ Ibidem, p. 21.

¹⁷ TOLSTÓI, Op. cit., p. 19.

¹⁸ LESKOV, Op. cit., p. 168.

¹⁹ Ibidem, p. 169.

²⁰ Ibidem, p. 170.

²¹ BENJAMIN, Op. cit., p. 201.

tros”,²² complementa, e talvez possamos pontuar que o que se observa no início da “Sonata” de Leskov é a imbricação dessas duas experiências individuais e um acontecimento coletivo, antes que a experiência de sua visitante se imponha como motivo principal de sua narrativa: “O senhor não deve ficar surpreso por eu ter vindo visitá-lo. Vou contar-lhe por que fiz isso”,²³ ela anuncia antes de começar a contar sua história.

Contar histórias na modernidade

Será possível prosseguir na Modernidade transmitindo histórias como naquelas sociedades em que a proximidade espacial, a organização do tempo e, principalmente, a simbiose entre trabalho, artesanato e relato eram o cerne da própria vida comunitária?

Se a velocidade do tempo produtivo, o modo de circulação de histórias, que deixam a oralidade para difundir-se reproduzidas em grande escala, engendrando formas literárias que se adequam a esse novo mundo – o folhetim e, por fim, o romance – parecem dizer que não, talvez possamos pensar e localizar a permanência daquele saber arcaico, que retorna como fantasmagoria em determinados relatos.

O argumento de Lukács de que o romance é a “forma característica da sociedade burguesa moderna”,²⁴ capaz de dar conta da experiência vivida de forma isolada (*Erlebnis*), e a crítica de Benjamin que vê no conto a forma capaz de internalizar uma matriz arcaica da capacidade humana de compartilhar histórias, talvez possam servir de parâmetros para pensarmos as características da novela, gênero intermediário entre romance e conto, e de difícil definição.²⁵

²² Idem.

²³ LESKOV, Op. cit., p. 170.

²⁴ GAGNEBIN, 1985, p. 11.

²⁵ Viktor Chklóvski ao tratar das especificidades da novela como gênero, aponta com precisão a difícil tarefa de defini-la: “Primeiramente devo dizer que não encontrei ainda definição para a novela, isto é, não posso ainda dizer que qualidade deve caracterizar o motivo, nem

Chklóvski, ao refletir sobre o gênero e os modos como Tolstói o articula, vê no autor russo, em especial em suas “obras formalizadas como peças musicais”,²⁶ como é o caso de *A Sonata a Kreutzer*, um processo de singularização que “consiste em se deter num só detalhe do painel e acentuá-lo”. Não é difícil perceber essa técnica, quando acompanhamos a articulação do narrador, após detalhar cenário e personagens que compartilham aquele vagão, ao se deter na figura de Pózdnichev, de quem não mais se distanciará até o final da narrativa.

Novelas, como *A Sonata a Kreutzer*, de Tolstói, podem oferecer uma especificidade de gênero que avança no espaço intervalar entre as dificuldades do conto se desdobrar, sem a implosão da tensão que o sustenta, e a exploração singular do detalhe que resista ao afã exploratório, à expansão ilimitada e à polifonia narrativa que tão bem marcam o romance moderno. Podem ainda reter, diante do processo de fragilização da arte de contar histórias na modernidade, quase preservada como um fóssil esquecido dessa era, a necessária capacidade de ouvir exposta numa estrutura em que um autor-ouvinte dá voz à experiência alheia, dando-lhe prosseguimento numa forma literária já inscrita numa nova ordem de circulação do relato na sociedade industrial.

A questão da experiência, ou, ainda mais, da ligação entre a impossibilidade de seguir contando histórias numa sociedade em que a experiência coletiva foi substituída pela privacidade, central na crítica de Benjamin, é também uma questão que remete a essa capacidade de ouvir. Voltar a transmitir histórias passaria por uma narratividade que recorresse ao saber arcaico e a uma época em que era possível compartilhar histórias: contar, ouvir, continuar a relatar, recontar sucessivamente de geração em geração. O problema, como aponta Jeanne Marie Gagnebin, é que a sabedoria prática que advém desse compartilhamento comunitário de experiências não nos é mais acessível, com seus modos repletos de “coisas com que, hoje, não

como os motivos devem combinar-se a fim de que se obtenha uma trama.” (CHKLOVSKY, 1971, p. 205).

²⁶ Ibidem, p. 217.

sabemos o que fazer, de tão isolados que estamos, cada um em seu mundo particular e privado".²⁷

Esse mundo da privacidade é invadido na novela de Tolstói, e ainda mais no conto de Leskov, no momento em que seus narradores passam a se interessar pelas histórias de um outro. Ambos não se opõem às presenças que irrompem e passam a compartilhar suas vidas, ao contrário, partilham dessas presenças e depois tratam de relatá-las. O narrador de Tolstói mostra bem o momento em que é invadido pelas histórias de Pózdnichev:

“– Então, se quiser, conto-lhe como foi que esse tal amor me levou a cometer o que cometi.

– Conte, se não for penoso para si.”

– Não, para mim é mais difícil calar-me.”²⁸

O narrador de Leskov vai um pouco além, parte do princípio de que faz parte das atividades do escritor naquela sociedade receber pessoas que querem contar suas histórias e ainda aconselhá-las:

“No crepúsculo cerrado, fui acordado por minha jovem criada, dizendo que uma dama desconhecida me esperava [...] Visitas femininas aos meus pares, velhos escritores, são coisa bastante normal. Não são poucas as donzelas e damas que nos procuram para pedir conselhos [...]”²⁹

É central remeter essa função de escritor-conselheiro aos argumentos benjaminianos quanto à incorporação de conselhos como modalidades arcaicas de transmissão da *Erfahrung* (a experiência coletiva).

Benjamin caracteriza essa capacidade de aconselhar como uma espécie de sabedoria acumulada pelos mais velhos e em muito aparentada do senso prático. É esse o roteiro que irá seguir o narrador de Leskov,³⁰ que, após ter sua privacidade inva-

²⁷ GAGNEBIN, Op. cit., p. 11.

²⁸ TOLSTÓI, Op. cit., p. 19.

²⁹ LESKOV, Op. cit., p.168.

³⁰ “Reconheço que, nas minhas reflexões, entra mais senso prático do que filosofia abstrata

dida e ouvir o que tem a contar sua visitante inesperada, será chamado a aconselhá-la.

A capacidade de aconselhar, ao menos para Benjamin, é mais do que a resposta a uma indagação, é a própria capacidade de dar prosseguimento a uma história. Essa classe de aconselhadores,³¹ internalizada na narrativa de Leskov, funciona de certo modo como um marco na passagem da oralidade para o registro escrito, ou um resíduo da arcaica arte de contar histórias que resiste no conto moderno.

Em alguns momentos de sua produção, Leskov se coloca no ponto máximo de tensão entre os dois mundos, possibilitando que estes parem de forma pendular sobre suas narrativas, e rearticulando sua inserção na linhagem daqueles contadores de histórias arcaicos. Benjamin nota bem que nesse pêndulo entre o arcaico e o moderno, entre os choques no contato entre essas duas dimensões históricas, há uma chave moral que se materializa no interior de seus protagonistas: “Quanto mais baixo Leskov desce na hierarquia das criaturas, mais sua concepção das coisas se aproxima do misticismo. Aliás, como veremos, há indícios de que essa característica é própria da natureza do contador de histórias”.³² Pode-se pensar aqui em sua novela *Lady Macbeth do distrito de Mtzensk*,³³ mas também no longo processo de culpas, expiações e, por fim, punição da protagonista de sua “Sonata”. O próprio Benjamin é capaz de caracterizar de maneira inesquecível essa capacidade de Leskov: “Entre seus contos históricos há vários em que as paixões agem de modo tão avassalador quanto a cólera de Aquiles ou o ódio de Hagen. É surpreendente como, nesse autor, o mundo às vezes pode tornar-se sombrio e com qual majestade o mal é capaz de empunhar seu cetro.”³⁴

e moral elevada”. Ibidem, p. 176-177.

³¹ Diz a visitante sobre seus encontros com o autor de *Crime e castigo*: “Duas vezes na vida como vim aqui, fui à casa desse que... sepultamos e cuja morte muito me tocou... para confessar-lhe meus sentimentos [...] esse rosto, e a lembrança de tudo que tive ocasião de contar duas vezes na vida confundiram todos os meus pensamentos”. Ibidem, p. 170-171.

³² BENJAMIN, Op. cit., p. 219.

³³ Cf. LESKOV, 2009.

³⁴ BENJAMIN, Op. cit., p. 219.

É interessante notar que, se por um lado podemos traçar essa linha de continuidade entre essa espécie de sábio que é o escritor em determinados estratos da sociedade russa no final o século XIX e a tradição arcaica de transmitir conselhos, não há como não ver na “Sonata” de Leskov um instantâneo preciso da nova dimensão social do autor literário na modernidade, em determinadas sociedades europeias do século XIX, referendado pela potência de circulação de suas obras e a consolidação de um mercado que dá a seus expoentes um enorme capital social, como tão bem ilustra a cena de abertura em que as ruas de São Petersburgo estão apinhadas para acompanhar o sepultamento de Dostoiévski.

De sua parte, sentado no vagão que cruza a Rússia, o narrador de Tolstói segue no mesmo lugar, ouvindo em silêncio, sem ser chamado para opinar. É como se em diversas passagens cumprisse apenas a função fática de linguagem, um coadjuvante, que com sua presença permite ao protagonista dizer em voz alta o que não passaria de um solilóquio. Sua experiência não se revela, sua biografia, de onde vem, para onde vai, seu nome, nada sabemos. É como se estivesse ali como um objeto da engrenagem narrativa, aquele que possibilita ao verdadeiro narrador dessa história – Pózdnichev – contá-la como quem a confessa, como quem conta com a fatuidade da oralidade para se sentir mais à vontade.

O narrador da *Sonata* de Tolstói não quer, não pode, ou não se vê capaz de aconselhar seu interlocutor, que, a bem da verdade, em nenhum momento se coloca na posição de alguém que necessita ser aconselhado, embora não seja difícil pensar que precise de algum tipo de absolvição. Pode-se pensar que se encontram naquele vagão duas vivências isoladas, uma que necessita se fazer ouvir, outra interessada em ouvir, talvez pelo tédio ou por um interesse de um dia relatar. Podemos conjecturar seus motivos, mas não temos como sabê-los simplesmente com o que nos é contado. Sabemos apenas que a novela de Tolstói se abre como uma possibilidade de compartilhamento de experiências amplas e múltiplas contidas no elenco de personagens de seu preâmbulo, mas que esta é abandonada ao se concentrar na voz de seu protagonista que

nos obriga a acompanhar as vivências que o levaram a se tornar um dos mais conhecidos uxoricidas do país.

Entre o tédio arcaico e o enfado burguês

Na narrativa de Leskov, o tempo transcorre, muda-se de ambiente – agora uma estação de águas no exterior – e imperam as coincidências de um encontro inesperado entre o escritor e sua visitante, três anos depois dos acontecimentos em torno da morte de Dostoiévski. Enquanto isso, a narrativa de Tolstói segue onde está, desdobrando a conta-gotas o tempo de uma longa noite, que agora não se oferece mais como cena aberta repleta de personagens, mas como um monólogo, entrecortado por sutis interrupções, como um relato de interiores.

Estão lá, frente a frente, aquele que conta sua história e aquele que a registra na consciência. Rememora a deterioração de um casamento burguês e a tragédia de seu desfecho. Há um ponto no esfacelamento dessa relação – a atmosfera tediosa de sua rotina – sobre o qual gostaríamos de avançar.

Aqui o tédio burguês, que atinge o ápice literário em *Madame Bovary*, é encenado dentro das dependências de uma propriedade interiorana, onde o ciúme doentio do marido vai sendo cozinhado lentamente. Podemos encontrar aqui mais um ponto de contato entre Tolstói e Leskov, se aproximarmos a propriedade rural de *A Sonata* daquela em que é encenada a mais famosa das novelas de Leskov, *Lady Macbeth do distrito de Mzensk*. O cenário é próximo, o tédio, da mesma forma que na novela de Tolstói (como também em *Madame Bovary*, embora neste a protagonista, Emma, habite uma cidade de província e não o mundo rural), é feminino e engendrado na dinâmica entre o isolamento da esposa e a ampla circulação social de homens absortos no mundo dos negócios. Esse tédio burguês, ao contrário daquele do mundo arcaico tão bem desenhado por Walter Benjamin, em que o “tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência”,³⁵ deixa de ser próprio

³⁵ Ibidem, p. 204.

à produção artesanal, engendrado nas atividades do trabalho manual que também é compartilhamento de experiências, e passa a ser o resíduo do esfacelamento do contato humano, da restrição da mulher ao ambiente doméstico, privado, individual, solitário e, sobretudo, hierarquizado dentro da estrutura de produção em que o homem dá as cartas.

Se o desfecho trágico dessas duas novelas de final do século XIX nos entrega saídas opostas, e os assassinos trocam de gênero, a punição da esposa assassina de Leskov em *Lady Macbeth* e o perdão ao marido uxoricida de Tolstói são uma boa chave para entender as diferenças de uma sociedade patriarcal.

Na novela de Tolstói, o que rompe essa estrutura é o aparecimento de Trukhatchévski, um músico russo radicado em Paris que passa a frequentar a propriedade do casal. A aproximação entre ele e a esposa de Pózdnichev, incentivada e rechaçada pelo temperamento vacilante do marido, terá seu ponto máximo quando passam a ensaiar a *Sonata a Kreutzer* de Beethoven, ápice das relações intertextuais da novela, para uma apresentação doméstica. A música, executada como pas-satempo em meio à lenta decantação dos acontecimentos do mundo rural, ganha a conotação de jogo sexual.

As partes derradeiras na narrativa de Tolstói, em que a tensão se acentua, são tomadas pela recapitulação memorialística de Pózdnichev a respeito dos momentos que antecedem seu crime. Este vai sendo premeditado num vagão de trem enquanto retorna às pressas de uma viagem de trabalho:

Mal entrei no comboio, as coisas mudaram. Uma viagem de oito horas em comboio foi uma coisa terrível que não esquecerei o resto da vida”, diz ele, e prossegue: “o caminho de ferro causa excitação nervosa [...] não consegui domar a imaginação, e esta, sem parar e como uma extraordinária acuidade, começou a pintar-me diante dos olhos os cenários que atiçavam os meus ciúmes.³⁶

Seu relato posterior, também contado ao narrador durante um deslocamento ferroviário, é sobretudo sobre essa temporalidade, uma temporalidade muito própria, fomentada pelas de-

³⁶ TOLSTÓI, Op. cit., p. 98.

mandas da produção industrial e do ciúme doentio. A mente se acelera, como os deslocamentos se aceleram, não são mais os deslocamentos próprios do organismo humano, mas das máquinas. Implode-se qualquer possibilidade de saída pelo devaneio, tornado apenas uma fímbria do mundo doméstico, feminino, a quem se dá o tratamento de propriedade. O tédio ganha nova chave – um acúmulo de tensão doentia sustentada por um moralismo acachapante. Em Tolstói, o ovo gestado pelo tédio burguês não gera a experiência como no mundo arcaico de Walter Benjamin, mas sim o enfado, que gesta a loucura e culmina no homicídio.

Não há tédio no conto de Leskov. Em verdade, as sucessivas leituras de sua obra reforçam a ideia de uma narrativa de ações e poucas explicações, de ausência desse tempo morto, intensificado em ações repetidas, e que muitas vezes podem soar como intervalos no cerne da narrativa. Leskov preenche o espaço de “A propósito de A Sonata a Kreutzer” pela fala e não pelo pensamento. Por mais que seu narrador precise lembrar para contar o que nos narra, este não nos oferece aberturas, não nos sugere frestas, e o melhor exemplo é a seção final na estação de águas (espaço do tédio por excelência) em que são contadas suas derradeiras passagens, em que a tragédia dos corpos retira-nos da chave burguesa de uma história sobre infidelidades e nos joga no turbilhão da doença e do desaparecimento da consciência.

Sem dar explicações, a visitante sem nome, nomeada agora apenas por uma inicial, a senhora N., desaparece da estação de águas após a morte de seu filho por difteria. Seu corpo, jamais encontrado, podemos pensar, é como o fim trágico de um desejo genuíno de contar a própria história e se abrir aos conselhos daqueles que considera sábios. De certo modo, sua extinção, assim como a do artesanato e da produção manual, poderia ser fixada numa das derradeiras imagens de Leskov: afogada no pântano movediço, sem vestígio, sem “nenhum bilhete, nenhum sinal”.³⁷

³⁷ LESKOV, Op. cit., p. 188.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BLUMENBERG, Hans. Pensivité. *Cahiers philosophiques* (Dossier Blumenberg), n.122, 2010, pp. 83-87.

CHKLOVSKY, Viktor. A construção da novela e do romance. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971, pp. 205-226.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas – Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985, pp.7-19.

LESKOV, Nicolai. *A fraude e outras histórias*. São Paulo: Editora 34, 2012.

----- . *Lady Macbeth do distrito de Mzensk*. São Paulo: Editora 34, 2009.

TOLSTÓI, Liév. *A Sonata a Kreutzer*. Lisboa: Relógio d'água, 2007.