



Universidade de Brasília

Instituto de Letras

Departamento de Teoria Literária e Literaturas

Programa de Pós-Graduação em Literatura

**LADY MACBETH NARRADA:
DIALOGISMO E RESPONSABILIDADE EM SHAKESPEARE E LESKOV**

STEPHANIE WINKLER

Brasília – DF

2014

STEPHANIE WINKLER

**LADY MACBETH NARRADA:
DIALOGISMO E RESPONSABILIDADE EM SHAKESPEARE E LESKOV**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do grau de mestre em Literatura e Práticas Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Junior

Brasília – DF
2014

STEPHANIE WINKLER

**LADY MACBETH NARRADA:
DIALOGISMO E RESPONSABILIDADE EM SHAKESPEARE E LESKOV**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do grau de mestre em Literatura e Práticas Sociais.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Junior – Orientador
Programa de Pós-Graduação em Literatura, TEL/UnB

Prof. Dr. Wagner Corsino Enedino
Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, PPGL/UFMS

Profa. Dra. Cristina Maria Teixeira Stevens
Programa de Pós-Graduação em Literatura, TEL/UnB

Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto
Programa de Pós-Graduação em Literatura, TEL/UnB

Agora elas eram iguais; ambas haviam sido equiparadas no preço e ambas abandonadas. Elas eram iguais! (Nikolai Leskov)

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer a meus pais e meu irmão pelo apoio incondicional e por sempre estarem dispostos a defender a originalidade de Leskov junto comigo; e meu orientador, Professor Dr. Augusto Rodrigues, por ter cedido seu projeto pessoal (de pensar *Ladies retornantes*) a uma aluna apaixonada pela literatura russa.

À Profa. Dra. Cristina Stevens, por ter sido a primeira a me apresentar ao mundo acadêmico e a me mostrar que *the pen hasn't always been in men's hands*. Ao Prof. Dr. João Vianney Nuto, pelos ensinamentos bakhtinianos e a paciência de ter me tido como aluna, na mesma matéria, três vezes.

Gostaria de agradecer também aos amigos: Pedro Couto, por tudo: do schweppes citrus no bar à madrugada na minha casa editando bibliografia e margens!; a Lara Amaral, por sempre superar a definição de melhor amiga; a Luísa Leite, pela amizade mais gostosa; Jakeline Lima, pelo companheirismo infinito; Renata Lavareda, pelos conselhos e as previsões; Saskia Marins, pela infinita paciência e por sempre me manter *endorfinada*; Gloria Guevara, por conseguir ser tantas pessoas para mim ao mesmo tempo: mãe, irmã e amiga; Lara de Paula, por compartilhar minha paixão não só por Virginia Woolf, mas por toda a literatura (inclusive a literatura não-oficial que nunca seria inclusa em nenhum cânone); a Rosana Araujo, por sempre ser a única pessoa que me apoia de olhos fechados em qualquer ideia acadêmica, até em um bacharel em letras-espanhol; a Gustavo Alcântara, pela amizade de anos e sempre me fazer sentir orgulho das minhas conquistas, por mais alternativas que elas sejam; Karla Karina, pelas aulas de russo que se transformaram em verdadeiras aulas de amizade e por sempre compartilhar seu amor à Rússia comigo; a Eloisa Azevedo, por me mostrar que a melhor parte da vida não é um armário de dois andares, mas uma amizade como a sua.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é comparar duas personagens femininas: Lady MacBeth de Shakespeare e Lady MacBeth de Leskov. A partir de uma análise bakhtiniana, pretende-se mapear as diferenças entre essas *Ladies*. A primeira, do teatro, é uma personagem elevada, cuja ação desmedida é dotada de uma ambição que a levaria a superar sua condição de nobreza. Tudo isso, ligado a um entendimento da tragédia e do herói trágico a partir de princípios aristotélicos, clássicos e de sua releitura pelo dramaturgo inglês. A segunda, da prosa, é uma pessoa comum. Envolvida por uma narrativa cotidiana, sua ambição não-heróica, egoísta e violenta, a conduz a uma satisfação pessoal, afetiva e individualista. Além disso, há uma grande afinidade entre Leskov e Dostoiévski ao criar personagens no mundo literário com características humanas excepcionalmente realistas. Tudo isso, problematizado em consonância com a perspectiva benjaminiana em seu texto “O Narrador” – paradigma do tradutor brasileiro Paulo Bezerra. Tendo em vista que o foco de análise é justamente Leskov, ficam muito evidentes os elementos narrativos, orais e escritos, que respondem e estabelecem um dialogismo com Shakespeare e com a literatura e cultura russas do século XIX.

Palavras Chave: Dialogismo, Shakespeare, Leskov, Tragédia, Lady Macbeth

ABSTRACT

The main purpose of this thesis is to compare two feminine characters: Shakespeare's Lady Macbeth and Leskov's *Lady Macbeth of Mtsensk*. From a Bakhtin based analysis, the intention is to map out the differences between these two Ladies: the first one, from the theatre, is a distinguished character, whose extreme measures are blinded by the ambition of surpassing her condition of nobility - all of this linked to an understanding of tragedy and the tragic hero based on Aristotelic principals. The other lady is a commoner, written in an everyday narrative in prose. Her personal ambition is non-heroic at the same time that it is individualist and violent, an attitude that provides personal satisfaction. Also, there is great affinity between Leskov and Dostoyevsky in creating fictional characters that have exceptionally realistic human qualities. All these aspects will then be examined from Walter Benjamin's perspective in his text *The Storyteller*. Having in mind that the focus of this research is Leskov, the narrative, oral and written elements become quite evident because they respond and establish a dialogism with Shakespeare and Russian literature and culture of the XIX century.

Key Words: Dialogism, Shakespeare, Leskov, Tragedy, Lady Macbeth

SUMÁRIO

I. Capítulo 1:	Hás de ser lembrada Lady Macbeth	9
II. Capítulo 2:	Diálogos Platônicos	19
III. Capítulo 3:	Aristóteles e questões sobre o drama	30
IV. Capítulo 4:	Além do gênero literário: Personagens e Personas de Shakespeare	42
V. Capítulo 5:	Por uma teoria do Narrador	58
VI. Capítulo 6:	Narrador Escrito, Narrador Oral	67
VII. Capítulo 7:	Leskov contador de histórias	78
VIII. Capítulo 8:	Salve Lady Macbeth de Leskov, Salve Lady Narrada	95
	Referências Bibliográficas	101

1. HÁS DE SER LEMBRADA LADY MACBETH

O objetivo desta dissertação é comparar duas personagens femininas: Lady Macbeth de Shakespeare e Lady Macbeth de Leskov*.

Este texto dissertativo apresenta uma sequência crítica que dispensa as tradicionais *Introdução e Conclusão*. Embora o primeiro e o último (oitavo) capítulo abriguem estas intenções, por realizarem pensamento analítico, extrapolam o simples ato de introduzir e de concluir.

Nikolai Semyonovich Leskov (1813-1895) nasceu em Gorokhovo, Oryol, na Rússia. Bem menos conhecido que seus contemporâneos como Dostoiévski e Tolstói, conseguiu mesmo assim ser um dos grandes narradores de seu tempo. As traduções para várias línguas, o reconhecimento literário de vários autores pela sua obra e sua temática fantástica asseguraram-lhe um lugar permanente como um dos maiores escritores russos do século XIX. Justamente por essa relevância literária é importante que apresentemos esse autor pouco conhecido no Brasil. Para essa finalidade faremos uma análise comparativa de seu livro, *Lady Macbeth do Distrito de Mtzensk*, com uma das maiores tragédias de Shakespeare, *Macbeth*, enfatizando as figuras femininas principais das duas obras.

Ao falarmos do drama shakesperiano intitulado *Macbeth*, somos levados automaticamente a pensar não só em Macbeth como em sua esposa, tamanho é seu peso como personagem. É possível caracterizá-la como elevada, cuja ações desmedidas são dotadas de uma ambição que a leva a superar sua condição de nobreza. Mais ambiciosa e impiedosa que seu marido, essa personagem feminina conseguiu seu próprio lugar na literatura clássica.

Em Shakespeare essa condição elevada contrapõe-se com elementos humanos. Seus personagens, embora convivam com profecias e bruxas, como acontece na peça em questão, são movidos por sentimentos pessoais e ambições que traem, de alguma maneira, o ideal clássico. Lady Macbeth, por sua vez, deixa que sua ambição fale mais alto.

As atitudes de Lady Macbeth não despertam, exatamente, compaixão, embora instaurem “terror”, e é justamente a falta de um *pathos* clássico que não a torna um herói trágico pelos princípios aristotélicos. Um herói trágico clássico deve necessariamente

* Esta questão foi construída em diálogo com Machado de Assis e seus personagens que voltam na própria obra: *Quincas Borba*, *Brás Cubas* e *Conselheiro Aires*. (vide SILVA JUNIOR, UFG, 2000). Neste trabalho, realiza-se uma comparação entre personagens (*Ladies retornantes*) de obras e de autores distintos. (Nota do Orientador).

despertar tal sentimento. A identificação entre o espectador e os sofrimentos do herói, fundamento da teoria aristotélica da tragédia, não é concretizada. Por fim, a sua loucura inconsequente e seu comportamento, no contexto do drama, decorre de suas atitudes desmedidas.

A outra Lady Macbeth, a da prosa, é uma pessoa comum. Sua ambição não-heróica, egoísta e violenta, a conduz a uma satisfação pessoal, afetiva e individualista e é envolvida por uma narrativa cotidiana. A Lady Macbeth clássica encoraja seu marido a matar para que ambos se beneficiem do trono, da riqueza e do poder, o que não acontece com a do distrito de Mzensk cuja motivação é puramente individualista, não se importando com quem ela poderia ferir no meio do caminho. Catierina Lvovna é comparada à Lady Macbeth de Shakespeare, mas não leva o título de Lady. A dama russa tem como ambição sua nova liberdade, seu novo amor e seus novos prazeres.

Ao contrário de Shakespeare, Leskov nos transporta para um mundo bem diferente. O leitor se vê dentro do mundo de uma família russa de classe média que é envolta por um tédio mortal. E, devido a sua personalidade, encontramos uma mulher impulsiva e intensa dentro desse contexto. Seu caráter e sua ambição são comparáveis aos da Lady shakespeariana:

De quando em quando aparecem em nossas paragens uns tipos que nos fazem sentir um tremor na alma sempre que nos lembramos deles, por mais que o tempo tenha passado desde o nosso último encontro. E um desses tipos é Catierina Lvovna Izmaílova, mulher de um comerciante, outrora protagonista de um terrível drama, após o qual nossa nobreza, usando uma expressão bem apropriada, passou a chamá-la "Lady Macbeth do distrito de Mzensk" (LESKOV, 2009, p. 11).

Na citação acima os traços do narrador que Benjamin discute em seu texto, “O Narrador” (1994), estão evidentes: “Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, a menos que prefiram atribuir essa história a uma experiência autobiográfica” (BENJAMIN, 1994, p. 205-6). Essa é mais uma das características da obra de Leskov que o crítico alemão resalta, uma vez que o traço fundamental do narrador – sua maneira de se envolver com a história que conta – não é eliminado.

No entanto, por mais que as duas *ladies* tenham suas diferenças, elas são muito próximas uma da outra. Ambas são figuras femininas bem mais cruéis e fortes que suas contrapartes masculinas.

O autor russo Nikolai Tchernichevski, ao descobrir o maravilhoso mundo do romance objetivo, iniciado por Dostoiévski, percebe que Shakespeare também utilizava esse método de narrativa: “Shakespeare retrata as pessoas e a vida sem mostrá-las, do mesmo modo que pensa a respeito de questões que são resolvidas pelas suas personagens no sentido conveniente a cada uma delas” (TCHERNICHEVSKI, 2010, p. 75).

Bakhtin, ao escrever *Problemas da Poética de Dostoiévski* (2008), sugere que o autor russo foi o primeiro a experimentar a ideia de polifonia. Tchernichevski inclusive, ao perceber essa nova base discursiva em Dostoiévski, começou a analisar obras literárias com um novo olhar crítico. O autor de *What is to be Done?*, intui que a polifonia já era elemento embrionário em Shakespeare.

Em seu artigo “Mikhail Bakhtin: Pensador do Teatro” (2014), o Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Junior analisa os elementos teatrais no corpus do pensador russo e aprofunda a ideia de que o protótipo de polifonia já estava presente em Shakespeare:

Por fim, a presença insistente do dramaturgo inglês entre os fundadores do romance moderno o colocam na mesma condição polifônica. Mesmo que Bakhtin sugira que apenas embriões nos dramas elisabetanos (e nos mistérios), é sintomático o fato de Tchernichevski ter chegado ao âmago da polifonia a partir de Shakespeare. Na nossa opinião, seus dramas, como um todo, oferecem réplicas de diálogo que subvertem o mundo representado e o tornam multiplanar e ambivalente. Seus personagens fazem parte de uma nova base material teatral, também afetada pela nova visão horizontal de mundo (Bakhtin, 2002a, p.311-359) e certamente vivem uma condição de ideólogos – a mesma que os personagens de Rabelais, Cervantes, Dostoiévski e os indivíduos do *grande coro popular tiveram* na modernidade. (SILVA JUNIOR, 2014, p. 6-7).

Isso sugere que Shakespeare, embora não tenha desenvolvido por completo a ideia do romance “objetivo” como o fez Dostoiévski, ele já tinha incluído essa nova modalidade discursiva em alguns de seus protagonistas. Tchernichevski defende a posição do dramaturgo inglês como precursor do dialogismo que mais na frente atingiu seu ápice e tornou-se central na poética do autor de *Crime e Castigo*. Assim como Rabelais, o bardo inglês não tinha preconceitos ao colocar na boca de seus personagens uma linguagem não-elevada, que se aproximasse mais ao diálogo do povo.

Paulo Bezerra, em seu posfácio à tradução, “A Narrativa como Sortilégio” (2009), ressalta que Leskov também fez uso dessa autoconsciência concedida aos personagens do romance. Como Bakhtin já dizia acerca dos personagens de Dostoiévski, eles não estão acabados, pelo contrário, o autor assume uma nova posição radical em relação ao indivíduo

representado e quem tem a última palavra é o próprio personagem. Segundo o pensador brasileiro: "Assim é Leskov, esse narrador que, tal como Dostoiévski, estilizou minimamente as falas de suas personagens, respeitando sua condição de criaturas do mundo real e revestindo sua narrativa de grande força realista". (BEZERRA, 2009, p. 90).

A partir do mapeamento das duas personagens femininas a dissertação vai se desenvolver levando em consideração as análises de Bakhtin e a perspectiva de Walter Benjamin a partir do seu texto "O Narrador". É através dessa base teórica, e mais especificamente, das duas *Ladies*, que os elementos narrativos, orais e escritos em Leskov estabelecem um diálogo com Shakespeare e com a literatura russa do século XIX.

Diferente de autores como Tolstoi e Turgenev, Leskov não teve uma educação formal e seu contato com a cultura ocidental foi majoritariamente através de leituras e estudos por conta própria. Devido a essa diferença, o autor russo se sentiu excluído da literatura que estava sendo produzida no século XIX, evitando escrever romances e se especializando em outra modalidade: o conto. Os temas de seus contos também tratavam de uma temática diferente da que estava sendo abordada pelos grandes autores da época. Justamente por ter tido uma infância atípica, existiam certos aspectos da vida russa que ele conhecia melhor que qualquer um, como o clero russo e a vida no campo. Leskov também desenvolveu um gosto particular pelo *skaz*, uma espécie de narrativa oral. Escrevendo às vezes sob o pseudônimo de M. Stebnitsky, ele teve sua estreia como escritor em 1861.

O autor começou como jornalista escrevendo para um jornal em São Petersburgo e depois migrou para a área literária escrevendo contos e romances. *Sem Saída* (1864) foi sua primeira obra de ficção e não teve uma boa recepção pela crítica, que chegou a considerá-lo um autor retrógrado. A temática de Leskov em sua obra literária era predominantemente o mundo religioso e anti-niilista. Como autor, não era totalmente conservador e sua recusa em tomar uma posição política clara causou-lhe problemas financeiros, pois eram poucos os jornais e revistas que queriam publicar suas obras.

No entanto, Hugh McLean em seu *The Man and His Art* (1977), uma das biografias mais completas que existem sobre o escritor, atribui o fracasso a um outro problema. O crítico americano diz que a pouca receptividade de algumas obras de Leskov é devido a uma falta de distanciamento entre o autor e suas personagens. McLean diz:

Assim, a falta de distância ou perspectiva estética, a principal causa do fracasso de Leskov em seus outros romances, parece ter sido evitada. Ao que tudo indica, Leskov aplicou aqui a sua defesa básica contra o erro romanescos: seus personagens principais estão distanciados de si mesmo por status social e nacionalidade. (MCLEAN, 1977, p. 161)

Leskov usava muito de sua vida pessoal em sua literatura, o que nem sempre dava certo. No trecho acima, McLean refere-se à obra *The Islanders* (1866), um conto no qual todos os seus piores vícios aparecem de forma concentrada, sem ressaltar nenhum ponto positivo. No entanto, por mais que a obra não tenha nada de muito admirável, pelo menos evita o maior problema do autor: a falta de distanciamento.

Bakhtin, em *Estética da Criação Verbal* (2006), discute muito sobre a questão da distância. Na primeira parte do livro, refere-se ao autor e à personagem na atividade estética. O termo *estética* pode ser entendido como tudo aquilo que compõe a relação entre autor e personagem. Aqui surgem alguns conceitos-chave para o entendimento do raciocínio bakhtiniano. Primeiramente é necessário fazer uma diferenciação entre o autor-criador e o autor-pessoa. O autor-criador é a consciência que coloca significado nas entrelinhas da obra literária (de dentro da obra). O autor-pessoa é a pessoa física, que assina o livro (de fora):

O autor-criador nos ajuda a compreender também o autor-pessoa, e já depois suas declarações sobre sua obra ganharão significado elucidativo e complementar. As personagens criadas se desligam do processo que as criou e começam a levar uma vida autônoma no mundo, e de igual maneira o mesmo se dá com o seu real criador-autor. É neste sentido que se deve ressaltar o caráter criativamente produtivo do autor e sua resposta total à personagem. (BAKHTIN, 2006, p.06)

Aqui Bakhtin ressalta a existência desse autor-criador que muitas vezes passa despercebido pelo leitor. Podemos supor que a crítica não identificou o autor-pessoa e o autor-criador na literatura de Leskov. Ela não foi capaz de fazer a diferenciação entre o criador que permeia, nas entrelinhas das obras, e a pessoa real do autor. Talvez, por isso, seu talento não tenha sido totalmente reconhecido durante sua vida – Leskov nunca foi capaz de assumir autonomamente cada consciência.

Bakhtin também se posiciona contra o biografismo. Ele defende que não basta saber tudo sobre a vida do autor, o importante é entender como ele se tornou o autor-criador e o que foi projetado no texto. Leskov usava muito de sua vida em suas obras e em certos casos nem mudava o nome das pessoas em suas criações. O grande defeito atribuído a *Sem Saída* foi

justamente sua incapacidade de se desvencilhar da sua vida real – situação claramente refletida no romance. Temos que ter em mente também que isso não quer dizer que não existam similaridades entre a vida e a obra. Porém, se a analisarmos apenas biograficamente, a visão estética se perde e a obra literária se transforma em um documento.

O leitor também entra na análise e Bakhtin o chama de excedente de visão. Ele tem esse nome porque é capaz de ter uma visão além da personagem. Esse tipo de visão que nós leitores temos, refere-se a um distanciamento em relação à personagem. Bakhtin muitas vezes chama essa distância de exotopia. Assim como existem dois autores, existem dois leitores também: o leitor simples e o leitor contemplador.

O leitor simples só entende a obra linguisticamente enquanto o leitor contemplador possui a capacidade de entender os elementos estéticos da obra. O leitor contemplador passa a tomar uma posição ativa porque ele é capaz de se relacionar com a obra. Podemos afirmar então que a visão do autor abrange a visão da personagem, mas sem coincidir com ele. Nós encontramos esse autor criador justamente naquilo que ultrapassa a personagem.

Leskov, ainda no início de sua carreira literária, acertou ao escrever sua novela *Lady Macbeth do Distrito de Mzensk* (1865), na qual ele assume uma posição bem afastada em relação às suas personagens. De fato, Mzensk existe — é uma cidadezinha a 56 km de Oriol, onde o autor nasceu. Mas nessa narrativa o autor não comete nenhum dos erros que cometeu em narrativas passadas. Hugh McLean, inclusive, o elogia:

Embora a identidade do narrador é, assim, essencialmente, a mesma que em "A vida de um Mártir Camponês" a técnica que ele usa é muito diferente. Em "Lady Macbeth" não há linguagem folclórica (exceto no discurso dos personagens de classe baixa), não há digressões pessoais ou anedotas, não há camaradagem entre o narrador e seus personagens, não há intromissão da personalidade do narrador entre o leitor e os eventos e personagens descritos. A única indicação específica da presença do narrador é o uso ocasional da primeira pessoa do plural, como no título original ("Lady Macbeth do Nosso Distrito"), anunciando que o narrador é alguém da comunidade. Caso contrário, Leskov emprega na história bem sucedidamente o sistema de narrativa do século XIX, a do autor onisciente que tenta dissolver a sua personalidade na história, tornando a aparecer como algo não-fabricado como a vida em si. (MCLEAN, 1977, p. 146)

Com *Lady Macbeth*, Leskov se aproximou das narrativas dos autores mais populares do século XIX. A novela foi publicada originalmente sob o título *Uma Lady Macbeth do Nosso Distrito* na revista *Epoch* de Dostoiévski, em 1865. Mais maduro, seu narrador já não entra tanto na narrativa como em obras passadas e a linguagem também é um pouco mais

formal que a usada em personagens de outros contos. A ideia inicial do autor era que a Lady Macbeth fosse a primeira de uma série de esboços de típicos personagens locais femininos. No entanto, esse projeto nunca foi para frente, mas o título foi claramente uma adaptação do conto de Turgenev, *Hamlet do Distrito de Shchigry*, como nos diz McLean:

O título e a ideia que permeia "Lady Macbeth do Nosso Distrito" foram obviamente derivados do conto de Turgenev "Hamlet do Distrito de Shchigry", uma das histórias componentes de *Esboços de um Desportista*. O ponto de tais títulos é justapor um arquétipo de Shakespeare de alto nível de universalização psicológica com um ambiente específico, local, totalmente russo e contemporâneo. O efeito sobre o leitor russo da época era quase paradoxal: como poderia haver uma "Lady Macbeth", especialmente hoje em dia, em tal cidadela como Mtsensk? A verdade a ser demonstrada é que a universalidade de Shakespeare não conhece fronteiras de tempo, de lugar ou de classe. (MCLEAN, 197, p. 146)

A influência de Shakespeare se torna nítida logo no título da obra. A ideia era mostrar a universalidade do Bardo — mostrar que até em cidadezinhas remotas na Rússia encontramos pessoas/personas que se assemelham aos grandiosos personagens da dramaturgia inglesa. O uso do pronome possessivo "*our*" ("nosso" em português) no título confirma essa ideia de inclusão, de que em meio a uma Rússia rural podemos encontrar arquétipos shakespearianos. Turgenev fez essa demonstração brilhantemente e Leskov o seguiu.

Em *Voicing the Distant: Shakespeare and Russian Modernist Poetry* (2004), de Ekaterina Sukhanova, a autora analisa a influência de Shakespeare nos autores russos do século XIX. No quarto capítulo de seu livro intitulado *Hamlet's of Our District: From the Social to the Personal* ela discute especificamente o impacto que *Hamlet* teve na Rússia:

O Hamletismo Russo teve seu pico durante a década de 1880 a 1890. As obras literárias e críticas da época estão cheias de alusões a Shakespeare. A incessante reflexão e indecisão de Hamlet são vistas como um paralelo à incapacidade da *intelligentsia* russa a apresentar mudança social. É então que a própria noção do "Hamletismo" começa a aparecer e em breve adquirir um significado ambíguo ou mesmo pejorativo. (SUKHANOVA, 2004, p. 51)

A influência que essa obra teve no país pode ter sido devido à identificação entre o estado que o país se encontrava com um personagem que sofria do mesmo mal. A autora explica que essa influência pode ter vindo, também, por parte de Catarina, a Grande. Em várias peças que ela escreveu, usou personagens criados por Shakespeare e isso ajudou na inclusão do Bardo no cânone russo.

O Hamlet russo de Turgenev, no entanto, não se assemelha tanto à tragédia de Shakespeare quanto, por exemplo, seu outro conto, *A Lear of the Steppes* (1870). No conto de Turgenev o Hamlet russo, Vasily Vasilyich, conta a sua história e no final se descreve como o Hamlet do Distrito de Shchigri, dizendo que existem vários Hamlets em cada distrito. Já o Lear russo, Martin Petrovich Harlov, divide suas terras e distribui seu reino entre suas filhas, Anna Martinovna e Evlampia Martinovna. Ele acaba se arrependendo e morre no final.

Sukhanova explica em seu texto que o Hamlet de Shchigry era uma tentativa do autor russo de acabar com o culto a Hamlet. De fato, os dois personagens são bem diferentes. Hamlet de Shakespeare é o príncipe da Dinamarca, o do Distrito de Schihgry é homem de classe média. A crítica russa diz:

Em *Hamlet do Distrito de Shigri* de Turgenev, a personalidade de Hamlet é usada tanto como contraste e como um paralelo à existência sem inspiração de um membro empobrecido da pequena nobreza russa. Hamlet de Shakespeare é o Príncipe da Dinamarca; Hamlet do Distrito de Shigri é o que na literatura russa é conhecida como um "pequeno homem", um dos muitos Hamlets de pequenos distritos provinciais constantemente humilhados pela mesquinhez e trivialidade destes confrontos com vida. A motivação social, realista, traz a história de Turgenev em um sistema artístico que tem muito pouco a ver com Shakespeare e faz dele um exemplar do melhor do realismo do século XIX. (SUKHANOVA, 2004, p.53)

O "Hamletismo" na Rússia, para Turgenev, estava em harmonia com a situação atual do país. Para o autor russo, Hamlet era a representação do indivíduo egoísta, sem atitude. Ekaterina Sukhanova nos diz que: "Turgenev's attack on Russian Hamletism may partly be attributed to self-criticism on his part as well as by his doubt regarding the capability of literature in general to bring about improvements in society." (Sukhanova, 2004, p. 54)

O tom do Hamlet russo é sombrio, talvez mais do que o original. O pessimismo que pairava ao redor do *Hamletismo* pode ter sido a fonte da revolta de Turgenev. O autor russo não acreditava que a literatura fosse capaz de mudar uma situação social e esse sentimento era traduzido em seu conto.

Com essas adaptações e responsabilidades, vemos o forte impacto de Shakespeare na cultura russa do XIX. Em maior ou menor grau, para os grandes pensadores russos e para a literatura do país, o bardo inglês foi o grande paradigma literário e humano (com seus personagens *retornando* na prosa). As versões russas, embora sejam claramente influenciadas pelas obras inglesas, conseguem transmitir o espírito russo em seu interior. Elas carregam um sentido próprio e conseguem se sustentar independentemente na literatura devido a sua originalidade.

Há, no entanto, uma semelhança entre *Hamlet* de Shakespeare e o contexto de como Leskov criou sua *Lady Macbeth do Distrito de Mtzensk*. Em seu ensaio *How I learned to Celebrate*, com data de publicação não identificada, Leskov relata um evento acontecido em sua infância: da janela onde morava ele viu sua vizinha colocando cera quente dentro do ouvido de seu sogro que estava dormindo. Ele acordou gritando de dor e, no final, sua orelha caiu. O autor russo admitiu mais tarde que dessa cena que presenciou ele teve a ideia de criar Catierina Lvovna, a Lady Macbeth russa. Em seu ensaio, *A Narrativa como Sortilégio* (2009), Paulo Bezerra também faz menção a essa anedota.

Em *Hamlet*, quando o grupo de teatro vai ao palácio encenar uma peça escrita pelo príncipe, eles encenam uma história parecida com a anedota de Leskov. A cena é o assassino colocando veneno dentro do ouvido do rei, que estava dormindo. Nessa hora, o tio de Hamlet fica revoltado, manda acenderem as luzes e a peça acaba, provando, ao menos para o espectador, que ele é de fato o culpado.

Podemos concluir que o autor pouco conhecido de Oryol conseguiu, com seu talento e sua temática russa e cotidiana, conquistar um lugar próprio na literatura universal. Ao contrário dos grandes mestres literários da época, Leskov não teve acesso a uma educação tradicional e isso o levou a desenvolver personagens e histórias do meio no qual estava inserido, ou seja, da cultura popular. O uso de *skaz* em sua escrita o destacou também dentre outros autores mais conceituados na Rússia do século XIX. Ao mesmo tempo em que sua obra era inédita, o autor também escrevia muito sobre sua vida particular, e isso o enfraquecia como escritor profissional e respeitado.

Assim como Turgenev adaptou o *Hamlet* de Shakespeare para uma realidade russa, Leskov também o fez com *Macbeth*, e *Lady Macbeth do Distrito de Mtzensk* se constitui como sua maior criação. Em análise feita por Ekaterina Sukhanova, conceituada estudiosa de literatura russa, ela discute o impacto que Shakespeare teve na Rússia e como suas obras influenciaram as temáticas de autores que escreviam no século do realismo.

O *Hamlet* de Turgenev teve tanta repercussão no país eslavo que denominaram o fenômeno de *Hamletismo*. Embora o *Hamlet* russo não se assemelhe em vários aspectos com o original, suas reflexões e indecisões espelhavam a classe intelectual russa que pensava demais e não conseguia concretizar mudanças sociais de que tanto filosofavam para o restante da população. Já o *Lear* de Turgenev, embora não fosse tão carregado de crítica social, se assemelhava bem mais em nível de enredo ao *Rei Lear* de Shakespeare.

O grande feito de Shakespeare como autor foi ter conseguido estabelecer uma responsabilidade ao longo dos séculos. Da renascença à modernidade, o bardo inglês continua a nos instigar e a nos surpreender com seus personagens de caráter psicológico forte e personalidade própria e autonomia polifônica. A ressonância do dramaturgo em uma Rússia conturbada certamente ecoaram nos narradores de Leskov e, conseqüentemente, aquelas escritas por grandes mentes literárias russas.

2. DIÁLOGOS PLATÔNICOS

Como ponto de partida para um estudo de teatro mais aprofundado, temos que, inevitavelmente, voltar à sua origem. Isso significa voltar à *polis* e reviver a dramaturgia grega de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, às aventuras épicas de Homero e as teorias filosóficas de Platão e Aristóteles. Somente depois, enfrentar o teatro híbrido de Shakespeare e a ascensão da prosa e do narrador com Leskov.

Platão abordou a poesia de uma maneira diferente, optando por disseminar suas teorias ao longo de seus diálogos e não em uma obra específica. Não elaborando um tratado sobre a poesia (drama, lírica e épica) em si, seus pensamentos sobre o assunto são evidentes em obras como *O Banquete*, *Íon*, *A República* e *O Fédon*.

Para abordar um assunto delicado como a poesia no pensamento platônico, é importante entender primeiramente a Teoria das Formas, conceito chave para o entendimento de seu raciocínio filosófico. Para o filósofo, o mundo era dividido em inteligível, o mundo abstrato, das ideias, e sensível, o mundo concreto, material. As ideias, ou formas, residiriam no mundo inteligível e seriam imutáveis. No plano em que vivemos, o material, os objetos seriam formados a partir dessas formas perfeitas, mas seriam, na verdade, imitações imperfeitas, pois seriam múltiplas e variáveis. A verdadeira essência das coisas só se encontraria no plano imaterial.

A Teoria das Formas que diz que, para cada conceito, como justiça, beleza, igualdade etc. (e vale a pena lembrar que há certo debate sobre quais Formas existem) existe uma Forma desse conceito. Ou seja, existe a Forma de Justiça, a Forma da Beleza, a Forma do Bem e assim por diante. Estas formas são absolutas, imortais, imutáveis e não admitem seus opostos (isto é, a Forma de Beleza não pode de maneira alguma ser associada ao feio). Todas as coisas que são, digamos, bonitas, são bonitas, porque elas participam da Forma da Beleza. Podemos compreender todas as coisas belas como participantes na forma de beleza, e é só por causa de sua participação na forma de beleza que pode ser um *Bem*. A forma de beleza, então, é que por meio do qual todas as coisas belas são lindas. É a essência da beleza.

Em *O Banquete*, a Forma da Beleza é a fase final da ascensão do amante da sabedoria em direção à Beleza. Ele começa amando corpos particulares, passando depois a amar corpos em geral, para as mentes particulares, para as mentes em geral, para as leis e suas práticas até finalmente chegar ao conhecimento da Forma da Beleza. A subida é uma generalização

crescente, onde o amor à beleza engloba cada vez mais coisas. No final, o amor à beleza incluirá apenas uma coisa: a Forma da Beleza. No entanto, nessa Forma, o indivíduo reconhecerá tudo que é considerado belo.

Embora o tema central da obra seja o amor, Platão apresenta alguns de seus pontos de vista sobre a poesia no texto. Aqui o filósofo assume uma postura cética a respeito do valor da tragédia e deixa a entender que o poeta faz uso de recursos poéticos e outros truques para produzir uma resposta emocional, sem considerar cuidadosamente o valor moral dessas respostas. A tragédia, assim como seu autor, é um gênero superficial que não nos ensina muito, mas impressiona-nos através de seu estilo fantasioso.

No trecho abaixo, Platão coloca seus pensamentos na voz do personagem Sócrates e, novamente, expressa seus sentimentos acerca da poesia. Diz Sócrates:

Por exemplo, conheces bem a amplitude do termo ‘poesia’. Poesia é toda ação que promove a passagem do não ser ao ser, de sorte que todas as atividades, no domínio de qualquer uma das artes, são poéticas. Todos os artífices são poetas.

É verdade.

No entanto, sabes muito bem, não são conhecidos como poetas, mas são chamados de outros nomes. De toda a poesia, foi destacada uma fração. Só as frações correspondentes à música e à métrica recebem a designação adequada a todas as artes. Só isso designa-se poesia, e os que exercem as modalidades referidas são chamados poetas. (PLATAO, 205b-205d)

A arte não é vista como algo negativo, o que a torna negativa é seu mau uso pelos poetas. A poesia, ao contrário da filosofia, não tem o comprometimento com a verdade. Isso se torna um problema porque faz com que a alma não seja governada pela verdade, corrompendo, assim, os homens e os privando da verdadeira felicidade. Portanto, como já foi explicitado na *República*, Platão condena a poesia como instrumento de educação, e conseqüentemente, seu efeito na formação da nação grega.

A Teoria das Formas, ou, Teoria das Ideias, como ela também pode vir a ser chamada, é primordial para a compreensão da crítica de Platão em relação aos poetas e sua arte. Embora a abordagem nesse texto seja diferente, o filósofo não diverge muito de opinião sobre os poetas entre seus diálogos. No *Íon*, Sócrates se depara com o rapsodo Ion de Éfeso e, como coloca Marcus Mota em seu artigo *Performance e Inteligibilidade: Traduzindo Íon, de Platão*:

O rapsodo Íon (e a cultura performativa) são comicamente rebaixados. A caracterização de Íon como alguém com limitações cognitivas é um processo excessivamente utilizado. Por outro lado, o próprio Sócrates ocupa o lugar de Íon, e

apresenta versos de Homero. O diálogo platônico apropria-se das práticas competitivas presentes em modalidades da *Mousiké* e arefigura: Platão argumenta contra a performance a partir da performance. O “rapsodo” Sócrates ocupa o lugar do rapsodo Íon. (MOTA, 2009, p.184-185)

Platão, ao longo do diálogo inteiro, ironiza a capacidade intelectual dos rapsodos e testa a inteligência de Íon. Sócrates diz que não é possível ser um intérprete do pensamento do poeta sem saber o que o artista apresenta. Ao tentar explicar que os rapsodos declamam sem maior entendimento das poesias, Sócrates se transforma em um rapsodo ele mesmo, pois cita vários trechos de Homero para fortalecer seus argumentos.

A *mousiké* era parte da educação dos cidadãos ateniense e dizia respeito à educação intelectual do indivíduo, pois tinha como objetivo o desenvolvimento da alma. Em *A República*, Platão define que a educação deveria consistir de duas partes, a *mousikê*, para exercitar a mente e a ginástica, para exercitar o corpo. A poesia estava dentro do campo de atuação da *mousikê* e ela era responsável pela assimilação do Belo com o Bom.

Platão tinha uma visão de que os poetas se assemelhavam aos adivinhos, que se deixavam possuir pelas divindades. Portanto, a arte, para Platão, era uma inspiração. No entanto, essa inspiração não era devido a uma sabedoria excepcional, mas sim a uma *phýsei*, uma disposição natural. Os poetas transmitiam as mais belas palavras, mas não eram capazes de ir além, pois nada sabiam a respeito do assunto. No *Íon*, podemos observar mais claramente essa aproximação que o filósofo grego faz do poeta com o sacerdote. No diálogo referido, pode-se ler:

Mostro, Íon, e vou te fazer ver que é isso, segundo o que me parece. Isso de você falar bem de Homero não é uma grande habilidade, como eu já te disse, mas vem de um poder divino que te move, poder esse similar ao da pedra que Eurípedes chamou de “magnética” e outros chamaram “hesracléia”. Esta pedra não atrai somente os anéis de ferro como também infunde nesses anéis um poder tal que os torna capazes de fazer o que a pedra faz: atrai outros anéis, tanto que algumas vezes podemos ver uma grande cadeia de pedaços de ferro suspensa, os anéis, um após outro, ligados. Todos dependem do poder da pedra. De modo igual a Musa inspira, e através dos são inspirados por ela, outros mais são inspirados, erguendo-se uma cadeia. Por isso todos os artistas épicos de excelência, como Coribantes que dançam quando estão em delírio, elas estão fora de si ao compor e performar suas belas obras. E se entregam aos sons e aos ritmos, extasiados e possuídos como as bacantes que, quando possuídas, bebem leite e mel dos rios, o que não fazem quando estão em si. Assim é a alma dos artistas líricos, segundo eles mesmos falam. Pois afirmam sem dúvida alguma que colhem para nós trazer seus versos de fontes de mel, jardins e vales da Musa, como abelhas voando. Como dizem a verdade! Pois o artista é uma coisa leve, alada e sagrada, que só faz alguma coisa se antes estiver inspirado ou fora de si, a razão não mais nele. (PLATÃO, 533-534d)

O poeta é receptor e veiculador de mensagens e verdades divinas e como a poesia tinha a função de educar, Platão censurava essa irracionalidade praticada pelos artistas. A poesia, portanto, era *mimesis*, imitação de uma beleza perfeita, mas como tinha essa intervenção divina, ela era considerada diferente das demais artes. As outras formas de expressão artística, como a pintura, apesar de também serem consideradas *mimesis*, eram consideradas como simulacros, ou cópias imperfeitas, pois imitavam as Formas, aparências do mundo sensível e ideal.

No *Íon*, portanto, Sócrates explica ao rapsodo que não é por habilidade e nem por raciocínio intelectual que os poetas falam as coisas belas, mas sim por uma divina possessão. Se os rapsodos não fossem escravos dos deuses e não cantassem as poesias apenas em momentos de delírio, saberiam falar sobre as coisas que declamavam. É esse o objetivo principal do diálogo, a ideia central que Sócrates tenta passar a Íon.

Platão elabora um pouco mais sobre as artes em *A República*, mas o tratamento com os poetas é completamente diferente. É preciso compreender que na cultura grega antiga, o mito, transmitido através dos poetas, servia como à base da educação dos cidadãos. Platão, buscando elaborar uma cidade ideal na qual teria a virtude como a principal guia moral, questiona a poesia como forma de educação. Nos livros II, III e X da *República* evidenciamos a relação que o filósofo faz entre a poética e a *polis*, mais especificamente, a função que a poesia tem na cidade e na formação da alma dos indivíduos.

Eric Havelock, renomado classicista britânico, dedicou a maior parte de seus anos acadêmicos desenvolvendo uma única tese: todo o pensamento Ocidental nos foi informado a partir de uma mudança nos tipos de ideias que estavam disponíveis no momento em que a filosofia grega se converteu de uma forma oral para uma forma escrita. Embora sua teoria trouxesse muita polêmica para sua época, o seu *Prefácio a Platão* nos dá uma perspectiva mais esclarecedora do impacto que o pensamento platônico teve e as consequências de seu projeto filosófico. Diz Havelock:

Todas as civilizações fundam-se numa espécie de “livro” cultural, isto é, na capacidade de armazenar informações a fim de reutilizá-las. Antes da época de Homero, o “livro” cultural grego depositara-se na memória oral. A associação das descobertas e conclusões da “Linear B”, por mais fascinante e atual que seja, não deve obscurecer esse fato fundamental. Entre Homero e Platão, o método de armazenamento começou a se alterar quando as informações foram postas em alfabeto, e, consequentemente, a visão, suplantou a audição como o principal órgão destinado a esse objetivo. Os resultados finais da alfabetização não se mostraram na

Grécia senão quando, no limiar da era helenística, o pensamento conceitual alcançou certa fluência e seu vocabulário se tornou mais ou menos padronizado. Platão, vivendo no centro dessa revolução, antecipou-a e tornou-se seu profeta. (HAVELOCK, 1996, p. 11)

Dos escritos dos pré-socráticos e até do próprio Sócrates, temos pouquíssimos registros válidos de seus pensamentos, o que já não acontece com Platão, pois temos vários diálogos que demonstram sua filosofia. Homero era a grande referência de poeta na Grécia Antiga e é por esse motivo que Platão o ataca tão asperamente em seu livro. Platão não negava que haviam verdades na poesia homérica, mas nem tudo que se apresentava em seus textos era verídico para o filósofo e essa mistura de verdadeiro e falso não era permitida em uma cidade modelo porque as partes falsas podiam comprometer a alma. Na Teoria das Formas, evidenciamos que a alma é pertencente do universo sensível. Em *A República*, Platão avança em seu pensamento e explica que a alma é dividida em três partes: racional, apetitiva e irascível. A poesia tinha que ser tratada com certo cuidado porque era analisada pela parte irracional da alma e, portanto, não servia como uma boa guia na conduta ética dos gregos.

O grande problema identificado por Platão na poesia homérica era o fato de o poeta retratar os deuses de forma semelhante aos homens. Isso gerava um problema porque ao assemelhar as ações divinas com as dos homens, isso estabeleceria um padrão de comportamento não virtuoso como aceitável. A ideia de que os poetas não conheciam a verdadeira essência do seu material é novamente exposta e o conceito de *mimesis* é retratado em sentido negativo, pois prejudicaria o acesso à verdade.

O filósofo aprofunda sua crítica dizendo que se os poetas tivessem mesmo conhecimentos reais sobre seu ofício, não imitariam, criariam. Só porque cantam sobre certas coisas, tais como guerras, não significa que conhecessem de fato a arte da guerra. Por conhecer apenas as aparências das coisas, Platão os condena por iludir e corromper as almas dos homens com seus discursos poéticos.

No livro II, Platão dá mais atenção à educação dos Guardiões e a poesia é vista como educacional e moralizante. No entanto, como eram as crianças que escutavam as histórias, e elas possuíam almas ainda um tanto maleáveis, havia certa preocupação quanto ao conteúdo dessas histórias. Como os deuses para Platão eram essencialmente bons e perfeitos, essa ideia da divindade tinha que ser retratada nas poesias. Um conteúdo contrário a esse, seria prejudicial aos ouvintes infantis quando se tornassem adultos, pois não desenvolveriam um caráter correto.

Nos livros II e III, Platão diferencia entre *imitar* e *narrar*. O poeta imita quando ele fala na voz do outro em discurso direto e ele narra quando fala na sua própria voz o que o outro disse. É estabelecido que o poeta deve imitar apenas o discurso bom e narrar o restante. No livro III, a poesia épica é considerada uma poesia mista e, portanto, não é totalmente mimética, pois consiste de partes verdadeiras e falsas. Nos livros iniciais de *A República*, a poesia ainda é aceita pelo filósofo em sua cidade modelo desde que abarque as regras estabelecidas por ele, de retratar o bem e a virtude.

No livro X, Platão já muda radicalmente de opinião em relação à poesia, ele assume uma posição mais radical e pessimista quanto à *mimesis*. Chegando ao estágio final de criação de sua república, a imitação não é só vista apenas como um discurso, mas como condição de existência dos objetos no mundo material. O filósofo então expulsa os poetas da cidade por os considerarem perigosos, pois fingem conhecer todos os tipos de coisas, mas, no fundo, não sabem realmente de nada. O conteúdo com que os poetas lidam não é conhecido e sim, um simulacro.

Platão censurava a poesia porque ela desempenhava um papel crucial na criação e transmissão dos valores sociais. Ele expulsa os poetas porque eles representavam uma ameaça para seu projeto filosófico, pois ele queria que a filosofia tomasse o lugar da poesia como a mais elevada forma de *mousikê*. O problema reside em os poetas imitarem a aparência das coisas e não a essência. Havelock comenta:

Halliwell, em sua introdução ao Livro X, apresenta um esquema dos principais tópicos que formam a concepção platônica da poesia, enumerando cinco traços que caracterizam essa concepção:

1. A herança socrática de Platão no respeito pela poesia
2. A crítica socrática à autoridade dos poetas, pois eram movidos por algum tipo de inspiração e não possuíam o verdadeiro conhecimento sobre o seu objeto
3. O viés ético da acusação socrática, pois os poetas apresentam falsos modelos morais e a poesia, assim, como principal fonte de educação, torna-se questionável
4. O poder de causar efeitos maléficos na mente da audiência, que se identificava com o que era cantado (o escopo psicológico é um dos motivos pelos quais Platão volta a tratar da poesia no Livro X)
5. A mudança de sentido do termo *mimêsis* entre os Livros II e III e o Livro X, a princípio sendo a representação dramática através do discurso em 1ª pessoa e, posteriormente, as representações ou manifestações artísticas em geral, assumindo um sentido mais abrangente do que nos Livros anteriores. (HAVELOCK, 1993, p. 45)

Não existe um livro de Platão que se dedique exclusivamente sobre seu posicionamento em relação à poesia. Seus pensamentos acerca do tema devem ser extraídos

de vários diálogos e discussões, pois sua posição estará sempre inserida dentro de um contexto filosófico maior. Enquanto no *Íon*, Platão discute a idéia da inspiração poética, em *A República* o debate gira em torno da poesia enquanto *mimêsis*, e já no *Fédon* a discussão maior é a Teoria das Formas.

Não convém falar apenas do sistema grego de teatro, pois para um completo entendimento do que foi o teatro elisabetano é necessário também passar pelo teatro romano, que com seus grandes pensadores Cícero e Sêneca, serviram de grande influência a Shakespeare. Mas é preciso ter uma base até chegar onde estamos para entender a evolução. Nunca esquecendo, no entanto, que a tragédia é um mérito exclusivamente dos gregos. Chauí diz:

Os grandes sistemas helenísticos costumam ser apresentados, na história da filosofia, divididos em dois períodos: o *antigo*, referindo ao momento propriamente grego de sua elaboração, e o *romano* ou *imperial*, quando são reformulados sob a ação da cultura de Roma e da língua latina. Essa travessia dos tempos nos leva, portanto, do império helenístico de Alexandre à Roma republicana e imperial, contra a qual se formaram continuamente ligas de cidades gregas fiéis à Macedônia que lutaram sem cessar, desde o início da dominação, em 167 a.C., até a derrota final, entre 90 e 82 a.C. (CHAUI, 2010, p.203)

Roma, assim como a Grécia, foi muito ligada à política e tinha essa separação entre o espaço público e o doméstico. A república oligárquica era dividida entre a plebe e os patrícios, que tinham o poder religioso, militar e magistral. Após várias guerras civis, a plebe finalmente conseguiu representação no Senado, porém, para não ficar para trás, o patriciado começou a anexar todos os territórios da Itália para tentar afastar os plebeus. Surge então uma nova classe social, *homens novos*, que, enriquecidos com as conquistas territoriais formaram uma pequena classe nobre.

Mais uma vez as guerras civis tomam conta até que Júlio César sobe ao poder como ditador perpétuo. Após sua morte e de várias disputas para conquistar o trono vazio, sobe então Otávio e com isso se encerra a era republicana em Roma. Otávio então se torna o Pai da Pátria e recebe o título de *Augustus* iniciando então a era do Império Romano. O século de Augusto é o momento do apogeu de Roma e foi conhecido na história como a *Pax Romana*.

Embora Hegel achasse que o mundo romano não contribuiu em nada para a filosofia, as reflexões que Cícero fez sobre a política e a ética são contribuições que levamos em consideração até nos dias de hoje. O filósofo latino foi um dos primeiros representantes da geração filosófica que veio depois da era grega e assim como seus antecessores, escrevia seus

tratados em forma de diálogo, inspirando-se em parte na dialética socrática. O estilo da escrita de Cícero era conhecido como ecletista, pois misturava argumentos pro e contra o ponto de vista defendido.

A relevância que Cícero tem para nosso estudo de Shakespeare e o teatro é que o filósofo debateu acerca da virtude e fortuna em várias obras, correntes subterrâneas do teatro elisabetano. O filósofo romano define seu conceito de virtude:

A virtude consiste principalmente em três coisas: a primeira, em conhecer a natureza das coisas, suas relações e propriedades, suas causas e seus efeitos; a segunda, em refrear os movimentos desordenados do ânimo, que os gregos chamam *páthe*, submetendo à razão as paixões, que eles chamam de *hormaas*; a terceira, o uso moderado e sábio daqueles com quem estamos associados, de maneira que por sua indústria tenhamos cumprido e preenchido tudo quanto necessita nossa natureza, rechaçando por meio deles qualquer dano que nos traga e também tomando satisfação e castigando a quem o intente, mas com a pena que permitem as leis da justiça e da *humanitas*. (CICERO, II, 5)

A virtude para o pensador latino é, acima de tudo, sabedoria. O sábio, tendo conhecimento absoluto sobre todas as coisas consegue, por conseguinte, controlar as reações adversas, as paixões. Uma vez em controle do *harmaas*, ele então consegue por a justiça e a ética em prática, castigando ou recompensando de acordo. Sob influência socrática, Cícero nomeia as paixões como inimigas da virtude e temos, de todos os jeitos, aprender a dominá-las.

No entanto, não é só a virtude que entra em foco na filosofia romana, mas a fortuna também. No que diz respeito à fortuna, a filósofa brasileira diz:

Quem ignora o quanto pode a fortuna tanto na prosperidade com na adversidade?", indaga Cícero. Quando nos sopra vento favoráveis, tudo quanto desejamos nos cai nas mãos; quando muda, nos atormenta com borrascas, tempestades, naufrágios, incêndios, ruínas, derrotas dos exércitos, ódio da plebe, desterro de cidadãos beneméritos, pobreza. Tomando a fortuna como bons e maus ventos, Cícero nos deixa entrever que, dentre as imagens clássicas da fortuna, escolhe a da mulher com manto esvoaçante, signo de brisa favorável e ventania destrutiva. (CHAUI, 2010, p. 242)

A descrição de Cícero acerca da fortuna é uma imagem que perdura até os dias de hoje. Sendo um conceito que não estava explicitamente presente em suas tragédias, os gregos trabalhavam inconscientemente com o conceito, ao incluir as *Moiras* em suas obras e em sua filosofia.

A fortuna, por ser caprichosa e ter o elemento da surpresa ao seu favor, só consegue ser vencida por apenas um elemento - a sabedoria. Assim como Platão estava determinado em formar homens essencialmente bons, filósofos, Cícero também tinha essa preocupação.

Os homens bons, mais que a sabedoria plena, são os que conseguem vencer a fortuna verdadeiramente, pois sendo humildes eles conseguem aprender diante do infortúnio e enobrecer diante da vitória. É importante ressaltar que, independente das forças invisíveis da virtude e da fortuna, o verdadeiro responsável pelos acontecimentos do mundo eram os homens, e Cícero expunha isso claramente em seu pensamento. Em Shakespeare, os heróis trágicos são os culpados do acontecimento trágico, homens que têm total controle sob seus destinos.

Via de regra, nas tragédias shakespearianas, apesar da história ser composta por vários personagens, o enredo gira principalmente em torno de uma personagem, o famoso herói trágico. Pode se contestar que em algumas tragédias como *Romeu e Julieta* e *Macbeth* as personagens femininas desempenham papéis importante na ação, mas a “estrela” do drama sempre será um só indivíduo – geralmente um homem, de alta estirpe que no final, morre.

Para que suas peças exerçam plenamente seu efeito trágico, Shakespeare faz com que o espectador, ao ver a fortuna de seu herói mudar, sinta compaixão. A compaixão é atingida porque, além de simpatizarmos com a personagem, a tragédia contrasta com a prosperidade que pairava no enredo até então e, portanto, sentimos mais ainda essa calamidade que afeta um indivíduo singular.

Voltando à questão inicial em que as personagens de Shakespeare são responsáveis pelo seu próprio destino, A.C Bradley, grande estudioso inglês e autor de *A Tragédia Shakespeariana*, diz:

Seu destino afeta o bem-estar de toda uma nação ou império; e quando ele se precipita das alturas da glória terrena para cair no pó, sua queda produz uma impressão de contraste, denuncia a fragilidade humana e revela a onipotência – talvez o capricho – da Fortuna ou do Destino, com que nenhuma história pessoal pode jamais rivalizar. [...] As calamidades da tragédia não sobrevivem, pura e simplesmente, e tampouco são enviadas; decorrem, precipuamente, de atos, e atos humanos. (BRADLEY, 2002, p. 7-8)

Por serem indivíduos nobres e figuras centrais, o destino desses heróis afetam, conseqüentemente, todos aqueles ao seu redor. Ao colocar em ação indivíduos elevados e os tornarem responsáveis por causarem sua própria ruína, o dramaturgo inglês consegue assim, potencializar a tragédia e demonstrar a fragilidade humana, fazendo com que o espectador

sinta-se indefeso mediante os acontecimentos do Destino, mas ao mesmo tempo, compaixão pelo herói.

Interessante também notar que Shakespeare faz uso de alguns recursos que contribuem para o enredo ou ação, mas que não são os responsáveis pelo ato trágico. Bradley menciona três desses recursos: estados alterados de consciência, o sobrenatural e atribuição do acaso como influência em determinado ponto da ação. Shakespeare era muito cauteloso ao escrever suas tragédias porque, mesmo incluindo fatores externos, eles nunca são apresentados como a origem do ato trágico; a culpa sempre recai em sua totalidade, no herói.

O estado alterado de consciência que Shakespeare usa, na maioria das vezes, é a loucura, mas ele faz uso do sonambulismo e de alucinações em algumas peças também. Bradley explica melhor usando alguns exemplos das tragédias:

O sonambulismo de Lady Macbeth não exerce nenhuma influência sobre os eventos que se seguem a ele. Macbeth não assassinou Duncan porque viu um punhal no ar: ele viu o punhal porque estava prestes a assassinar Duncan. [...] Se Lear estivesse realmente louco quando dividiu seu reino, se Hamlet estivesse realmente louco onde quer que fosse na história, cada um deles deixaria de ser um personagem trágico. (BRADLEY, 2002, p. 10)

Ou seja, o ato trágico só tem seu efeito desejado se vem do caráter da personagem perante a situação distinta, caso contrário, a tragédia perderia seu efeito. As situações de estados alterados de consciência se manifestam devido ao estado em que a personagem se encontra. No caso de Macbeth, por exemplo, ele só viu o punhal porque se sentia culpado, pois sabia que sua conduta ia contra todo um código de valores que ele estava prestes a quebrar.

Um outro fato recorrente na obra do bardo inglês é a ocorrência do sobrenatural. Em casos como o fantasma em *Hamlet* e as bruxas em *Macbeth*^{*}, esses elementos de fantasia possuem informações sobrenaturais também – aparecem na história para prevenir ou avisar as personagens de algo que está na iminência de acontecer.

O acaso, em Shakespeare, serve para mostrar, mais uma vez, que é o ser humano que está em controle do seu Destino e a calamidade que sobrecai nele não tem a loucura e nem um

* Estes personagens fantasmagóricos fazem parte do conjuntos de seres tanatográficos e agregam elementos da decomposição biográfica do Príncipe Hamlet e do Nobre Macbeth. São personagens (*retornantes*) ligados à tradição dos *diálogos dos mortos* – vide estudos de sátira menipeia e Diálogos de Luciano em SILVA JUNIOR, 2008 (Nota do Orientador).

fantasma como responsável. O estoicismo latino tinha uma filosofia parecida, pois os estóicos acreditavam que todos os acontecimentos dependiam de nós mesmos e nós éramos os responsáveis por tais acontecimentos. A força motriz dessa filosofia latina era a liberdade. Marilena Chaui, em seu capítulo sobre o estoicismo romano no livro *Introdução à História da Filosofia*, explica que a liberdade, para essa escola, era o que dependia de nós e o que dependia de nós era o pensamento e a vontade. Chaui explica:

A universalidade da fortuna é a universalidade da escravidão, pois escravo é aquele que age para realizar a vontade de um outro e não a sua própria. Se ninguém escapa da fortuna, visto que a contingência perpassa o mundo humano, como conviver com ela para que seu fardo não nos destrua? Aumentando a potência de dois dons que recebemos da natureza e que dependem de nós: o hábito, que ela nos deu para que nos familiarizemos sem revolta com os mais rudes tormentos; e a razão, parcela do divino em nós, que nos dá poder para vencer obstáculos.[...] Ao capricho da fortuna se opõe a benevolência da natureza. (CHAUI, 2010, p. 306)

O estoicismo propõe um estilo de vida em que a razão governa o homem e é devido a essa razão que ele consegue se tornar um ser livre. O sábio vive de acordo com a natureza e consegue ficar indiferente a todos os acontecimentos externos a ele - mantendo o equilíbrio perante qualquer situação, tanto positiva quanto negativa. Há uma preocupação para o estoico entre o determinismo e o livre arbítrio humano e para viver em harmonia a nossa vontade tem que estar de acordo com a natureza.

É importante ter uma base histórico-filosófica para melhor entender os alicerces do teatro elisabetano e, mais especificamente, o de Shakespeare. Entender melhor as influências que o dramaturgo levou para suas obras e como surgiram são chaves para um entendimento mais profundo do que foi esse fenômeno que chamamos de tragédia shakespeariana.

Assim como Cícero defendia o homem como principal responsável pelo seu destino, Sêneca mais tarde defendeu a virtude como base da felicidade, difundindo a crença de que uma pessoa virtuosa se mantém imune aos infortúnios da fortuna. E é seguindo essa linha de raciocínio que podemos então concluir que a queda do império romano tem como responsável seu próprio povo.

3. ARISTÓTELES E QUESTÕES SOBRE O DRAMA

A *Poética* de Aristóteles pode ser considerada uma das primeiras tentativas para uma teoria literária e, por conseguinte, é um dos documentos mais preciosos para o estudo da literatura. É importante lembrar que nessa obra, o pensador grego fez apenas uma tentativa de catalogar os tipos de poesia que existiam em sua época. Aristóteles, acima de tudo, era um cientista, então quando se deparou com o mundo literário, ele o examinou assim como examinava os fenômenos físicos da natureza. Hoje entendemos ser tarefa impossível examinar a poesia cientificamente, mas para a época, foi uma tentativa válida. Assim como os fenômenos da natureza são regidos por leis naturais fixas, o poeta grego examinou a poesia já existente para sustentar suas teorias literárias.

O mundo sofreu inúmeras mudanças ao longo dos anos, então é preciso entender que conceitos que eram tidos como verdades antigamente, não são mais necessariamente válidos nos dias de hoje. Teatro para os gregos era algo completamente diferente do que nós da modernidade entendemos por *teatro* e o mesmo se aplica à palavra arte. Nosso conceito de arte se aproxima mais ao que Aristóteles denomina de *arte mimética*.

Aristóteles começa seu estudo com sua tese: *arte é imitação*. Poesia, pela lógica, é mimética, sendo ela composta em verso ou não. No entanto, arte para o Estagirita é tudo aquilo que é feito por humanos e não pela natureza. Tendo em mente essa linha de raciocínio, o drama (tragédia e comédia) e o épico são obras de ficção, porém, imitam a vida real de uma maneira plausível de uma forma ou de outra.

O estudo do filósofo grego dá uma maior ênfase na tragédia, enquanto a comédia é tratada como um gênero inferior, sem muita informação ao seu respeito. É interessante perceber que carregamos esse peso até em nossos estudos do dia de hoje – o preconceito aristotélico prevalece. Bakhtin, séculos depois, tentou dar uma importância maior à comédia, mas nem o filósofo russo conseguiu tal feito. Aristóteles classificou a tragédia e a epopeia como a imitação de homens superiores e a comédia e a paródia como a imitação de homens inferiores.

É válido considerar que a tragédia tem sua origem nos cultos religiosos dedicados a Dionisos. Sendo a origem do teatro, esse gênero poético tem como sua base a morte como Destino trágico. Dos notáveis tragediógrafos gregos aos ingleses, todos eles quase sempre

tiveram suas grandes personagens enterradas, exceto em casos extremos de *deus ex machina* para salvá-las.

Marilena Chaui nos dá uma breve introdução de como eram as primeiras encenações trágicas. De acordo com a autora, a tragédia colocava no palco deuses e personagens do mundo aristocrático e no coro, cidadãos que comentavam, avaliavam e julgavam as ações que aconteciam no palco. A distribuição cênica visava marcar a diferença entre o passado aristocrático e o presente democrático.

As histórias tinham sempre o mesmo *roteiro* – o mito. Começavam com um primeiro crime sangrento na família e tinham como exigência imposta pelos deuses a vingança por esse crime por um outro pior – e assim em uma sequência interminável. A lei da sociedade aristocrática era a vingança sem fim. As tragédias, costumavam ser escritas em trilogias, sendo que só no final, na terceira parte, os deuses se reuniam e decidiam se deviam continuar impondo essa lei sangrenta aos mortais, ou se cabia aos mortais julgarem a si mesmos.

Jacqueline de Romilly, autora de *A Tragédia Grega*, dedica seu livro exclusivamente ao gênero. Dando-nos uma introdução bastante minuciosa, a filóloga erudita explica que o período em que se escreviam essas tragédias durou oitenta anos, exatamente o mesmo tempo que durou o período de expansão de Atenas. A primeira representação trágica foi no ano 534 A.C durante o governo de Pisístrato e foi durante uma festa dionisíaca em Atenas. No entanto, a primeira tragédia registrada não tem data precisa, mas sabemos que foi *Os Persas* de Ésquilo. Diante de possivelmente milhares de tragédias que foram encenadas e escritas na Antiguidade grega, hoje nos restam apenas trinta, fragmentos esporádicos e comentários sobre os festivais.

Tragédia, literalmente se traduz por *o canto do bode*, porém, mais do que um canto, a tragédia era uma reflexão sobre o homem. Por meio da linguagem diretamente acessível da emoção, esse gênero poético não tinha apenas uma função literária, mas era também um registro civil preciso. Em Atenas, as tragédias eram escritas para os concursos que eram realizados duas vezes ao ano e elas visavam os cidadãos da *polis*, portanto elas tinham como tema assuntos de interesse popular e público. Sob essa óptica, os escritos trágicos são um testemunho do que foi a Grécia Antiga e como era verdadeiramente a famosa *tragédia grega*.

Aristóteles, em sua *Poética*, define a tragédia como:

É, pois, a tragédia imitação de uma acção de carácter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos

distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efectua] não por narrativa, mas mediante actores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções. Digo “ornamentada” a linguagem que tem ritmo, harmonia e canto [...] (ARISTÓTELES, 2003,p. 110)

A tragédia é então a imitação de uma ação que é executada por personagens que agem de acordo com o próprio pensamento. Ela também faz uso de uma linguagem ornamentada mediante atores que suscitam o terror e a piedade na plateia. Ainda na definição aristotélica de tragédia, o discípulo de Platão vai além da sua própria definição e nomeia os elementos essenciais: mito, caráter, elocução, pensamento, espetáculo e melopeia. Há também elementos, ou partes quantitativas comuns a todas as tragédias: prólogo, episódio, êxodo e coral, que é dividido em párodo e estásimo. Essa definição é clássica e tradicional e é impossível não tê-la como referência ao estudar a evolução do teatro.

Em seu livro, Romilly vai além de Aristóteles e descreve a estrutura da tragédia, explicando tanto sua importância quanto sua evolução. A peça trágica é composta de duas partes básicas, o coro e as personagens. Se tomarmos como verdadeiro, o fato de a tragédia ter nascido do ditirambo, não nos surpreenderá ela assumir essa estrutura, pois o ditirambo era composto do diálogo de uma personagem com o coro.

O coro era formado por um conjunto de cidadãos que faziam uso de uma linguagem lírica. Era possível também perceber um afastamento do público em relação ao coro devido ao fato do vocabulário usado por eles ser diferente daquele usado no cotidiano. O coro cantava, dançava e, mais importante, independia da ação na peça pelo lugar que ocupava. O mestre do coro (*corifeu*) podia até ter um diálogo falado, no entanto, sua interação com as personagens era impotente.

Nos primórdios da tragédia, o coro era o elemento mais importante. Nas tragédias de Ésquilo, pela forma simples e relativamente estática que elas apresentavam, se conferia ao coro um destaque maior, com mais peso para o sentimento geral da peça. Com o passar do tempo, o coro foi diminuindo sua importância na medida em que a ação foi aumentando seu papel na tragédia e devido ao desenvolvimento da ação, o papel das personagens ganhou um enfoque maior. Romilly explica:

Para que o coro pudesse conciliar tão importante função com essa incapacidade de agir, era necessário que a ação da tragédia fosse pouco desenvolvida. A partir do momento em que ela adquiriu maior importância, o coro deixou de desempenhar o papel central que até então detinha. Já nas últimas peças de Ésquilo (em *Prometeu Acorrentado* e na *Oresteia* em geral), o coro é apenas simpatizante; pouco tempo

depois começam a aparecer coros que viriam a tornar-se clássicos, compostos por mulheres do país, por confidentes, por testemunhas. Sem dúvida, permanece uma relação essencial entre o herói e o grupo que dele depende, mas esse elo tende a tornar-se frouxo. Na obra de Eurípedes, ele se desfaz quase completamente. (ROMILLY, 2001, p. 28)

Não menos importantes, as primeiras tragédias de Ésquilo são diametralmente diferentes das de Eurípedes, pois nestas o coro quase que não exerce uma função na tragédia, ao passo que nas de Ésquilo, o coro era o elemento central devido à ação não ser tão desenvolvida. É uma evolução lógica, pois se a ação se diversificava, o coro, que apenas declamava, era entediante para o espectador que queria ver algo mais emocionante. Por conta dessa mudança, as partes do coro foram diminuindo cada vez mais até elas ficarem quase obsoletas.

No entanto, algo positivo veio do apagamento do coro: os poetas podiam agora investir em ações e personagens mais complexos. Romilly, mais uma vez, explica:

No lugar de uma tragédia resultante de algum golpe cruel dos deuses, que levava a coro angustiado a interrogar-se, em grande temor, o interesse passou a centrar-se sobre o que eram e o que faziam os homens. A tragédia começou a mostrá-los em luta com os acontecimentos que recusavam ou impunham. A isso correspondeu, necessariamente, uma renovação dos meios literários (ROMILLY, 2001, p. 35).

Com um espaço mais amplo para o desenvolvimento da ação e para mais personagens, o poeta tinha que criar mais situações para os protagonistas confrontarem. Isso deu vazão para que as próprias personagens tivessem espaço para uma reflexão interior, enriquecendo assim, o caráter psicológico dos membros da tragédia. Romilly, em seu texto, diz que, devido a essa mudança, as personagens não se contentavam mais em agir e por isso se explicavam, pois sentiam a necessidade de se justificar. Podemos entender esse fato como a semente inicial do que futuramente Bakhtin desenvolveria como a personagem autoconsciente.

Ésquilo foi o primeiro dos três grandes tragediógrafos gregos; por não desenvolver tão a fundo sua ação, suas tragédias não se apresentavam de maneira isolada elas formavam um conjunto de três para fechar a história totalmente. Já na era de Eurípedes, o último grande tragediógrafo grego, essa prática não era mais sustentável. Romilly diz:

É fácil acreditar que uma tragédia tão rica em personagens e tão fértil em peripécias não tivesse necessidade de duas outras para completá-la, nem poderia inserir-se numa trilogia: ela constitui, em si, um mundo fechado. (ROMILLY, 2001, p. 37)

Desde Ésquilo até Eurípedes, a tragédia não só sofreu mudanças temáticas, mas também passou por mudanças estruturais. Por Eurípedes diminuir a importância do coro e dar mais ênfase na ação e nas personagens, não havia mais necessidade da história se estender por mais que uma peça. No final da era das tragédias gregas as trilogias já eram quase que uma prática do passado. Bakhtin, séculos depois, diz que o mundo em que se inseriam as poesias épicas e trágicas era estático, fixo, acabado. Já o mundo em que se insere o romance (a prosa), objeto de estudo do filósofo russo, está em constante transformação, não se submetendo a uma forma imutável, um mundo inacabado de seres e discursos em aberto.

Convém também esclarecer que as tragédias, assim como as outras poesias épicas, são obras de ficção. No entanto, a história narrada deve possuir tal nível de imitação que seja o mais próximo da realidade, sendo assim algo plausível ao espectador. Eudoro de Sousa, um dos tradutores mais consagrados da *Poética*, em análise sobre o texto de Aristóteles chegou à conclusão que o mito (tradicional) era a matéria-prima do poeta e ele depois o transformava em fábula (trágica). Uma vez escolhido o mito, o poeta então elaborava sua história conforme as leis da verossimilhança. O próprio Aristóteles explica:

Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) --- diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. (ARISTÓTELES, 2003, p. 115)

Logo no início de sua obra, o Estagirita deixa bem claro que poesia não é só aquilo que está escrito em verso, pois ela pode também se encontrar em prosa. A tragédia, sendo um gênero poético, se baseia em um mito e a partir da capacidade criativa de seu autor cria vida.

A palavra grega *mythos* pode ser traduzida para o português, talvez não tão fidedignamente, como *enredo*. Quando Aristóteles então fala de *mythos*, ele não está só se referindo ao enredo, de quem fez o quê a quem, mas ele está se referindo a algo mais profundo, que nos leva a refletir sobre temas mais universais. O efeito que a tragédia tem sobre nós é resultado de como ela foi estruturada para nos fazer pensar acerca de verdades e ideias universais, ou seja, é resultante de seu *mythos*.

Tendo em vista o *enredo* e o *mythos* de uma tragédia, Aristóteles também destaca qual tipo de tragédia suscita com maior força os sentimentos de terror e piedade. A tragédia

necessariamente há de ter um começo, um meio e um fim, no entanto, não necessariamente a história precisa focar na vida de apenas um indivíduo, ainda mais porque nossa vida engloba várias pessoas e momentos diferentes. O que Homero fez com a *Odisseia* é um exemplo perfeito do que o filósofo grego espera dos poetas – selecionar uma série de eventos da vida de uma personagem e moldá-los dentro de um universo coerente.

Justamente pelo fato de a tragédia ser um gênero que suscita sentimentos fortes, ela tem mais impacto sobre sua plateia quando os eventos acontecem de maneira inesperada, porém, dentro de uma ordem lógica. O ideal seria se os espectadores enxergassem o final como uma consequência necessária de toda a ação que a precedeu e ainda assim ter esse final como algo inesperado. A tragédia *Macbeth* de William Shakespeare é um exemplo dessa narrativa inesperada, porém, lógica.

Ninguém, no início do drama, esperava que um Cavaleiro tão devotado fosse assassinar o rei e virar um tirano. No entanto, desde a primeira profecia das bruxas, o primeiro evento marcante na peça, até as mudanças de atitude no decorrer da ação, o próprio Macbeth foi mudando, assinalando uma mudança drástica em seu caráter. Ao chegar ao final do enredo, mesmo com as mudanças já terem tomado sua forma, o final choca, porém, não de forma inesperada, pois tudo conspirava à tragédia.

Elementos importantes que fazem parte de todo drama trágico são a *peripeteia*, ou, peripécia, e a *anagnorisis*, ou, reconhecimento. De acordo com Aristóteles:

[um dos elementos da] peripécia é a mutação dos sucessos no contrário, efectuada do modo como dissemos; e esta inversão deve produzir-se, também o que dissemos, verossímil e necessariamente. [...] O reconhecimento, como indica o próprio significado da palavra, é a passagem do ignorar ao conhecer, que se faz para amizade ou inimizade das personagens que estão destinadas para a dita ou a desdita. A mais bela de todas as formas de reconhecimento é a que se dá juntamente com a peripécia, como, por exemplo, no *Édipo*. (ARISTÓTELES, 2003, p. 118)

Aristóteles afirma que o melhor reconhecimento é aquele que é acompanhado de peripécia. Por exemplo, em *Édipo*, a descoberta da mãe dele afeta sua *fortuna* – ele vai de um orgulhoso rei a um ser humano digno de punir, por enfrentar uma das piores desgraças. Os dois elementos juntos ajudam a suscitar na plateia terror e piedade e, conseqüentemente, ajudam a concluir o drama também. Em suma, a importância desses dois conceitos – *peripeteia* e *anagnorisis*– serve para demonstrar que a vida não é uma sequência linear de A

para B, mas sim uma sequência de eventos que nem sempre têm os resultados que esperamos quando os esperamos.

Na *Poética*, além do autor explicar e exemplificar cada elemento da tragédia, ele também se propõe a descrever o herói trágico. O herói deve ter quatro qualidades: bondade, conveniência, semelhança e coerência. Assim como a tragédia deve seguir uma lógica interna, o herói também deve ser construído de maneira que haja verossimilhança e coerência. Diz Aristóteles:

É, pois, necessário que um mito bem estruturado seja antes simples do que duplo, como alguns pretendem; que nele se não passe da infelicidade para a felicidade, mas, pelo contrário, da dita para a desdita; e não por malvadez, mas por algum erro de uma personagem, a qual, como dissemos, antes propenda para melhor do que para pior. Que assim deva ser, o passado o assinala: outrora se serviam os poetas de qualquer mito; agora, as melhores tragédias versam sobre poucas famílias. (ARISTÓTELES, 2003, p. 120)

Em suma, o herói trágico tem que ser uma versão melhorada do homem comum. É trabalho do poeta melhorar a personagem e, mais uma vez, o exemplo de Homero é usado. Na *Ilíada*, Aquiles é constantemente retratado como um homem cheio de cólera, e independentemente do seu temperamento, ele ainda consegue ser classificado como um homem heroico e essencialmente bom.

Indo um pouco além do âmbito grego, podemos considerar Macbeth como um herói trágico. A queda do jovem guerreiro resulta de um erro moral, dele matar o rei em sua própria casa, e seu fim pode ser considerado como uma forma de retribuição divina. Por outro lado, a época de Shakespeare era outra, então, sua escrita contém um tom cristão que era inexistente na Grécia Antiga.

Um bom exemplo disso é a luta interna em Macbeth, quando titubeia diante da possibilidade de ser Rei com uma traição. Ele fica na fronteira entre o herói trágico-nobre-cavaleiresco e o anseio de tornar-se algo maior. Lady Macbeth, por sua vez, não leva isso em consideração e deixa que sua ambição fale mais alto.

As atitudes de Lady Macbeth despertam compaixão, instauram terror, mas em relação ao Rei. De certa forma ela agrega elementos clássicos, mas os supera individualmente. Afinal, um herói trágico deve necessariamente despertar tal sentimento a partir do próprio destino. Como já foi dito, Aristóteles em sua *Poética* cita as qualidades de um herói trágico:

No respeitante a caracteres, quatro pontos importa visar. Primeiro e mais importante é que devem eles ser bons. E se, como dissemos, há carácter quando as palavras e acções derem a conhecer alguma propensão, se estar for boa, é bom o carácter. Tal bondade é possível em toda a categoria de pessoas; com efeito, há uma bondade de mulher e uma bondade de escravo, se bem que o [carácter de mulher] seja inferior, e o [de escravo], genericamente insignificante. Segunda qualidade do carácter é a conveniência: há um carácter de virilidade, mas não convém à mulher ser viril ou terrível. (ARISTÓTELES, 2003, p. 123-124)

A identificação entre o espectador e os sofrimentos do herói, fundamento da teoria aristotélica da tragédia, não é concretizada, pois Lady Macbeth não causa simpatia, pelo contrário, merece o castigo do crime. A loucura inerente ao seu comportamento, no contexto do drama, decorre de suas atitudes desmedidas. Além disso, como podemos observar a personagem não é masculina, embora seja bem viril e máscula para uma personagem feminina.

É importante lembrar que o trabalho de Shakespeare não é Aristotélico, pois ele é capaz de trazer personagens autônomos. Bakhtin, ao apresentar o romance como um gênero literário, confronta Aristóteles. É claro que, na época do filósofo grego, o romance não existia e ninguém imaginaria que ele um dia viria a existir.

Neste caso, o teórico russo faz, inclusive, a diferenciação entre romance e epopeia, chegando à conclusão de que o romance é um gênero inacabado, pois está sempre em evolução. O mundo que o romance representa possui, também, essa mesma característica. O romance trabalha com a experiência, enquanto a epopeia trabalha com a memória, refletindo modos diferentes de ver o passado.

A questão da representação do homem na literatura é um tema recorrente na teoria literária e com cada filósofo temos um pensamento diferente. Bakhtin diz:

O homem dos grandes gêneros distanciados é o homem de um passado absoluto e de uma representação longínqua. Como tal, ele é inteiramente perfeito e terminado. [...] Entre a sua verdadeira essência e o seu aspecto exterior não há a menor discrepância. [...] não há ainda a confissão-auto-acusação. Aquilo que se representa coincide com aquilo que é representado. [...] O homem épico está igualmente desprovido de iniciativa lingüística; o mundo épico conhece uma só e única língua constituída. (BAKHTIN, 2010, p. 243)

O herói-épico, aristotélico, trágico, é um homem, apesar de suas falhas de caráter, bem definido. Não há espaço para a personagem mudar e agir de forma totalmente inesperada, pois isso iria contra a verossimilhança, a coerência e a unidade que Aristóteles tanto preza. Para o Estagirita, a unidade, tanto do enredo quanto da personagem, é o elemento que o poeta deve

mais prezar. Para Bakhtin, que defende o inacabamento na modernidade, o homem estático não seria o herói do romance, mas sim o que está sujeito a constantes mudanças.

Walter Benjamin discute essa mesma questão que já estava sendo discutida na *Poética*: a arte de narrar. Benjamin defende a natureza oral e declamatória das narrativas da Antiguidade e justamente por defender essas características lamenta o surgimento do romance em detrimento da epopeia. Diz Aristóteles:

O terror e a piedade podem surgir por efeito do espectáculo cénico, mas também podem derivar da íntima conexão dos actos, e este é o procedimento preferível e o mais digno do poeta. Porque o mito deve ser composto de tal maneira que, quem ouvir as coisas que vão acontecendo, ainda que nada veja, só pelos sucessos trema e se apiede, como experimentará quem ouça contar a história de Édipo. Querer produzir estas emoções unicamente pelo espectáculo é processo alheio à arte e que mais depende da coregia. (ARISTÓTELES, 2003, p. 121)

Ou seja, o espectáculo cênico, os detalhes que surgem além da narrativa por si só, são supérfluos. Um bom narrador é capaz de fazer com que seus espectadores sintam as emoções necessárias só em ouvir a história contada. O conteúdo da narrativa deve ser, necessariamente, forte o suficiente para suscitar sentimentos sem a ajuda de um cenário. No caso da tragédia, cabe ao poeta narrar uma história em que a imaginação consiga criar tais imagens que suscitem o terror e a piedade em seu ouvinte.

A questão da epopeia também é tema discutido amplamente na *Poética*. Enquanto Bakhtin defendia o romance em razão do *epos* e Benjamin o *epos* em razão do romance, Aristóteles defendia a tragédia em razão da epopeia. Embora o filósofo grego enalteça Homero constantemente ao longo de sua obra, são os tragediógrafos que escrevem a imitação superior. Até o discípulo de Platão chegar a essa conclusão, ele cita detalhadamente as diferenças entre os dois gêneros poéticos.

As diferenças básicas entre as duas modalidades literárias são óbvias. A poesia épica é mais extensa que a poesia trágica, ela consegue articular “várias tragédias” devido ao fato dela não ser limitada a um palco e nem a um determinado tempo. Além disso, a epopeia é narrada em metro heroico e a tragédia é narrada em metro iâmbico. É notável também mencionar que a epopeia consegue conter episódios maravilhosos e fantásticos porque ela não é encenada em um palco, o que no caso da tragédia faria com que a plateia perdesse a credibilidade na história.

Mesmo com essas diferenças básicas, Aristóteles parece achar as duas modalidades relativamente bem semelhantes. As duas são imitações de feitos heróicos e o que os separa

essencialmente é que a poesia trágica imita através de ações e a épica puramente através da linguagem. No entanto, mesmo com todos esses pontos a favor da epopeia, Aristóteles no final se posiciona em favor da tragédia devido ao fato de ela ser um meio mais realístico de representar o *mythos*. O filósofo grego diz:

Mas a tragédia é superior porque contém todos os elementos da epopeia (chega até a servir-se do metro épico), e demais, o que não é pouco, a melopeia e o espectáculo cênico, que acrescem a intensidade dos prazeres que lhe são próprios. Possui, ainda, grande evidência representativa, quer na leitura, quer na cena; e também a vantagem que resulta de, adentro de mais breves limites, perfeitamente realizar a imitação. (ARISTÓTELES, 2003, p. 147)

Por consequência, se a tragédia é superior por todas estas vantagens e porque melhor consegue o efeito específico da arte (posto que o poeta nenhum deve tirar da sua arte que não seja o indicado), é claro que supera a epopeia e, melhor que esta, atinge a sua finalidade. (ARISTÓTELES, 2003, p. 148)

A tragédia é mais plausível porque ela acontece na nossa frente e ela se limita ao realismo humano, já a epopeia tem a imaginação do poeta e do ouvinte como limite. Embora ambas consigam manter a unidade de enredo ao longo de suas narrativas, a tragédia, por ser menos extensa, dá menos espaço para digressões e detalhes supérfluos, mantendo assim o interesse do espectador por mais tempo.

A questão do realismo da tragédia também é importante, uma vez que o poeta deve sempre tentar priorizar uma impossibilidade convincente sobre uma inconvincente possibilidade. Embora haja razões para os dois tipos de poesia serem respeitados, também temos que ter em mente que ambos têm como objetivo despertar o terror e a piedade. A música e o espetáculo certamente contribuem para dar esse efeito emocional, o que garante a superioridade da tragédia sobre a poesia épica.

Jacqueline de Romilly também faz a óbvia comparação entre epopeia e tragédia, defendendo que a tragédia está geralmente ligada aos mesmos mitos que a epopeia. Romilly explica:

Não devemos surpreender-nos com isso: a epopeia foi, durante séculos, o gênero literário por excelência. O próprio lirismo nutria-se dela. O objeto épico foi o objeto natural de toda a obra de arte. O mais espantoso, na verdade, é que ela permaneceu como objeto da tragédia, não apenas na Atenas do século V, mas também, depois dos gregos, até a época moderna. (ROMILLY, 2001, p. 20)

Por a epopeia sempre estar ligada a um passado glorioso, aos heróis que enfrentavam grandes perigos, passavam por inúmeras peripécias e triunfavam sempre com glória, ela foi classificada como um gênero elevado. A tragédia, por ser oriunda da epopeia, se consagrou também como um gênero elevado.

Como já foi dito, o conceito de *mythos* era o que regia o teatro da Grécia Antiga. A literatura clássica ateniense se baseava muito no mito, que é uma narrativa sobre a origem das coisas, fundamentando a ordem do mundo segundo as leis, relações e feitos dos deuses. Marilena Chauí, fala um pouco sobre o fenômeno do mito:

A palavra mito vem do grego *mythos* e deriva de dois verbos: do verbo *mytheyo* (contar, narrar, falar alguma coisa para os outros) e do verbo *mytheo* (conversar, contar, anunciar, nomear, designar). Para os gregos, mito é um discurso pronunciado ou proferido para ouvintes que recebem como verdadeira a narrativa, porque confiam naquele que narra; é uma narrativa feita em público, baseada, portanto, na autoridade e confiabilidade da pessoa do narrador. E essa autoridade vem do fato de que ele ou testemunhou diretamente o que está narrando ou recebeu a narrativa de quem testemunhou os acontecimentos narrados. (CHAUI, 2004, p.23)

Podemos entender o papel do mito como uma orientação para a vida. O homem, ao longo da história da humanidade, sempre esteve ligado ao mágico e ao mítico, e as narrativas serviram para ele entender o desconhecido e organizar seu contexto.

Além do mais, é preciso ter em mente que as epopeias e as tragédias gregas não eram iguais aos mitos. Os mitos, para os gregos, serviam como uma *base* para suas tragédias e epopeias e a partir deles os poetas, de acordo com a imaginação de cada um, escreviam suas obras primas. Romilly em *A Tragédia Grega* explica esse fenômeno melhor:

A tragédia, com efeito, não é o mito. Ela é a obra de poetas, que deliberadamente transpuseram o mito, para nele inserir um sentido pessoal. Fizeram-no em função de determinados esquemas e interesses, os quais não eram de ordem psicológica. Além disso, aquilo que a psicologia moderna acredita ler naquelas obras é, às vezes, mais distante do espírito que as animava do que o seria, no caso de obras mais modernas. É pelo menos justo manter em mente a noção dessa diferença. (ROMILLY, 2001, p. 141)

Os mitos gregos, repletos de monstruosidades e crimes contra a natureza humana, serviam como matéria prima para as obras literárias. A tragédia grega tem como objetivo, segundo Aristóteles, suscitar em nós a piedade e o terror e os mitos das quais elas extraem suas histórias são igualmente tão terríveis. Por nascer em um contexto cívico e tratar de temas atuais daquela época, a tragédia também ganhava uma importância política. A tragédia grega

andava ao lado da civilização ateniense e, portanto, os temas discutidos na atualidade, na *polis*, eram os mesmos usados na literatura.

Os heróis desses textos literários eram essencialmente bons, e por serem homens nobres e elevados, ao sofrerem os golpes do destino, a compaixão era sentida automaticamente. É importante ter em mente, no entanto, que existem duas forças que atuam nessas peças: a força do destino e a força humana. A vontade dos deuses gregos controla o destino dos homens, mas isso não significa também que o homem fosse isento de culpa, passível de errar, *desmedir-se*. A verdadeira arte da tragédia grega reside justamente nessas duas forças atuarem ao longo do enredo e, ao mesmo tempo em que se sobrepõem, elas também surpreendem ao suscitar o terror e a piedade.

4. ALÉM DO GÊNERO LITERÁRIO: PERSONAGENS E PERSONAS DE SHAKESPEARE

É tarefa impossível entrar no universo de Shakespeare e não falar de seus grandes heróis. Embora Hamlet e Lear estejam no topo dessa longa lista, Macbeth também está entre os mais populares personagens. A tragédia que leva o nome de seu protagonista é importante não só pelo seu personagem principal, mas pela sua contrapartida feminina também, Lady Macbeth. O que torna *Macbeth* digno de participar do cânone shakespeariano é justamente a dinâmica única entre o casal Macbeth, fato que não se encontra em nenhuma outra obra do autor.

Embora o foco desse estudo seja Lady Macbeth, para melhor compreender tão complexa personagem, é necessário primeiro fazer uma breve análise de outros elementos e personagens da obra.

Na tragédia *Macbeth*, quem inicia a peça são as bruxas, as três mulheres que logo no começo, já profetizam o destino do fiel guerreiro do rei Duncan. Elas são descritas como seres que não parecem habitantes da terra, criaturas fantásticas, secas e selvagens no vestir. Banquo, ao vê-las, fala: "Mulheres deveis ser, embora as vossas barbas me impeçam crer que sois mulheres" (SHAKESPEARE, 2009, p. 24)

As bruxas carregam uma semelhança impressionante talvez intencional, com as Parcas da mitologia grega, personagens femininas que tecem o tecido da vida humana e, em seguida, cortam as linhas para acabar com ela. Victor Hugo em *Do Grotresco e Do Sublime* diz que: "Certamente, as eumênides gregas são bem menos horríveis, e, como consequência, bem menos verdadeiras que as feiticeiras de Macbeth." (HUGO, 2010, p.33)

São elas, as bruxas, que prevêm o trono do protagonista e curiosamente logo depois a previsão se concretiza. Assim que as bruxas vêem Macbeth pela primeira vez, elas já gritam:

"Salve, Macbeth! Salve, Tane de Glamis!"
 "Salve, Macbeth! Salve, Tane de Cawdor!"
 "Salve Macbeth, que rei sereis um dia!"
 (SHAKESPEARE, 2009, p. 24)

Após elas profetizarem os três futuros títulos de Macbeth e ele se questionar se a profecia é verdadeira, entra Ross, um dos nobres da Escócia. As bruxas já haviam dito que Macbeth seria Tane de Cawdor e quando Ross aparece, este anuncia a morte, por traição, do

Tane anterior. A partir desse momento, o guerreiro começa a acreditar na profecia, embora mais adiante quando Macbeth não escuta o que queria ouvir delas ele grita: "E maldito quem quer que nelas creia!" (SHAKESPEARE, 2009, p. 117)

As *weird sisters*, como as bruxas de *Macbeth* são referidas às vezes, aparecem quatro vezes durante a peça e é importante ter em mente que essas aparições não são aleatórias, mas sim estratégicas e calculadas. No entanto, esses seres são responsáveis por desencadear a ação da peça – a nível de enredo, são elas que movimentam o Destino.

A.C. Bradley, renomado crítico inglês, também destaca a importância das Bruxas em *Macbeth*. Em seu livro *A Tragédia Shakespeariana*, ele diz:

As profecias das bruxas são mostradas simplesmente como circunstâncias arriscadas com as quais Macbeth tem de se haver: dramaturgicamente, estão no mesmo nível do enredo do fantasma de *Hamlet*, ou das perfídias contadas a Otelo por Iago. Macbeth tem, no sentido ordinário, total liberdade em relação a elas; e, se falarmos em graus de liberdade, é ainda mais livre que Hamlet, que estava sob o efeito da melancolia quando o fantasma apareceu para ele. (BRADLEY, 2002, p. 264)

Isso significa que o próprio protagonista, em nenhum momento da história deixa transparecer que seus atos tenham sido, em qualquer momento, influenciados por forças externas. Apesar de a influência das profecias das bruxas ser imensa sobre o personagem principal, ao longo da história, os atos individuais prevalecem. Inclusive, amaldiçoa as bruxas por o terem ludibriado, mas jamais tenta transferir para elas o fardo de sua *desmedida*.

Essa liberdade que Bradley menciona encontra-se na cena em que Macbeth e Banquo escutam as profecias. Nessa cena, vemos que Banquo não se deixa inquietar e permanece indiferente a elas, enquanto Macbeth já se deixa levar pelas promessas de nobreza e poder. As palavras das bruxas são fatídicas para o herói apenas porque existe algo nele que vem à tona quando as ouve. Sobre Banquo, Bradley comenta:

"Incepar" é um exagero, mas Banquo é sem dúvida destemido, provavelmente ambicioso, e certamente não possui laivos de má-fé em sua ambição. Ao ouvir as previsões sobre si e seus descendentes não dá nenhuma resposta, e, quando as bruxas estão prestes a desaparecer, não vemos nele os sinais de incontida ansiedade por saber mais, que surpreendemos em Macbeth. Quando se vão, limita-se a ficar impressionado, imagina se não passaram de alucinação, não toca no assunto das previsões até que Macbeth o faça, e, então, responde despreocupadamente. (BRADLEY, 2002, p. 295)

As bruxas aparecem com a função de despertar no herói algo que aparentemente estava dormente, porém, sempre presente em sua alma. A ambição de Macbeth surge com total força ao escutar as palavras que sempre quis ouvir: que um dia seria rei.

Em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* Bakhtin faz um grande estudo sobre o contexto de François Rabelais. Nessa obra são discutidos os elementos que compõem tanto a cultura popular como a não-popular. Essa cultura popular, de caráter não-oficial, divergia da cultura oficial, que tinha um tom sério e cunho religioso e feudal. Esse segundo mundo estava relacionado às formas artísticas e animadas que lembravam as formas de espetáculo teatral. Os festejos carnavalescos eram universais e ignoravam as distinções entre ator e espectador, ou seja, as pessoas não assistiam, mas viviam a festa. Bakhtin diz:

Todos esses ritos e espetáculos organizados à maneira cômica apresentavam uma diferença notável, uma diferença de princípio, poderíamos dizer, em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais sérias da Igreja ou do Estado feudal. Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferentes, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles viviam em ocasiões determinadas. Isso criava uma espécie de dualidade do mundo e cremos que, sem levá-la em consideração, não se poderia compreender nem a consciência cultural da Idade Média nem a civilização renascentista. (BAKHTIN, 2008, p.04)

Essa segunda vida que existia era tão presente quanto a primeira, a oficial. Cada cultura tinha suas próprias características que as definiam e não seria possível desvincular uma da outra e estudá-las isoladamente. Esse era o contexto do homem na Idade Média e esse entendimento não só nos informa como era a vida naquela época como também nos ajuda a compreender a literatura que era produzida. Tendo essa estrutura de sociedade em vista, podemos então encaixar Shakespeare nesse contexto, pois a diversidade de seus personagens reflete sua capacidade de entender ambos os mundos.

Além dessa duplicidade que reinava, o grotesco era uma característica importante e muito presente na literatura do Renascimento. Tanto nas imagens, como nas obras literárias, as personagens tinham alguma parte do corpo exagerada e não tinham uma estética acabada, bonita, tradicional. Para Bakhtin o grotesco é eternamente criado e criador, ele não está separado do resto do mundo, pois ele tenta exibir dois corpos em um. As imagens grotescas, quando comparadas ao ideal clássico, acabado e perfeito, são contraditórias, disformes e

ambivalentes. Esse conceito está ligado à cultura cômica popular, separada do cânone clássico que incluía autores mais ortodoxos.

Já para Vitor Hugo, o grotesco tinha um outro conceito:

Ele vai mesmo, imediatamente, além do grotesco como um todo e o concebe como função em uma totalidade maior. Torna-o pólo de uma tensão, em que o sublime é constituído em pólo oposto. Então o grotesco não se lhe apresenta como característica de toda a arte moderna, mas se desdobra como "meio de contraste": o objetivo propriamente dito da arte reside na união harmoniosa de ambos, em favor da beleza. [...] Entre os artistas, porém, só um conseguiu a união do "sublime" e do grotesco, do horroroso e do burlesco, da tragédia e da comédia no "drama", como a forma mais elevada da arte: Shakespeare, o poeta máximo dos tempos modernos. (KAYSER, 2009, p. 60)

Na citação acima Kayser, em seu livro, *O Grotesco*, explica a visão de Victor Hugo acerca do tema. O intelectual francês quis então dizer que só nesse pólo oposto ao sublime é que o grotesco se destaca. Os aspectos do grotesco não se limitam apenas aos aspectos do cômico-burlesco e o monstruoso-horroroso. A deformidade é o mais importante para o grotesco, no entanto, ele se junta com o sublime e é essa união que produz uma beleza que o clássico não atinge: "Pois, assim como o sublime – à diferença do belo – dirige o nosso olhar para um mundo mais elevado, sobre-humano, do mesmo modo abre-se no ridículo-disforme e no monstruoso-horrível do grotesco um mundo desumano do noturno e abismal." (KAYSER, 2009, p. 60)

Em Shakespeare, pode-se pensar que essa obscuridade e monstruosidade seja representada pelas bruxas de *Macbeth*. Esses seres, que ao mesmo tempo são mulheres, mas têm barba, são pertencentes das trevas. Embora as bruxas sejam personagens excêntricas e sobrenaturais, elas representam a crença dessa época turbulenta, de fronteiras. As três pertencem a essa esfera fantástica ao mesmo tempo que apresentam aspecto físico grotesco.

Há também um paralelo que pode ser feito entre as três bruxas de *Macbeth* e as três fadas de *Le Jeu de la Feuillée*, de Adam de la Halle. "As fadas tiram as sortes, boas e más; vê-se 'a roda da fortuna' que desempenha um papel em todas as adivinhações e predições." (BAKHTIN, 2008, p.225). As fadas, assim como as bruxas, também são representantes desse mundo não-oficial. Acima de tudo, todas elas são um contraste com o personagem principal e de caráter oficial, Macbeth.

Ao contrário das bruxas, representantes dessa cultura, Macbeth tem um outro tipo de discurso, um discurso elevado, hierarquizado. Bakhtin diz:

Por outro lado, as festas oficiais da Idade Média --- tanto as da Igreja como as do Estado Feudal --- não arrancavam o povo à ordem existente, não criavam essa segunda vida. Pelo contrário, apenas contribuía para consagrar, sancionar o regime em vigor, para fortificá-lo. [...] A festa oficial, às vezes mesmo contra as suas intenções, tendia a consagrar a estabilidade, a imutabilidade e a perenidade das regras que regiam o mundo: hierarquias, valores, normas e tabus religiosos, políticos e morais correntes. (BAKHTIN, 2008, p.08)

O mundo oficial era um tanto diferente do não-oficial. Enquanto o segundo era universal e alegre, o primeiro já tinha um tom bem mais sério e individual. Usando a personagem Macbeth como exemplo, vemos que no início da peça ele possui uma postura heróica – não só ele se destaca por ser um soldado que luta pelo seu Rei fielmente, mas também pela sua valentia e consequente aquisição de títulos. No entanto, com o desenrolar da história essa percepção é quebrada quando vemos o quão facilmente ele é manipulado por sua mulher, Lady Macbeth, e o quão ambicioso ele é de verdade, ao escutar a profecia das bruxas.

Podemos dizer que Shakespeare fez uso, em parte, da fórmula aristotélica de tragédia e conseguiu suscitar em sua plateia (e em seus leitores) terror e piedade como um legítimo tragediógrafo grego. Um dos primeiros traços que chama a atenção do leitor ao se deparar com *Macbeth*, além da abundância de sangue e violência, é a imaginação do personagem principal. Harold Bloom, em seu famoso tratado de Shakespeare, *A Invenção do Humano*, diz:

Macbeth é a grande 'tragédia de sangue', não apenas quanto aos assassinatos, mas quanto às implicações da sanguinária imaginação do protagonista. Macbeth, o usurpador, move-se em meio a uma fantasmagoria de sangue: sangue é o componente básico de sua imaginação. Macbeth percebe que é o sangue que lhe faz oposição, e que essa força oposita o impede de derramar mais sangue: "Haverá sangue./Dizem que o sangue pede sangue". (BLOOM, 1998, p. 617)

Sangue e imaginação andam de mãos juntas na tragédia e compõem os dois grandes temas na obra. É possível observar que o casal Macbeth se depara com esses dois símbolos ao longo da peça e são extremamente perturbados por eles. Lady Macbeth inclusive é levada à loucura no final devido ao sangue que não consegue lavar de suas mãos, uma manifestação externa de sua consciência infectada de culpa. A citação que Bloom usa para reforçar sua tese faz referência direta às tragédias gregas, onde um crime remetia a outro e a sede pela vingança e sangue não tinha fim, se estendendo por um longo ciclo vicioso.

A imaginação tem uma importante parte nessa tragédia. Grandes pesquisadores de Shakespeare como Bárbara Heliodora e Harold Bloom atribuem a Macbeth a personagem com maior imaginação. Heliodora diz:

A imaginação não faz Macbeth ver o punhal como origem e estímulo do crime, mas, sim, o punhal aparece como consequência de sua resolução de matar. Para a falta de imaginação de Lady Macbeth, no entanto, Shakespeare reserva maior ironia: apenas porque Macbeth esquece de largar os punhais no quarto de Duncan, ela é obrigada a entrar e ver o que é um assassinato. Isso será o suficiente para levá-la à loucura e ao suicídio. Não podemos, aliás, deixar de pensar na cena de seu sonambulismo sem lembrar que, uma vez morto Duncan, multiplicam-se as imagens do sono perdido pelo crime, aliadas às de outras perturbações da natureza. (HELIODORA, 2004, p.173)

Bradley parece concordar com Heliodora, pois ele também dedica grande parte de sua análise de Macbeth à imaginação do guerreiro. A respeito da imaginação de Macbeth, Bradley diz:

A imaginação, portanto, é o que ele tem de mais aguçado, atributo, via de regra, mais profundo e elevado que as ideias conscientes; e, tivesse obedecido a ela, estaria a salvo. Mas sua mulher não a compreende, e ele próprio só o faz parcialmente. As imagens aterradoras que o fazem hesitar diante do crime e persistem após sua execução, as quais não passam de protestos de seu eu mais profundo, parecem, aos olhos da mulher, mero produto do medo, e são por ele mesmo às vezes atribuídas ao terror da vingança ou a aflição da dúvida. (BRADLEY, 2002, p.270)

Macbeth tem mais imaginação e sofre ao longo da peça por conta dela. Para a *Lady* tudo é muito objetivo e não existe meio termo. Já Macbeth tem uma sensibilidade que sua esposa não possui, ela precisava ver o sangue no punhal para acreditar e sentir o crime que cometeu. O sono e a morte são imagens recorrentes na peça e é possível entender o sono como a morte nessa tragédia. Lady Macbeth também, ao chegar no final da peça, começa a ter problemas com o sono, pois vira sonâmbula e assusta as criadas do castelo. A dama então se deixa levar pela sua imaginação combinada com sua culpa e tenta lavar de suas mãos a marca do crime - que não está mais lá. Podemos dizer então que, na verdade, a imaginação da *Lady* existe, mas só aflora no final.

O que chama atenção em Macbeth é o seu contraste com outros protagonistas que são considerados heróis-vilões, justamente por não ter qualificações o suficiente para se enquadrar nessa categoria de personagem. Macbeth, muito ao contrário de Edmundo e Iago, além de ser dotado de imaginação, é dotado de uma consciência. Enquanto que para outros personagens fazer o mal traz um fundo de prazer, para Macbeth esse mal só traz angústia, culpa, desgraça, seu próprio fim.

Logo que Lady Macbeth acaba seu primeiro monólogo, vemos que sua natureza é de uma essência diferente da de seu marido. Macbeth, por ser soldado, guerreiro, é regido pelas leis da lealdade e do bem, enquanto esses princípios perdem um pouco de valor para sua

esposa, que mesmo necessitando seguir um código de conduta, uma ética Cortez, e/ou ser fiel a seu Rei, ela torna-se fiel ao seu desejo de ser Rainha.

É justamente pelo fato de Macbeth não ter a malícia inerente de sua esposa que ele transmite a imagem de carecer de vontade própria, a estar sempre sendo empurrado pela sua *lady* em suas ações. No entanto, não é isso que acontece de fato – Macbeth tem vontade e ambições próprias e isso se torna nítido após o seu primeiro assassinato. Não há evidências suficientes para uma teoria na qual Macbeth seja um fantoche de Lady Macbeth, das Bruxas, do Destino. O grande elemento trágico na história de Macbeth é justamente o fato de ele ter sofrido as violentas consequências de seus próprios atos.

Bloom acrescenta:

Não se pode negar que as Bruxas tenham existência própria, mas vale lembrar, mais uma vez, que Macbeth tem mais poder implícito sobre elas do que elas sobre ele. As Bruxas nada acrescentam àquilo que já está na mente de Macbeth. No entanto, sem dúvida, levam-no a entregar-se, inteiramente, à sua ambiciosa imaginação. Talvez, sejam as Bruxas, na verdade, responsáveis pelo fato de Macbeth ficar tão impassivo ao confrontar a fantasmagoria que, segundo Lady Macbeth, sempre o visitara. Nesse sentido, as Bruxas assemelham-se às três Normas, ou Parcas, conforme acreditava William Blake: criaturas sempre a contemplar o tempo, atuando sobre aqueles a quem ensinam a, junto a elas, contemplar. Auxiliadas por Lady Macbeth, convencem Macbeth a render-se, ou melhor, preparam-no para a tentação à violência profana que há de vir por intermédio da esposa. (BLOOM, 1998, p. 650)

É sempre importante ter em mente que as Bruxas não mudam o *modus operandi* de Macbeth, não são elas que plantam a semente da ambição dentro dele, pois a semente já estava lá. O mesmo raciocínio pode ser aplicado à sua esposa: Lady Macbeth não precisa argumentar muito para mudar a opinião de seu marido, ela torna a ideia de um futuro nobre irresistível e ele, com sua imaginação, conclui que não há obstáculo que o impeça de conquistá-lo.

Um dos momentos mais significantes da tragédia é quando Lady Macbeth recebe a carta de seu marido. Coincidentemente, é a primeira vez que entramos em contato com a dama e logo nos deparamos com sua personalidade ambiciosa e seus traços masculinos. Em sua fala ela também deixa transparecer sua opinião sobre seu marido. Lady Macbeth diz:

Glamis tu és Cawdor; e hás de ser
O que te prometeram. Mas receio
A tua natureza, por demais
Cheia do leite da ternura humana,
Para que tomes, resolutamente,
O caminho mais curto. Quererias

Ser grande. És ambicioso. Mas te falta
A malvadez que deve secundar-te.
(SHAKESPEARE, 2009, p. 35)

No trecho acima a opinião da Lady perante seu marido fica bem clara. Shakespeare, através das falas de sua dama, apresenta a esposa do guerreiro como figura mais máscula que o próprio protagonista. O Casal Macbeth é ambicioso, mas como a Lady mesmo diz, Macbeth precisa de uma malícia que não possui.

Em uma coletânea de ensaios sobre *Macbeth* organizada por Harold Bloom, um dos ensaístas, H.W. Fawkner, aprofunda em seu ensaio intitulado *Deconstructing Macbeth*, o que já havia sido dito anteriormente – Macbeth não se corrompe ao escutar as profecias das Bruxas ou os desejos ambiciosos de sua mulher, Macbeth já era corrompido inconscientemente. Fawkner diz:

A idéia básica, aqui, é que o gênio de Shakespeare não se preocupa em encenar a noção banal de um homem mau se tornar mal, mas de um homem muito bom se transformar em mau. No entanto, e este é um ponto crucial, eu mesmo não vejo esta transição (na leitura de nobre para assassino) do bem para o mal como uma "queda" do bem, como uma espécie de trágico "manchando". Eu não acho que Macbeth em momento algum "torna-se mal", a fim de se tornar um assassino (embora o assassinato em si, é obviamente, algo mal). (FAWKER, 2005, p. 15)

O guerreiro luta internamente com sua consciência justamente por estar dividido entre sua natureza real e sua aparência externa de guerreiro fiel. Em *Macbeth*, Shakespeare não retrata o homem-bom que se deixa seduzir pelo mal, mas o homem-ambicioso que se deixa seduzir pelo poder e nobreza.

Embora Macbeth queira o trono tanto quanto sua esposa, é interessante ver que ao longo da peça a característica de masculinidade recai sobre a Lady e não sobre o protagonista. Curiosamente, o mesmo acontece com a heroína russa de Leskov, que também pode ser considerada masculina por tomar certas iniciativas, como os assassinatos que comete em nome do amor. São duas personagens de épocas diferentes, classes sociais opostas, mas que conseguem ter similaridades que fazem com que suas diferenças fiquem em segundo plano.

A Lady Macbeth clássica, luta pelo seu título de nobreza e ascendência ao trono juntamente com seu marido, enquanto a Lady Macbeth de Mtzensk, luta pela sua liberdade e vontade de viver junto ao amado: são duas lutas distintas, mas igualmente dignas e é justamente essa vontade de lutar que as tornam personagens tão memoráveis. As ações de ambas ao longo do enredo de suas respectivas histórias são geralmente desempenhadas por

personagens masculinos, e talvez seja essa noção preconcebida do que cada gênero deva se comportar que as destaque tanto na literatura.

Ainda na coletânea de ensaios sobre *Macbeth* organizada por Bloom, Rebecca W. Bushnell em *Thriftless Ambition: The Tyrants of Shakespeare and Jonson* analisa bem o poder que Lady Macbeth tem sobre seu marido e como isso influencia o tom da peça. Bushnell diz:

A submissão de Macbeth acompanha a sua ascensão ao trono. Depois do assassinato de Duncan, o "viril" Macbeth vai além de Lady Macbeth. Em seu terror após cometer o ato, ele mal parece ouvi-la quando ela aconselha-o a "considerá-lo não tão profundamente" (2.2.27) Quando ela manda ele tomar as adagas de volta para onde reside Duncan, Macbeth se recusa a fazê-lo. O momento que segue a cena do crime sinaliza, assim, o afastamento de sua influência, na medida em que ele a despreza e a desobedece. (BUSHNELL, 2005, p. 176)

Assim que entramos em contato pela primeira vez com Lady Macbeth ela já está arquitetando o assassinato do rei Duncan. Enquanto seu marido idealiza mais e age menos para concretizar o sonho do trono, Lady Macbeth já está totalmente ciente de que ela é mais ambiciosa e terá que empurrá-lo com todo seu poder para que ele seja seu cúmplice no crime. Sua ambição é tão grande que em meio a seu monólogo ela deseja ter sido homem para que ela pudesse assassinar o rei ela mesma, sem ter que depender de seu marido.

A.C. Bradley em seu livro *A Tragédia Shakespeariana* faz um breve resumo do protagonista. Bradley diz:

Macbeth, primo de um rei manso, justo e amado, mas já velho demais para liderar seu exército, é-nos apresentado como um general de denodo extraordinário, que atraiu para si toda a glória a debelar uma rebelião e repelir a invasão de um exército estrangeiro. Nesses conflitos, mostrou muita coragem, qualidade que continua a exibir durante toda a peça em relação a todo os perigos comuns. É difícil estarmos seguros de seu comportamento costumeiro, pois na peça só o vemos em meio ao que parece ser uma relação fora do comum com sua esposa, ou então, nas garras do remorso e do desespero, mas pelo modo como se porta ao voltar da guerra para casa, por suas últimas conversas com Lady Macbeth e pelas palavras que troca com os assassinos de Banquo e outros, concebemo-lo como um grande guerreiro, algo autoritário, ríspido e seco, tipo intimidado, mas que inspira profunda admiração. (BRADLEY, 2002, p. 268-269)

Essa ideia contrasta muito com a nossa primeira impressão de Macbeth, que é a de um homem corajoso que lutou destemidamente no campo de batalha, como relata um oficial ao rei logo nas primeiras cenas. No entanto, ao vê-lo interagir com sua esposa, e até mesmo com

as três bruxas, observamos um outro Macbeth, um homem que embora tenha ambição e bravura, não possui uma postura firme e confiança o suficiente para lidar com as futuras consequências de seus atos.

O relacionamento entre gênero e poder está muito ligado ao casal Macbeth. Em certa parte da peça, o guerreiro implica que sua esposa é um espírito masculino habitando um corpo feminino, o que parece ligar diretamente masculinidade à ambição e violência. No entanto, Lady Macbeth usa uma forma muito feminina para conseguir com que seu marido a obedeça – manipulação. Ao ver que seu marido não está totalmente de acordo em assassinar Duncan, ela o chantageia emocionalmente e fere sua masculinidade. Macbeth, bravo guerreiro, cede aos pedidos de sua esposa para se afirmar e ela, no final, atinge seu objetivo.

Não é apenas entre o casal que a questão de gênero e poder entra em cena. Já no final da tragédia, quando Macduff descobre sobre a morte de sua esposa e seu filho, Malcolm o conforta e o encoraja a agir como um homem e se vingar de Macbeth. Macduff tenta mostrar ao jovem herdeiro que ele tem uma ideia errada acerca de masculinidade e diz que homens também podem sentir emoções e ainda serem másculos.

A tragédia, através da figura de Lady Macbeth, sugere que as mulheres são tão ambiciosas e cruéis como os homens, porém, a sociedade condena e não aceita esse tipo de comportamento social do gênero feminino. Shakespeare, por outro lado, também usa o seu protagonista para mostrar como a ambição e a culpa podem levar à destruição, que, ao contrário de outros vilões, não consegue superar sua falta de escrúpulo moral. Embora Macbeth seja preparado e até treinado para morrer defendendo seu rei, ele não tem o preparo psicológico necessário para arcar com o fato de ele mesmo ser o autor de múltiplos assassinatos. Interessante lembrar que nem sua destemida esposa tampouco consegue conviver com sua consciência, eventualmente sendo vencida pela loucura.

Sobre a manipulação de Lady Macbeth, Bradley diz:

Adota voz de comando e assume o controle da situação - assumindo aliás mais do que realmente pode, com o fito de esporeá-lo. Anima-o convencendo-o de que o ato é heroico, "a grande empresa desta noite" ou "nosso grande crime", ao mesmo tempo que ignora o fato de ser cruel e desleal. Vence a frágil resistência do marido apresentando-lhe um plano bem urdido capaz de afastar o pavor e as incertezas da decisão. Instiga-o com uma provocação que nenhum homem seria capaz de tolerar, menos ainda um soldado - a palavra "covarde". Apela até mesmo ao amor dele por ela. (BRADLEY, 2002, p. 284)

Lady Macbeth está tão fixada na ideia de poder que se deixa levar pela sua própria ambição. Com os olhos fixos na coroa e meios de obtê-la, a dama não pensa nas consequências futuras de seus atos. Macbeth, ambicioso como sua esposa, porém, sem uma atitude firme, acaba se deixando manipular por ela e o sangue começa a jorrar.

Sangue, inclusive, parece estar por toda a parte na tragédia. A peça abre com uma cena de batalha, em que vários homens foram feridos, e conclui com a Lady, tão impressionada com sua própria violência, que começa até a ver sangue onde não existe. Podemos pensar que o sangue representa a consciência culpada do casal. Ao mesmo tempo em que a peça parece estar toda manchada de sangue, ela também está repleta de alucinações, que também pode simbolizar perfeitamente essa consciência suja de ambos.

Podemos concluir então que no final há uma inversão de poder. Lady Macbeth se rende a uma mancha (imaginária) de sangue que não consegue lavar de suas mãos – possivelmente uma metáfora para sua consciência que está infestada de culpa e incapaz de deixá-la esquecer o crime que cometeu. Macbeth, por outro lado, parece ter adquirido a frieza de sua esposa e começa a matar a todos que possam impedi-lo de possuir todos os títulos profetizados pelas bruxas. Uma vez que ele começa a usar a violência para ganhar poder ele parece perder controle da situação e não conseguir parar. Macbeth não parece se dar conta que sempre haverá obstáculos e que a violência definitivamente não é a solução.

Após o primeiro crime é perceptível que os sentimentos de compaixão e dúvida que caracterizavam o guerreiro no início da peça, desaparecem e ele se transforma em um verdadeiro tirano:

Ele já não tem ânimo fraco: torna-se tirânico, até mesmo cruel, ou converte-se numa pessoa fria, insensível e dissimulada. É comum atribuir-se-lhe a pecha de mau ator, mas isso não corresponde de todo à verdade. Sempre que a imaginação se aviva, seu desempenho é mau. Apodera-se dele de tal modo, e é tão mais forte que a razão, que o próprio rosto o trai e a boca pronuncia as inverdades mais improváveis, a linguagem mais afetada. (BRADLEY, 2002, p. 273)

No entanto, na tragédia *Macbeth* mais duas mortes acontecem além do assassinato do rei Duncan. As mortes de Banquo e de Lady Macduff e seus filhos também valem a pena ser mencionados. R.A. Foakes diz que "o assassinato de Duncan foi o equivalente em termos de escalada ao subir o Monte Everest, e depois disso [Macbeth] não tem o menor problema com as montanhas menores." (FOAKES, 2005, p. 197)

A morte de Banquo já tem uma motivação diferente da morte de Duncan. Banquo não era superior à Macbeth, portanto, ele matou seu amigo meramente por inveja e rivalidade. No Ato IV, logo na primeira cena quando as aparições revelam o que as bruxas já tinham profetizado, Macbeth fica alterado ao ver que Banquo terá sua linhagem passada para gerações futuras.

"Vai-te! Que és demasiado semelhante
 Ao espectro de Banquo. Essa coroa
 Fere-me os olhos. Tu, que lhe sucedes,
 Cingida a fronte de ouro, teu semblante
 É igual ao do primeiro. E este terceiro
 Semelha os outros dois. Bruxas imundas!
 Por que me mostrais isso? Um quarto? Abri vos,
 Bem abertos, meus olhos! Porventura
 Vai esta descendência prolongar-se
 Até o Juízo Final? Outro! E mais outro!
 Um sétimo! Não quero ver mais nada!
 Todavia este, o oitavo, traz na destra
 Um espelho, que me mostra muitos outros,
 Alguns dos quais tendo nas mãos dois orbes
 E três cetros. Horrível espetáculo!
 Agora vejo que é verdade: Banquo
 Empastados de sangue os seus cabelos,
 Me sorri, apontando-me com o dedo
 Seus descendentes....."
 (SHAKESPEARE, 2009, p.117)

Nos trechos acima, a inveja que Macbeth sente por Banquo transparece. Os três títulos que ele acabou de receber parecem não ter muita importância quando comparado ao que Banquo terá no futuro, vários descendentes de linhagem nobre. Enquanto Macbeth só será rei agora, Banquo terá um futuro de descendentes prósperos e com títulos.

Macbeth mata Banquo, de acordo com uma análise feita por Robert Lanier Reid, por razões diferentes da qual matou Duncan. O guerreiro escocês se sentiu ameaçado pelo amigo e o único jeito que viu de se ver livre disso foi eliminando-o para sempre. No entanto, percebemos também uma certa covardia na parte de Macbeth que não dá conta de matar o amigo e pede ajuda para assassinos profissionais para fazer o trabalho sujo.

No início da peça a descrição que temos de Macbeth é de um guerreiro que zomba da fortuna, que tem a espada sempre fumegante da sangrenta carnificina. Por m lado, vemos aqui um herói digno e bravo que agora não consegue sujar as mãos. Por outro lado, vemos um herói que por mais que tenha errado e cometido crimes imperdoáveis sente uma culpa profunda e não dá conta de matar seu próprio amigo. No banquete, o fantasma aparece

A terceira morte que ocorre no drama é de Lady Macduff e seus filhos. Essa morte também tem uma motivação totalmente diferente das outras duas anteriores. Na verdade, não há uma razão concreta para esse assassinato – parece ser uma ação impulsiva e ilógica comprovando a loucura do tirano. Isso se comprova pelo fato que Lady Macduff não tem nada parece oferecer à Macbeth: nem poder militar e nem uma linhagem de descendentes nobres.

Ainda na análise de Reid, ele fala que na tragédia vemos a terrível transformação que o protagonista passa. Macbeth vai de um guerreiro fiel, que usa sua astúcia para defender a Escócia para uma pessoa que destrói famílias e mata mulheres e crianças. Esse momento é o ápice do terror, pois ele quebra o pior dos tabus, ele rompe a ligação e o amor entre mãe e filho. E, o que é pior, por nenhuma razão específica.

No entanto, Lady Macbeth é uma figura impotente e talvez a personagem feminina de Shakespeare mais contundente. Sobre a Lady, Bradley diz:

E se parece invencível, ela parece também inumana. Não surpreendemos sequer um laivo de compaixão pelo bom e velho rei; nenhuma consciência da traição e da sordidez do assassinato; nenhuma noção do valor da vida dos pobres miseráveis sobre quem será lançada a culpa; nenhum recuo sequer diante da condenação ou da repulsa do mundo. Não obstante, se a Lady Macbeth dessas cenas fosse de fato completamente inumana, ou uma "diabólica rainha", como Malcolm a chama, a Lady Macbeth da cena do sonambulismo seria uma impossibilidade. Uma jamais poderia se converter na outra. (BRADLEY, 2002, p. 285)

O trecho acima exemplifica bem a grandeza da personagem. A parte feminina do casal, que invoca os espíritos do mal a dessexuá-la, possui uma frieza horripilante, que não se abala, no primeiro momento, ao ouvir falar de bruxas ou ao presenciar terríveis atos e visões. A crueldade da Lady de Shakespeare também pode, em parte, ser explicada pela sua falta de imaginação. Já vimos anteriormente que Macbeth possui uma imaginação bastante fértil, enquanto a Lady, parece não ser tão criativa quanto seu marido. Isso se torna claro em trechos como "Mas quem haveria de imaginar que o velho tivesse tanto sangue?" que se contrastam fortemente com os raros momentos em que ela fala algo mais poético como "Todos os perfumes da Arábia não purificariam esta pequenina mão."

É importante lembrar aqui que Catierina Lvovna, de tão terrível que é, acabou recebendo o apelido de *Lady Macbeth de Mtzensk*, pois não é uma dama e nem leva Macbeth em seu nome. As semelhanças entre Catierina e a esposa de Macbeth se dão justamente por ambas terem cometido crimes terríveis e não terem medido as conseqüências deles no futuro.

Catierina pecou em nome do amor, a Lady inglesa, pelo poder e nobreza. Ao passo que Bradley pode considerar a dama de Shakespeare humana, não creio que a mesma opinião resida sobre a dama russa. Catierina morre lutando e em seu último momento de vida ela se vinga, não se arrepende.

A Lady russa comete seus assassinatos com frieza, não para garantir poder, mas que continue ao lado do seu amado Serguei. Assim como a Lady de Shakespeare, Catierina também é traída, pois no final, seu amante começa a se ressentir dela e logo a troca por outra. Diferentemente, no entanto, a esposa de Macbeth é traída por sua consciência. Acerca dessa falta de imaginação, Bradley diz:

Essa falta de imaginação, embora concorra no sentido de tornar Lady Macbeth forte para a ação imediata, resulta-lhe catastrófica. Se não sente antecipadamente a crueldade do assassinato de Duncan, isso se deve basicamente ao fato de lhe ser quase impossível imaginar o ato, ou de, no máximo, imaginar seu aspecto exterior, "o movimento de um músculo nessa ou naquela direção". Tampouco prevê, em qualquer medida, às consequências internas que o marido deixa entrever de imediato, e ela menos rapidamente. Diz-se com frequência que ela o entende bem. Se isso fosse verdade, jamais o teria incitado. Sabe que ele é dado a estranhas fantasias; mas, por não compreender de onde provêm, não faz ideia seja de que possam adquirir tamanho poder a ponto de arruinar o plano, seja de que, apesar de significarem uma vulnerabilidade presente, representam também uma percepção do futuro. (BRADLEY, 2002, p. 290)

Enquanto Macbeth sofre com sua consciência e suas visões, Lady Macbeth só consegue visualizar a coroa. Ela é desprovida de imaginação, o que a torna mais firme e fria na hora de dar comandos para seu marido executar o rei, mas isso em parte pode ser o resultado dela não ser capaz de imaginar o que implica um assassinato. Vários críticos literários consideram o casal Macbeth como o mais feliz dentro do imaginário de Shakespeare. Se isso é verdade, o amor que eles tem um pelo outro vai se definhando ao longo da tragédia, a ambição destruindo todos os sentimentos puros que ambos possuem.

Justamente pela esposa não ter imaginação igual a de seu marido, ela não consegue entender o que ele está passando: suas dúvidas e anseios ao ter que matar seu rei em sua própria casa. É uma análise comum condenar a Lady de Shakespeare por ter levado seu marido à cometer o crime que eventualmente os levou à ruína e a classificar como uma mulher fria e calculista. Embora ela de fato não seja uma Cordelia, a esposa de Macbeth é uma personagem complexa. Não sendo apenas composta de uma só camada, ela não é apenas uma mulher ambiciosa e irascível. Ao que tudo indica, Lady Macbeth era uma esposa bem

devota a seu marido e se ela o manipulou para cometer o crime era porque ela, no fundo, achava que essa era a melhor maneira de fazer com que ambos subissem ao trono.

Ao ver *Lady Macbeth* sob essa nova ótica, A.C. Bradley comenta:

Lady Macbeth", diz o dr. Johnson, "é pura e simplesmente odiada"; e durante muito tempo os críticos falaram dela, de um modo geral, como se se tratasse da "rainha diabólica" de Malcolm. Numa reação natural, tendemos a dar mais atenção, como eu tenho feito, ao outro aspecto, menos óbvio; e, para a crítica do último século, existe até mesmo uma tendência a adotar uma visão sentimental da personagem. Mas não seria lícito duvidar de que Shakespeare trabalhou no sentido de tomar predominantes as impressões de assombro, imponência e horror, e que em nenhum momento pretendeu que elas se dissipassem, por mais que sofressem modificações à medida que a exuberância operativa de *Lady Macbeth* ia diminuindo e sua agonia aumentando. (BRADLEY, 2002, p. 294)

Lady Macbeth é a nobre que se transforma em criminosa e passa à loucura. Que leva e nosso herói trágico, *Macbeth*, ao caminho da traição. Essa visão pode até predominar, mas há de ter em mente que Shakespeare não iria compor personagem tão simplista. Seria uma análise errônea e com pouca profundidade culpar sua *Lady* por tudo que deu errado na trama.

Ambas *Ladies* tem um declínio trágico e sofrem as consequências de seus atos desmedidos. Embora a *Lady* clássica fique mais calada e aos poucos entre na loucura, a *Lady* russa luta até o último minuto de sua vida pelo seu amado, ou melhor, para vingar-se dele. Leskov, mesmo tendo se embasado no bardo para produzir sua novela, conseguiu ainda assim criar uma personagem única e, ao mesmo tempo, com a mesma força que a original.

Em seu ensaio *A Narrativa como Sortilégio* (2009) Paulo Bezerra diz:

E nesse aspecto *Catierina Lvovna* supera *Lady Macbeth*: como a leoa que, fora do sistema de valores, mata naturalmente, por instinto de sobrevivência, *Catierina Lvovna* toma, de modo frio e calculado, todas as iniciativas para eliminar eventuais concorrentes de sua herança. E nunca revela nem sombra de remorso. Sua frieza marmórea provoca no leitor um calafrio durante a leitura e, ao término desta, uma catarse digna das grandes tragédias. (BEZERRA, 2009, p. 88)

É justamente esta falta de remorso em *Catierina* que assusta sua plateia. Na tragédia de Shakespeare a consciência de *Lady Macbeth* atua com força total ao fazê-la sonâmbula e ver aparições pelo castelo. *Catierina* justifica seus crimes ao se convencer que os assassinatos por ela cometidos foram para sua sobrevivência – dela, de *Serguei*, e do amor entre eles.

Shakespeare é um dos grandes representantes da tragédia. Poucos conseguiram chegar perto de escrever histórias desse gênero tão brilhantemente. A tragédia, embora já não tão

comum nos dias de hoje, ainda consegue mexer com os sentimentos humanos mais obscuros. George Steiner, renomado crítico literário alemão e grande estudioso de Shakespeare diz:

De todos os gêneros da literatura ocidental - e esse é um gênero tipicamente ocidental - o drama trágico e o mais intrinsecamente ligado à religião. O pouco que sabemos de suas origens nos remete a lugares e rituais sagrados. O conteúdo mítico inerente ao teatro grego, ao neoclássico e à quase totalidade do teatro trágico do século vinte refere-se a encontros de mortais com agentes sobrenaturais do destino, a visitas transcendentais, à intervenção, na vida do homem, de forças "não humanas" de natureza ambígua e destruidora. [...] *Hamlet* não existiria sem o seu Fantasma, nem *Macbeth*, fosse ele privado dos seus. (STEINER, 2001, p. 146)

Como vimos, a origem da tragédia se deu na Grécia Antiga. Ao longo do tempo, estilos, enredos, temáticas foram mudando até a tragédia se transformar no que ela é hoje. No teatro de Shakespeare, o sobrenatural não aparece com tanta frequência, mas essas aparições são de suma importância e não por acaso, pois são elas as responsáveis por movimentar a ação dos protagonistas.

O escritor inglês, ao mesmo tempo que cria personagens elevados, cria também bufões tagarelas, fantasmas falantes, bruxas barbudas. A luta interna de Macbeth quando titubeia diante da possibilidade de ser rei com uma traição é um bom exemplo da complexidade das personagens e da duplicidade que elas apresentam. O guerreiro fica na fronteira entre o herói trágico e o anseio de tornar-se algo maior. É de admirar, o fato de que Macbeth, até o final da peça, nunca perde totalmente a nossa compaixão, como talvez alguns possam ter perdido em relação à Lady Macbeth.

5. POR UMA TEORIA DO NARRADOR

Bakhtin, em seu ensaio, *A Estilística Contemporânea e o Romance*, discute que até o século XX não existia uma teoria consolidada sobre os traços ético-estilísticos do romance. Como os teóricos não consideravam ou não conseguiam enxergar uma forma poética no discurso romanesco, titubeavam a respeito de seu valor literário. Concluiu-se que a estilística do romance é única, e, portanto, torna-se inútil aproximá-la às teorias da estilística já existentes: "O romance, tomado como um conjunto, caracteriza-se como um fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal" (BAKHTIN, 2010, p. 73).

Todas as vozes presentes no romance (o discurso do narrador, do autor, das personagens) todos criam o plurilinguismo presente no romance. "Cada um deles admite uma variedade de vozes sociais e de diferentes ligações e correlações (sempre dialogizadas em maior ou menor grau)" (BAKHTIN, 2010, p. 75). Como o romance é um gênero relativamente novo dentro da história literária mundial, o que os críticos tendem a fazer é substituir a análise do estilo romanesco pelo da linguagem individual do autor (que é o que acontecia com o gênero poético). Esse procedimento, entretanto, é problemático, pois o romance se constitui justamente por sua diversidade social de linguagens.

Na Rússia, a prosa literária era também estudada pelos formalistas russos. Eikhenbaum estudava o *skaz*, como característico da prosa literária enquanto Chlovski estudava os elementos do enredo. Vale acionar o pensamento de Erich Auerbach a respeito do realismo: "Parece que a capacidade de conceber o cotidiano de forma séria já coube aos russos antemão" (AUERBACH, 2001, p. 466-467). Assim, o ambiente torna-se propício à fermentação de pensadores do gênero romanesco realista.

No final deste ensaio, Bakhtin identifica duas forças: a centrípeta e a centrífuga. A centrípeta é a força presente nos gêneros poéticos que faz uso da linguagem única. Essa linguagem única é aquela estabelecida pelas poéticas tradicionais, que centralizam e unificam a língua. A centrífuga, por outro lado, é a linguagem do discurso diversificado que está presente nos gêneros prosaicos. No entanto, mesmo a força centrífuga sendo descentralizadora, a linguagem única também pertence ao plurilinguismo social e histórico.

Sobre essa questão, Walter Benjamin escreveu um ensaio sobre a diferença entre a tradição oral e o romance: *A Crise do Romance: Sobre Alexandersplatz, de Döblin*. Nesse

segundo ensaio, o crítico alemão consegue ser mais pessimista e negativo em relação ao romance do que em seu ensaio sobre Leskov.

Surge novamente a ideia de o romancista ser um homem que participe do individualismo moderno, e que, por isso, está minado da condição de escuta e fala tradicional – diferentemente dos narradores antigos, sobretudo bons conselheiros. Já foi dito que o alemão apresenta uma visão melancólica sobre o assunto e nesse ensaio ela se torna ainda mais aguçada. Ao comparar tanto o épico e o romance com o mar, fica evidente que o problema que Benjamin expõe não tem solução. Assim como o oceano, é infinito, não possui um fim concreto e isso deixa uma sensação de desamparo no leitor.

"O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fadas, sagas, provérbios, farsas – é que ele nem provém da tradição oral, nem a alimenta." (BENJAMIN, 2004, p.55). Não é necessário entrar nessa discussão novamente, mas é preciso reiterar a diferença do pensamento benjaminiano do bakhtiniano. Pertencendo a contextos diferentes, cada autor tem sua visão com base em sua experiência de leitor.

Berlin Alexandersplatz (1929), como descreve Benjamin em seu texto, é uma epopeia urbana. A narração não usa uma técnica tradicional, mas adere a uma nova forma narrativa, a "montagem" – composta a partir de fragmentos de episódios. Justamente por não ser uma narrativa linear, o narrador tampouco é tradicional. Pelo que se pode perceber, o narrador é onisciente e onipresente.

A obra em questão difere bastante dos contos que foram previamente analisados por Benjamin em seu *O Narrador*. Primeiro por se tratar de um romance propriamente dito e segundo por se tratar de um estilo narrativo não convencional, enquanto os de Leskov todos seguiam a mesma estrutura estilística. No entanto, o romance conta a história de Franz Biberkopf e a narrativa remete ao estilo épico de narração que Benjamin tanto exalta.

Ao mesmo tempo que Benjamin elogia Döblin; faz crítica a André Gide e seu *roman pur*, que, para o ensaísta alemão, é a exemplificação do romancista solitário que se isola do mundo. Benjamin completa:

A situação atual da literatura épica se exprime com toda a nitidez, *a contrario sensu*, na inteligência crítica de Gide. Nesse comentário autobiográfico sobre seu último romance, o autor desenvolve a teoria do "roman pur". Com o máximo de sutileza, descarta os elementos narrativos simples, combinados entre si de forma linear (características importantes da epopeia), em benefício de procedimentos mais intelectualizados, puramente romanescos, o que também significa, no caso, românticos. (BENJAMIN, 2004, p. 56)

Enquanto Döblin conseguiu se desvencilhar da narrativa romanesca tradicional, e criou uma espécie de epopeia moderna e urbana, Gide criou um romance em sua forma mais pura. A técnica de montagem usada pelo autor alemão cria uma estilização que se aproxima da linguagem verdadeiramente falada – embora a técnica seja diferente, foi um recurso muito utilizado por Leskov. Döblin se opôs a retratar a realidade de uma forma convencional e Leskov faz de sua obra uma recusa ao contar o moderno anti-épico, sem vestígio do sortilégio da narração convencional.

Em 2012, foram lançados dois livros de contos escritos por Nikolai Leskov: *A Fraude e Outras Histórias* (2012) e *Homens Interessantes e Outras Histórias* (2012). Em quase todos os contos desses livros o narrador que Benjamin descreve está presente. Esse narrador é quem nos envolve e nos chama para escutar a história. A introdução retórica é o parêntese inicial para que, depois, tenha início a história, de fato.

O trabalho feito por Denise Sales, tradutora de *A Fraude e Outras Histórias*, e Noé Oliveira Policarpo Polli, tradutor de *Homens Interessantes e Outras Histórias*, é valoroso. Nessas duas coletâneas de contos, os tradutores se propuseram a traduzir todos os contos que são citados em *O Narrador* de Walter Benjamin.

Em seu ensaio *Nikolai Leskov, o mais original dos escritores russos*, Elena Vássina também discute um pouco sobre esse narrador que se destaca em Leskov. Perscrutando as diferenças entre o narrador leskoviano e os demais, Vássina diz:

[...] Leskov, um raro mágico das palavras, antecipou as experiências estéticas da modernidade ao criar uma nova dimensão da linguagem literária, surpreendente e peculiar, rica e pitoresca, plena de regionalismos, de jargão profissional, mesclando expressões do eslavo eclesiástico e da fala popular, ou seja, de todo aquele imenso corpus da língua russa que nunca tinha sido registrado pela literatura até então. Além disso, Leskov começou a se interessar pela literatura e cultura populares [...] (VÁSSINA, 2012, p. 204)

Leskov nos faz viajar dentro dos seus vários mundos imaginários – nunca nos guiando para o mesmo lugar duas vezes. O autor russo conseguiu captar a verdadeira *essência* da alma russa e isso fica nítido em toda sua obra. A diversidade das personagens e temas reflete a pluridicursividade (que implica, dialogismo cultural) da própria Rússia.

Entre os contos selecionados nessas duas coletâneas, nem todos possuem os elementos fantásticos que compõem os contos maravilhosos que afamaram o autor russo. Alguns contos, como por exemplo, *A Sentinela* ou *O Velho Gênio* são apenas histórias sobre seres humanos reais, sem nenhum elemento sobrenatural – mais um índice da essência russa realista

deflagrada por Auerbach. Agora, contos como *O Papão* e *O Expele-Diabo* contém figuras fantásticas, como espíritos e bruxas. Na análise dos contos de Leskov, começaremos pelos contos maravilhosos e depois os que participam do realismo ordinário, não possuindo tais elementos extraordinários. Traço comum entre os dois tipos de contos ora apontados, é a necessária presença do narrador conforme descrito por Benjamin.

Vladimir Propp em seu *Morfologia do Conto Maravilhoso* revolucionou o método de análise da contística, explicando que é possível ir além na hermenêutica estrutural. Com esse novo estudo, podemos comparar os contos a partir da composição e estrutura, o que nos leva a ver o conto sob uma óptica mais ampliada.

Propp, em seu breve ensaio, *As Transformações dos Contos Fantásticos*, nos traz alguns elementos principais da análise dos contos maravilhosos, que depois constituirá um estudo maior e mais amplo. O formalista russo explica que antes de entrarmos na análise propriamente dita do conto, é necessário considerar o contexto em que o mesmo foi escrito. O ensaísta chama de *forma fundamental* a que está ligada à origem do conto. Propp diz:

Sem dúvida nenhuma, o conto tem, geralmente, suas fontes na vida. Mas o conto fantástico reflete bem pouco a vida comum. Tudo que vem da realidade representa uma forma secundária. Para compreendermos a verdadeira origem do conto, devemos nos servir, em nossas comparações, de ensinamentos detalhados sobre a cultura dessa época. (PROPP, 2006, p. 239-240)

Propp diz que os contos fantásticos geralmente estão ligados às antigas representações religiosas. Leskov ao escrever seu conto *O Papão* usou elementos mais evidentes do folclore russo, que derivou em maior ou menor grau, da religião. A realidade se encontra em um segundo plano enquanto as figuras do folclore do país se impregnam no texto e se elevam para um primeiro plano.

Tomemos uma figura interessante para o folclore russo e presente no conto: *Baba Iagá*. Baba Iagá é uma bruxa que aparece nos contos populares da Rússia e tem uma casa assentada sobre quatro patas de galinha. Embora a bruxa não seja a personagem principal, ela reforça que é da religião ao conto, assim como disse Propp, que se processa o movimento do conto, não o contrário.

É preciso lembrar que estamos falando de religiões antigas – de que provém o conto maravilhoso. Já as religiões modernas não são produtivas no que diz respeito à elaboração desses tipos de contos, mas modifica alguns elementos já existentes neles. Em *O Expele-*

Diabo a figura fantástica que está presente no conto é o diabo – um elemento cristão. Ou seja, esse elemento é posterior ao conto e não anterior, como os espíritos presentes em *O Papão*. Propp também lembra o pesquisador que é possível existir uma ausência total de ligação entre a religião e os contos. Ele explica:

O conto fantástico, contrariamente às outras classes de contos (anedotas, novelas, fábulas, etc.) é relativamente pobre em elementos pertencentes à vida real. Tem-se muitas vezes superestimado o papel da realidade na criação do conto. Não podemos resolver o problema da conexão entre o conto e a vida diária senão com a condição de não esquecermos a diferença entre realismo artístico e a existência de elementos provenientes da vida real (PROPP, 2006, p. 252).

É necessário isolar os elementos do folclore russo do conto e somente depois dessa tarefa é possível ver a correspondência entre os elementos da realidade ordinária e os da ficção. Em *O Papão*, quem conta a história é um narrador que está se lembrando de sua infância, então a narrativa é toda relatada a partir do ponto de vista da criança que foi – memória e realidade mesclam-se produtivamente.

Nesse conto, o narrador criança lembra-se de um caso específico de sua infância em que todos sentiam medo de uma figura específica, Selivan. Noé Policarpo Polli, tradutor do conto, descreve a figura dessa personagem:

Selivan lembra bem um daqueles esquisitões de antigamente que, por algo incomum na aparência, nos gestos, hábitos ou vestimenta, arrancavam um sorriso respeitoso aos adultos e incutiam um quase terror em meninos e meninas e que, ao fim e ao cabo, se revelavam apenas uns pobres coitados e inofensivos e de bom coração. (POLLI, 2012, p. 274)

Selivan, por ter fama de homem terrível, assustava as crianças e os *mujiques* que escutavam lendas a respeito do rapaz. Selivan, era um rapaz de Krómi, cujos pais morreram cedo. Orfão, começou a trabalhar cedo e por ter uma manchinha vermelha no rosto, todos diziam que era necessário ter cuidado com o menino. Aparece então um pai e uma filha na cidadezinha – pouco tempo depois o pai morre e a filha e Selivan desaparecem.

Quando as duas crianças aparecem no conto novamente, eles estão casados e sem dinheiro. Para retribuir o favor que Selivan prestou a um cocheiro, ganha hospedagem em um estaleiro, mas continua sendo uma figura tímida com poucas habilidades sociais – eis que a fama de pactuário com o diabo surge. Selivan então se torna um verdadeiro monstro, responsável por várias tragédias.

Em *As Transformações dos Contos Fantásticos* Propp lista as várias transformações que podem acontecer no conto. Podemos aplicar essas transformações à figura de Selivan, uma figura ora fantástica, ora humana. A primeira transformação é a *redução*. Selivan é um rapaz bom e obediente que perdeu os pais, mas pode também ser descrito como um órfão, um rapaz sem maiores descrições – aqui temos uma forma fundamental incompleta. A segunda transformação, por sua vez, é a *amplificação*.

Na amplificação acontece o inverso. Nesta, a forma fundamental está completa e às vezes aumentada. Selivan, o simples rapaz, se transforma em pactuário do diabo, capaz de instaurar terror até nos homens mais corajosos da aldeia. Propp explica que algumas amplificações são seguidas de reduções, justamente o que acontece no conto Selivan, por ser uma figura tão terrível, perde seu nome, sua essência humana, tornando-se um verdadeiro *papão*.

São no total, dezenove casos de transformações possíveis. Não listaremos por se privilegiar uma análise metonímica da contística leskoviana. Outra transformação importante, ainda merecedora de ressalva, é a *substituição interna*. Nesse caso, a substituição não vem de fora do conto, pois ela está presente dentro dele: "Trata-se aqui de um deslocamento, de uma transposição das formas do material" (Propp, 1971, p. 257).

Selivan, enquanto filho dos pais que morreram e abrigado pelo padeiro, é um rapaz obediente herói tipificado. Sofre peripécia, no entanto, quando vira Selivan, o homem que instaura medo nas crianças e mora em um estaleiro afastado da cidade, com um ar sombrio e escuro. Mas a transformação interna também se pode dar devido ao fato de que, ao mesmo tempo em que Selivan causa medo na população, o narrador sente uma estranha curiosidade de conhecê-lo, como se almejasse desvelar sua catarse.

Por fim, a última transformação importante que ainda se aplica a esse conto é a *substituição por superstição*. Nessa transformação, as superstições e crenças culturais são as responsáveis por alterar a matéria do conto. Em *O Papão*, por Selivan ter essa reputação de bruxo, diabo, figura associada ao mal, é natural que sua casa também seja comparada a de Baba Iagá, a bruxa dos contos populares russos. Selivan, aqui, está sendo o substituo da bruxa popular. Baba Iagá não aparece no conto, o narrador de Leskov apenas faz uma alusão a sua casa ao descrever a casa de Selivan.

No conto, Leskov coloca figuras, espíritos que pertencem realmente a essa tradição folclórica própria da Rússia. Noé Oliveira, o tradutor do conto, descreve os espíritos de agora sob a ótica da tradição popular russa.

Ele começa com o espírito das águas, o *vodianoi*:

Espírito na forma de um velho, que habita os fundões e redemoinhos dos rios. Anda nu, com o corpo coberto de lodo, e tem uma barba longa, às vezes verde. Não se dá bem com o *domovoi*, o espírito da casa, mas é camarada do espírito dos campos e da floresta. Segundo a tradição é o mais malvado de todos esses seres imaginários e o que, pelo parentesco, está mais próximo das forças do Mal. (POLLI, 2012, p. 199)

Depois descreve o espírito da casa, o *domovoi*:

Espírito ao mesmo tempo protetor e perturbador da casa, anda à noite, dando sonoras batidas e pode, por pura brincadeira, estrangular uma pessoa adormecida. Tem especial zelo pela estrebaria, onde gosta de emaranhar os fios das crinas dos cavalos de tal modo que, depois, é impossível desembaraçá-los. Acreditava-se que ele podia ser visto nos estábulos ou chiqueiro, no domingo de Páscoa. (POLLI, 2012, p. 200)

Descreve então o espírito da floresta, o *liéchi*:

Outro ser capaz de malfetorias, é um velho mudo e desprovido de pestanas e sobrancelhas. Canta, bate palmas, dá gargalhadas, chora e assobia, tem os animais silvestres sob o seu domínio e pode transformar-se em qualquer um deles. Nos caminhos e na floresta, aperta o passo e ultrapassa os viajantes, com o que os faz perder completamente o rumo. Rouba de casa as crianças amaldiçoadas pelo pai e pela mãe. (POLLI, 2012, p. 201)

E finalmente, descreve a *kikímora*:

Ser caseiro do folclore russo, que passava os dias escondido atrás do forno e fazia as suas travessuras à noite, com o tear e a tampa da chaminé. (POLLI, 2012, p.201)

Esses espíritos são próprios da cultura e do folclore russo, assunto que muito interessava o autor. Os contos fantásticos fazem uso dessas entidades para estimular a imaginação do leitor – para causar a dúvida que Todorov fala ser um elemento essencial do gênero maravilhoso.

O outro conto fantástico dessa coletânea, *O Expele-Diabo* (1881), foi originalmente publicado com o nome *A Noite de Natal de um hipocondríaco*. O tradutor explica brevemente:

O expele-diabo é tido e havido como um ritual místico, mas não passa de uma pândega ruidosa com pretensões a uma essência mística, a qual seria a purificação

da "alma" e a expulsão do diabo do corpo. [...] Apresenta-se-nos o vulto moral do burguês moscovita da época, com a sua soberba amparada pela força do dinheiro e a sua repugnante carolice. E nós presenciámos tudo com os olhos espantados do jovem provinciano, estudante pobre que vive na cidade com uma mesada enviada pela mãe. (POLLI, 2012, p. 270)

Talvez com um menor teor fantástico que *O Papão*, esse conto serve para exemplificar o outro tipo de conto influenciado pela religião, ainda segundo postulações de Propp. Temos agora os elementos da religião cristã posteriores ao conto, pois a religião em questão não está morta, não está perdida em tempos pré-históricos, mas da mesma maneira exerce certa influência sobre ele.

Em *O Expele-Diabo*, o narrador é um jovem que sai de casa para estudar na cidade metropolitana. Ao entrar em contato com seu tio, o estudante presencia e participa de um ritual de purificação da alma que consiste em espantar o diabo do seu espírito. A história consiste no relato desse ritual. O tio do narrador, Iliá Fedossiévitch, era o responsável por comandar o ritual de purificação.

O narrador descreve o ritual detalhadamente: amigos se reúnem em um restaurante e fecham o espaço só para eles. Lá, comidas e bebidas são servidas em abundância, ciganas, música e instrumentos tocados em seu volume máximo e todos cedem ao seus impulsos mais primitivos. Após todo o ritual, o tio está pronto para se purificar, então vai aos banho e à igreja para se livrar dos pecados.

Há aqui na história mais um elemento fantástico: o gigante Riábika. Era um "gigante maciço, meio grisalho" (LESKOV, 2012, p. 126) e professor das crianças. Eis aqui uma figuração maravilhosa, pois na vida real não existem gigantes como esse descrito no conto. Esse é o momento em que cabe ao leitor fazer a distinção entre o realismo artístico e os elementos da vida real. Sem uma figura como a de Riábika, o conto não teria toda essa áurea fantástica.

Continuando na linha dos contos maravilhosos, chegamos ao livro de Tzvetan Todorov, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Nessa obra, Todorov explica, primeiramente, o que é um gênero literário e define o que é o *fantástico*. O autor russo inicia sua explicação com uma inquietação:

Em um mundo onde se possa realmente ser considerado como nosso mundo, o mundo que conhecemos, um mundo sem demônios, Sylphides, ou vampiros, ocorre um evento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. A pessoa que experimenta o evento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou ela é vítima de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação - e as leis

do mundo permanecem o que são; ou então o caso ocorrido de fato aconteceu, é parte integrante da realidade -, mas, em seguida, esta realidade é controlada por leis desconhecidas por nós. (TODOROV, 1970, p 25.)

O fantástico nasce justamente nesse mundo de incerteza. Sabemos que figuras maravilhosas não pertencem a nossa realidade, mas de quando em quando, nos deparamos com algo que sai do padrão normal e somos obrigados a fazer uma escolha: ou acreditamos nas leis da ciência ou aceitamos o fato de que certas coisas fogem da nossa compreensão e explicação. O efeito que o fantástico quer criar em seu leitor é justamente essa dúvida: *será que isso aconteceu mesmo? eu vi aquilo mesmo?* Em ambos os contos de Leskov previamente citados, esses elementos sobrenaturais aparecem - e o narrador os toma como verdadeiros.

A literatura fantástica implica que o leitor está disposto a compactuar com as personagens e todo o contexto maravilhoso. O trabalho do leitor é mergulhar nesse mundo de ambiguidades e aceitar o que está sendo dito, sem questionar sua veracidade. Todorov explica que em certos textos, o leitor nem sente a vontade de questionar, como é no caso das fábulas. Na fábula temos sempre animais que falam e nos dão conselhos e ensinamentos e ninguém nunca questionou esse fato absurdo.

6. NARRADOR ESCRITO, NARRADOR ORAL

Walter Benjamin, em seu texto, *O Narrador* (1994), analisa a obra de Leskov e afirma que a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. "Quem viaja tem muito o que contar" – eis a real tese do ensaio. O crítico alemão explica que existem dois tipos de narradores: os que viajam e voltam com histórias e os que nunca viajaram e conhecem a terra melhor que ninguém.

Leskov, por ter viajado muito em certo período de sua vida, trouxe exatamente essas experiências para seus textos. O contista russo teve a oportunidade rara de conhecer lugares remotos da Rússia, lugares que os grandes escritores da época talvez nem soubessem da existência. Eis então o seu grande trunfo: narrar, da maneira mais popular, histórias extraordinárias de pessoas relativamente ordinárias.

O narrador, para Benjamin, é o "sábio", o que troca experiência. Como essa transmissibilidade estaria em vias de extinção, ressalte-se – em tempos de guerra, extingue-se, conseqüentemente, também o substrato de que se utiliza o narrador. À primeira vista parece até contraditório, pois se estamos em um mundo em que as possibilidades de se comunicar e de transmitir informações são cada vez maiores e mais rápidas, era de se esperar que, concomitantemente, a possibilidade da troca de experiências também se ampliasse.

Porém, segundo o ensaísta alemão, não é isso que acontece. A disseminação da informação possibilitada pela sua época, na verdade, não leva a intercambiar ideias e nem trocar experiências. O crítico alemão diz:

Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio [...] A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele. Muito diferente da narrativa. Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver. (BENJAMIN, 1994, p. 201)

A apologia à narrativa é nítida. Nos dias de hoje, não podemos mais nos surpreender porque todas as informações já estão explícitas em seu sentido. Uma narrativa ganha seu valor pela sua capacidade não apenas de ser contada, mas recontada: "Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas." (Benjamin, 1994, p. 202) No entanto, a informação não está sozinha como vilã no declínio

dessa forma de contar histórias. Benjamin também culpa o romance por apagar a forma tradicional da narrativa.

Não é nenhum mistério o porquê de Benjamin exaltar Leskov em seu ensaio. O autor russo, na maioria de seus contos, faz uso de um narrador proeminente, um narrador sábio, apto a contar histórias e a dar conselhos. No romance, no entanto, essa característica desaparece. Não estamos mais interessados na "moral da história", mas sim no "sentido da vida". Na narrativa oral é o leitor que insere o ponto final na história e sempre aprende algo. Não é por acaso que quem escuta uma história está sempre na presença de um narrador, pois quem escuta está disposto a receber conselhos, enquanto quem lê um livro está sempre sozinho. Irene Machado, estudiosa de Bakhtin e de Benjamin diz:

O distanciamento entre narrativa e experiência aparece como o principal agente desta trágica ruptura entre os gêneros prosaicos da era escritural. O romance está longe de processar a experiência, tal como fez a narrativa oral, quando as histórias narradas eram resultantes da vivência pessoal do narrador, dos relatos que ele ouvia e do modo como os ouvintes as recebiam. (MACHADO, 1995, p. 166)

Bakhtin, em seu ensaio *Epos e Romance*, diferencia as características principais entre a narrativa romanesca (romance) e a narrativa épica (epopeia). Bakhtin explica que o romance é um gênero relativamente novo e portanto não está incluído na *Poética* de Aristóteles. Justamente por sua pouca idade, sua estrutura não é rígida como a da tragédia e outros gêneros clássicos. O romance, para o teórico russo, não é um gênero acabado e sim um gênero em formação.

As narrativas que surgiram antes do romance, tinham uma natureza oral e declamatória, característica que Benjamin destaca em seus narradores e que diz faltar no gênero romanesco. Mas é preciso lembrar que Bakhtin afirma que o romance nasceu dentro da tradição dos diálogos. Isso significa que, enquanto os gêneros antigos, tragédia e epopeia, eram considerados gêneros elevados e sérios, surgia então um novo gênero, o sério-cômico. Esse novo gênero se caracterizava pela combinação entre o sublime e o vulgar, em outras palavras, pelo verso e a prosa.

Duas vertentes se destacaram dentro desse novo gênero, o diálogo socrático e a sátira menipeia. Os diálogos socráticos eram os diálogos que Platão e seus discípulos tinham sobre questões filosóficas e morais. O gênero era dialógico, pois, eram discussões feitas em grupo para alcançar o mesmo destino, a verdade. A sátira menipeia tem suas origens no século II a.C com o grego Menipo de Gandara e depois se desenvolveu com o romano Varro.

Uma particularidade desse gênero é sua relação íntima com o folclore carnavalesco. Mikhail Bakhtin em seu *Problemas da Poética de Dostoiévski* chama de literatura carnalizada a literatura que direta ou indiretamente, através de diversos elos mediadores, sofreu a influência de diferentes modalidades desse tipo de folclore. A carnavalização é, portanto, uma influência direta do carnaval na literatura e o gênero sério-cômico está profundamente impregnado nessa cosmovisão carnavalesca.

Outro elemento importante para o surgimento dessa nova prosa romanesca é o riso. Bakhtin diz: "O riso organizou as mais antigas formas de representação da linguagem que, inicialmente, não eram senão qualquer coisa como escárnio da linguagem e do discurso de outrem." (Bakhtin, 2006, p. 372) O riso, para Bakhtin, era ambivalente, ou seja, ele queria retirar a seriedade presente nos gêneros clássicos com um humor irônico. Irene Machado explica:

Pela ótica do riso, é possível reconhecer como os procedimentos orais se imprimiram no corpo da prosa romanesca, mesmo após sua consagração como forma maior da cultura letrada. Isso é o que aprendemos na teoria de Bakhtin, onde o romance aparece como um sistema de representação da linguagem, que vive a tensão entre a fala e a escritura, onde o conceito de dialogismo se constitui como uma poética da oralidade. (MACHADO, 1995, p. 208)

O teórico russo recusou a hierarquia de gêneros que fora estabelecida dentro da *Poética* de Aristóteles. Essa hierarquia considerava apenas os gêneros sérios, excluindo totalmente a comédia (que apesar de estar incluída na *Poética*, sempre foi vista como um gênero inferior à tragédia) e os gêneros sério-cômicos, que tinham uma temática que não era restrita ao sagrado. Bakhtin inclusive disse que o riso era a força criadora da literatura e de suas formas expressivas.

Eis então o contexto do romance. Esse novo gênero privilegia agora o que antes era esquecido e apagado, os temas da atualidade e do cotidiano. Há certo afastamento dos mitos, lendas e temas elevados, dando prioridade para acontecimentos do presente, de situações familiares e não distantes do nosso contexto atual.

Em um primeiro momento pode parecer que os dois pensamentos, o de Benjamin e o de Bakhtin, estão em oposição, mas cada teórico está analisando um aspecto diferente do romance. Bakhtin se refere ao romance como um todo, como um gênero, enquanto Benjamin foca seu ensaio no narrador. No entanto, não podemos perder de vista que ambos teóricos

estão problematizando a questão do romance como gênero literário. Mais uma vez, I. Machado diz:

Se, teoricamente, literatura sempre foi o termo de separação entre a arte verbal escrita e a arte verbal falada, na prática é desígnio de fenômenos diversos, inclusive de manifestações culturais distantes da escrita. Pode-se dizer o mesmo com relação ao romance, que não se refere ao mesmo produto nas diferentes culturas. (MACHADO, 1995, p. 212)

A palavra *romance* acarreta o significado de um trabalho escrito, enquanto a palavra *epos* automaticamente nos remete a um significado relacionado à oralidade. Embora o ensaísta alemão acredite que a morte da narrativa veio com o nascimento do romance, a prosa romanesca é filha dessa tradição oral tão valorizada por ele. Nikolai Leskov conseguiu juntar traços do romance, pois escrevia *short-stories* em prosa e, ao mesmo tempo, criar um narrador que nos fizesse remeter ao narrador oral tão valorizado por Benjamin.

Boris Eikhenbaum, formalista russo, em seu ensaio *Sobre a Teoria da Prosa* (1971), também discute essa questão entre a narração literária e o relato oral. Nesse texto ele faz a distinção entre o caráter escrito da prosa literária, que fica no âmbito da linguagem escrita, e o caráter oral da poesia. Após essa discussão, o formalista russo chega à mesma conclusão que Benjamin: é possível resgatar esse narrador oral. Walter Benjamin em seu texto defendeu essa tese usando o autor russo Leskov como exemplo e Eikhenbaum fez uso da novela italiana. De acordo com Eikhenbaum:

A novela italiana dos séculos XIII e XIV desenvolveu-se diretamente a partir do conto e da anedota e não perdeu sua ligação com suas formas primitivas de narração. Sem imitar intencionalmente o discurso oral, adaptou-se à maneira do narrador despretenso que busca fazer-nos conhecer uma história, usando apenas palavras simples. (EIKHENBAUM, 1971 p. 159)

Leskov usa a mesma fórmula narrativa. Em todos os contos citados em *O Narrador*, o narrador despretenso está presente e é ele que inicia a história. O autor faz uma breve introdução e depois disso o narrador toma as rédeas e guia seu leitor em direção ao seu relato, geralmente algo que ele escutou ou algo que aconteceu com ele mesmo.

Na narrativa oral, predominavam os diálogos e seus narradores não davam tanta prioridade para as descrições prolongadas. Já no romance, especialmente o do século XIX, os diálogos estavam presentes, mas não eram mais o destaque da obra. Agora, com a narrativa

escrita, existiam condições para o autor fazer longas descrições físicas e psicológicas de seus personagens, assim como descrever o mundo ao redor.

Assim como Bakhtin diferenciou o romance do épico, na segunda parte do ensaio *Sobre a Teoria da Prosa*, Eikhenbaum diferencia o romance da novela:

O romance é uma forma sincrética (pouco importa se ele é desenvolvido diretamente a partir da compilação de novelas, ou se é tornado complexo pela inclusão de descrições de costumes); a novela é uma forma fundamental, elementar (o que não quer dizer primitiva). O romance provém da história, do relato de viagens; a novela provém do conto, da anedota. De fato, trata-se de uma diferença de princípio, determinada pela extensão da obra. (EIKHENBAUM, 1971, p. 162)

Até o final de seu ensaio, o crítico russo parece valorizar mais a novela que o romance. A novela, por ser menos extensa, se assemelha à anedota e tende para a conclusão. Em *Lady Macbeth do Distrito de Mzensk* de Leskov é possível observar esse fenômeno. O narrador dessa novela passa de um elemento a outro, provocando, assim, uma transformação na narrativa e, conseqüentemente, da personagem. Catierina Lvovna, passa de uma ação a outra, de um capricho a outro, com muita rapidez. O leitor mal consegue acompanhar a impetuosidade da Lady russa.

No ensaio, Eikhenbaum reforça seu argumento sobre a novela usando as teorias de Edgar Allan Poe que estão em seu texto *A Filosofia da Composição*:

Parece evidente, pois, que há um limite distinto, no que se refere à extensão para todas as obras de arte literária, o limite de uma só assentada, e que embora em certas espécies de composição em prosa, tais como *Robinson Crusoe* (que não exige unidade), esse limite pode ser vantajosamente superado, nunca poderá ser ele ultrapassado convenientemente por um poema. Dentro desse limite, a extensão de um poema deve ser calculada, para conservar relação matemática com seu mérito; em outras palavras, com a emoção ou elevação; ou ainda em outros termos, com o grau de verdadeiro efeito poético que ele é capaz de produzir. Pois é claro que a brevidade deve estar na razão direta da intensidade do efeito pretendido, e isto com uma condição, a de que certo grau de duração é exigido, absolutamente, para a produção de qualquer efeito. (POE, 1999, p. 03)

Poe também foi um grande defensor do conto, pois ele alega que a novela se aproxima da composição ideal, o poema, mas se estabelece como gênero em seu próprio domínio, o da prosa. O autor americano também dizia que para um conto ser bem sucedido seu leitor tem que ser capaz de lê-lo do começo ao fim sem parar. Se o primeiro parágrafo não conseguir

prender a atenção dele para ler de uma só vez, o conto perde seu efeito. Nos Estados Unidos nas décadas 20, 30 e 40 do século XIX a *short-story* predominou como gênero literário.

Outro formalista russo que também escreveu sobre a diferença entre a novela e o conto foi V. Chklovski. Em seu ensaio *A Construção da Novela e do Romance* ele aprofunda mais ainda as particularidades em questão. "Em geral, a novela é uma combinação das construções em cadeia e em plataformas e ainda complicadas por diversos desenvolvimentos." (CHKLOVSKI, 1971, p. 211) Em virtude de o conto ser mais curto que o romance em extensão, ele necessita de um fôlego maior em um espaço de tempo menor.

Os formalistas russos, como podemos observar, não estavam só preocupados com questões de linguística, mas de literatura também. Tanto Eikhenbaum quanto Chklovski davam preferência ao conto, assim como Edgar Allan Poe. Walter Benjamin, o melancólico ensaísta alemão, portanto, não estava desacompanhado em seu modo de pensar. Bakhtin estava sozinho em sua valorização do romance. Irene Machado explica:

Para Benjamin, os gêneros surgidos como fenômenos de escritura, caso do romance, não guardam nenhum vestígio da oralidade presente na narrativa oral. Muito pelo contrário, o surgimento do romance decretou a morte definitiva do narrador oral. Enquanto Eikhenbaum via no *skaz* uma possibilidade de a narrativa escrita recuperar aspectos de oralidade, reportando-se, ainda que indiretamente, a técnicas construtivas do relato da tradição oral, Benjamin entende que a escritura é um meio de refração da oralidade e da tradição poética que ela pressupõe. O texto escrito, graças às condições de produção, não mostra sensibilidade a nenhum aspecto da fala. (MACHADO, 1995, p. 166)

Benjamin atribui a extinção da narração e seus antecessores (a transmissão oral e as experiências manuais ou artesanais) à falta de transmissão de experiências. O individualismo provocado pela sociedade moderna, a inexistência de trabalhos manuais em que os ensinamentos possam ser oralmente transmitidos, além da emergência da informação rápida e atual, levam ao desinteresse pela arte da narrativa. O crítico alemão rebaixa o romance por ser um meio de comunicação que não transmite conselhos, nem a sabedoria existente, como encontramos em um texto épico, por exemplo. Perdemos, assim, a característica pedagógica do texto.

Eikhenbaum, por outro lado, não tinha uma visão tão pessimista. O formalista russo via uma solução para essa recuperação da oralidade na escrita: a utilização do *skaz*. No entanto é importante lembrar que enquanto os formalistas russos estavam interessados nesse narrador oral, Bakhtin também formulava sua própria teoria sobre o tema. Os formalistas

estavam interessados nos aspectos linguísticos da fala, enquanto Bakhtin se preocupava mais com o discurso romanesco e o dialogismo da linguagem.

Wolf Schmid, autor de *Narratology: an Introduction* (2010), dedica um capítulo de seu livro para discutir o *skaz*. Antes de começar sua análise, ele explica que o *skaz* é um termo relativamente delicado de definir e desde o início de seu estudo, não existe uma teoria formal sobre essa estilização. A ambiguidade do *skaz* motivou vários pesquisadores, tanto da linguagem quanto da literatura, a elaborarem teorias mais formais.

Schmid discute e define dois tipos de estilizações que eram usadas nas narrativas literárias durante os séculos XIX e XX: a prosa ornamental e o *skaz*. A prosa ornamental implica uma poetização do texto narrativo, o que faz com que o texto do narrador e de suas personagens não se destaque muito. Já o *skaz* é uma estilização do texto narrativo e faz uso da linguagem não literária do discurso do cotidiano. O *skaz* ressalta um narrador não profissional que se revela mais importante do que a história que ele está narrando.

Gary L. Browning da Universidade Brigham Young escreveu um artigo *Russian Ornamental Prose* (1979) que define o termo. De acordo com Browning, essa prosa ornamentada se referia ao estilo predominante da prosa soviética durante os anos 1920-1925. D.S. Mirsky, um político e historiador literário que promovia traduções da literatura inglesa na União Soviética e da literatura russa na Inglaterra, considerou Nikolai Gogol como o maior e melhor representante dessa estilização. De acordo com Mirsky, a prosa ornamentada é usada como um artifício para o leitor se manter atento aos detalhes da narrativa: às palavras, seus sons e seus ritmos.

Ao usar essa estilização, o autor fica mais preocupado com a técnica de expressão do que com a narrativa e os personagens. A prosa ornamentada se assemelha à poesia por ela ser rítmica também. Geralmente, o uso dessa prosa estilizada é associado a uma narrativa mais irônica e não tão objetiva e dramática. No entanto, Schmid analisa brevemente essa prosa ornamentada, dando prioridade em sua análise para o *skaz*.

Ainda no capítulo dedicado ao *skaz*, Wolf Schmid, para exemplificar a complexidade que é definir esse termo russo, mostra as definições que outros teóricos que estudam o assunto, deram para essa palavra. Em *Short Encyclopedia of Literature* (1971) Alexander Chudakov e Marietta Chudakova definem os três componentes do *skaz* como:

[skaz] é um tipo particular de narração, constituída como narração de uma (concretamente nomeado ou implícito) figura dissociada do autor, e que se distingue por um estilo idiossincrático de expressão. (CHUDAKOV, 2010, p. 225)

[...] Em skaz, a perceptibilidade constante de um modo narrativo "não-profissional" vêm à tona, que se baseia no texto que é "estrangeiro" e muitas vezes inaceitável para o autor. A orientação sobre os dispositivos de narração oral serve apenas como um meio de colocar o discurso do narrador, em oposição a ambas as palavras "do autor", e também, de modo mais geral, o sistema literário válido no tempo. (CHUDAKOV, 2010, p.225)

A estrutura do skaz é dirigida a um leitor tido como um interlocutor, a quem o narrador, por assim dizer, aborda diretamente as suas palavras com uma entonação animada. (CHUDAKOV, 2010, p.225)

Essa primeira definição de skaz a classifica como um tipo específico de narração no qual o narrador é uma figura diferente do autor. É nessa definição que o narrador de Leskov se enquadra. Nos contos em que Benjamin cita em seu texto *O Narrador*, todos eles fazem uso desse narrador que *conta* uma história para alguém de algo que escutou ou vivenciou. Essa história, no entanto, não inclui a participação do autor, pois quem relata é um narrador independente.

A linguagem usada por esse narrador não-oficial é bem diferente da que seria usada caso quem estivesse contando a história fosse o próprio autor. Essa licença poética que se dá com o uso de skaz acrescenta uma realidade a mais à narração e faz com que o leitor ou ouvinte se sinta bem integrado a história sendo contada. Conseqüentemente, a entonação também é diferente, pois o narrador está se dirigindo a alguém diretamente.

Em *Poetics of Skaz* (1978) Muschchenko, Skobelev, Kroychik definem *skaz* como:

[Skaz] é uma narração duplamente-sonora que traz o autor e o narrador numa certa correlação, estilizado no monólogo de alguém que assume o lugar de um público simpático, e que este seja diretamente conectado com os vários véis democráticos orientados sobre ele. (MUSCHCHENKO, Skobelev, KROYCHIK, 2010, p.310)

As duas definições dadas classificam o *skaz* como a voz de um narrador, que não é o autor, que faz uso de uma linguagem não formal, geralmente não aceita na norma padrão, pois alude a traços da linguagem oral. A voz desse narrador, pertence a uma pessoa que narrará uma história na qual se envolveu ou que ouviu de outra pessoa. Nesse quadro, esse narrador conta sempre com pessoas dispostas a escutar sua história. O *skaz* coloca a narrativa no primeiro plano literário, fazendo com que ele se destaque dos outros elementos presentes no texto.

No entanto, foi o trabalho de Boris Eikhenbaum em seu ensaio *The Illusion of Skaz* (1918) que realmente abriu a discussão para outros teóricos sobre o assunto. O formalista russo define o *skaz* como:

Aqui, *skaz* é considerado acima de tudo, como a emancipação da arte verbal da "literalidade, o que nem sempre é valioso para o artista verbal", como um meio de introduzir na literatura a palavra como algo "vivo, ato dinâmico, que é formado por uma voz, com articulação e entonação e também é acompanhado por gestos e mímica". (EIKHENBAUM, 1918, p. 233)

Para o formalista russo, *skaz* é uma emancipação da expressão verbal artística da literariedade da fala, que, de acordo com ele, nem sempre é conveniente usar. No ano seguinte, Eikhenbaum escreveu outro ensaio, *Como é Feito 'O Capote' de Gogol* (1919) e nele também explora um pouco mais o *skaz*. Mais tarde, publica um ensaio intitulado *Leskov and Contemporary Prose* (1925) no qual define *skaz* como uma forma de narrativa em prosa onde o vocabulário, a sintaxe e a escolha de discursos rítmicos demonstram uma orientação para o discurso oral do narrador e exclui a função poética do termo.

No entanto, Eikhenbaum é formalista. O que mais importa para ele é a transformação que esse fenômeno teve na escrita. Yury Tynyanov, crítico e escritor russo, também compartilhava dessa mesma visão sobre o *skaz*. Outro escritor russo, Viktor Vinogradov, escreveu o ensaio *The Problem of Skaz in Stylistics* (1925), onde ele defende a teoria que *skaz* existe sem essa base da linguagem coloquial e oral. Mas o importante é que os três, unanimemente, perceberam duas vertentes dentro do *skaz*. A primeira, ligada ao personagem, e a segunda, ligada ao autor.

O *skaz* definido por Eikhenbaum até certo ponto diverge do *skaz* definido por Bakhtin – visto que Bakhtin articula seu pensamento no âmbito da relação entre sociedade, discurso e marxismo. O *skaz* bakhtiniano é orientado para a fala do outro, uma voz que é socialmente distinta. Bakhtin diz:

O discurso desses narradores é sempre o *discurso de outrem* (no tocante ao discurso direto real ou virtual do autor) numa língua de outrem (no tocante à variante da linguagem literária, à qual se opõe a linguagem do narrador). E nesse caso temos diante de nós um "falar não direto", não numa língua, mas através de uma língua, através de um meio linguístico alheio e, por conseguinte, através de uma refração das intenções do autor. (BAKHTIN, 2010, p. 118)

As estilizações são um tipo de construção da linguagem que, embora aparentem ter apenas uma consciência, na realidade, representam duas consciências (a do autor-criador e a da personagem). Essas estilizações são sempre dialógicas, pois levam em consideração a fala do outro, não sendo apenas meras cópias do discurso alheio. Explica Bakhtin:

Essa correlação, essa conjugação dialógica de duas linguagens e de duas perspectivas permite que a intenção do autor se realize de tal forma que nós a percebemos nitidamente em cada momento da obra. O autor não está na linguagem do narrador nem na linguagem literária normal, com a qual está correlacionada a narrativa (embora ela possa estar próxima de uma e de outra língua), mas ele se utiliza de ambas para não entregar inteiramente as suas intenções a nenhuma delas. (BAKHTIN, 2010, p.119)

O narrador de Leskov, como já havia dito Walter Benjamin, faz exatamente isso. Em *Lady Macbeth do Distrito de Mzensk* o autor russo não fez uso do seu narrador habitual e, portanto, esse tipo de estilização foi usado minimamente no texto literário – talvez por essa seja uma pista para o fato de Bakhtin considerar Leskov monológico. No entanto, em seus contos citados em *O Narrador*, todos eles fazem uso dessa exata estilização.

Para Bakhtin, então, esse plurilingüismo (seja ele romance humorístico, estilização, etc.) é o discurso do outro na linguagem do outro "que serve para refratar a expressão das intenções do autor (BAKHTIN, 2010, p.119) Esse discurso é dialógico, pois nele existem duas vozes e dois sentidos (a do personagem e a do autor). Já Eikhenbaum não estava preocupado com o dialogismo, mas sim em criar uma ilusão de discurso oral dentro da escrita.

Os estudos de *skaz* se tornaram bastante extensos. Ainda em *Narratology: An Introduction*, Wolf Schmid identifica mais dois tipos de *skaz*: *characterizing skaz* que é movido por um narrador e sua perspectiva linguística e ideológica e *ornamental skaz* que é movido por várias vozes e não só a de um narrador pessoal.

O *skaz* é uma linguagem estilizada e traz justamente o elemento oral que a linguagem escrita fica devendo ao seu leitor. Embora Benjamin em seu texto *O Narrador* não fale sobre a estilização que remete a uma linguagem oral, ele discute o narrador oral propriamente dito. Traço característico de um narrador oral é a descrição que ele faz para nos envolver em sua narrativa, como também para nos fazer lembrar. A reminiscência é a base tanto da memória quanto da rememoração: ela é a base da tradição, que permite o acúmulo e a transmissão das experiências.

Nesse contexto, é possível distinguir as duas com base nos fundamentos da narrativa e do romance. A memória é a musa da narrativa porque se permite reinventar, reinterpretar-se. A rememoração, por sua vez, busca retomar fatos, e não reinterpretá-los - é a memória perpetuada, e não recriada. As narrativas do autor russo abrigam certa dinamicidade oral e movimentos narrativos que reforçam essa característica. Bakhtin diz:

A memória, e não o conhecimento, é a principal faculdade criadora e a força da literatura antiga. E assim foi, não se pode mudar isto: a tradição do passado é sagrada. Ainda não se tem a consciência da relatividade de todo passado. A experiência, o conhecimento e a prática (o futuro) definem o romance. (BAKHTIN, 2010, p. 407)

Justamente pelo fato da literatura na Antiguidade ter sido majoritariamente oral, a memória se tornava uma faculdade de extrema importância. Ambos Bakhtin e Benjamin defendem a importância da experiência para sua teoria, embora cada um defenda uma modalidade diferente.

A conclusão que se tira ao ler *O Narrador* é a nostalgia que seu autor sente das narrações orais. Benjamin parece estar frustrado com a incapacidade dos narradores contemporâneos contarem histórias com a voz da experiência, ou seja, com a voz épica. Por outro lado, como já sabemos, Bakhtin era um grande defensor do romance e, acabou criando uma das teorias mais completas acerca do gênero romanesco. O teórico russo, por conseguinte, analisou a estilização que estava presente no romance, assunto que até então, não tinha nenhuma teoria aceitável e que enquadrasse por completo esse gênero emergente.

7. LESKOV CONTADOR DE HISTÓRIAS

Em sentido amplo, Leskov foi o criador do narrador (benjaminiano) e um dos maiores contistas (russos). Pensando em seus contos e coletâneas, podemos observar que seus textos curtos, embora não consistam de elementos estritamente fantásticos, conseguem da mesma maneira nos transportar para realidades diferentes. Cada narrador tem sua própria história para contar, e cada um nos faz pensar sobre assuntos diferentes embora todos eles tenham a mesma receita narrativa – preconizada por Benjamin.

Em *A Sentinela* (1887) Leskov traz um de seus temas mais recorrentes, o de "pequenas grandes pessoas". Antes de começar o relato do acontecimento, o narrador garante ao seu público que todos os fatos ocorridos são verídicos. A história conta o terrível, porém, altruístico ato de coragem que Póstnikov cometeu. Uma sentinela, como bem se sabe, não pode abandonar seu posto em nenhuma circunstância e foi exatamente isso que nosso sentinela fez.

Ao ouvir alguém gritando "socorro" Póstnikov se deu conta de que alguém estava se afogando no rio e de que teria como salvá-lo, se ele, claro, abandonasse o posto. Eis que o sentinela salva a vida do homem e em vez de ser recompensado, é castigado e por pouco não perde a vida. O sentinela, uma pessoa aparentemente comum, foi capaz de cometer um ato de coragem: salvar a vida do outro. O conto mostra um Leskov inconformado com uma Rússia corrupta e que acreditava que o próprio povo podia mudar esse destino - um pequeno ato de cada vez: "Na fase mais madura da obra de Leskov, a afirmação do caráter heroico da vida de uma pessoa íntegra na Rússia era inseparavelmente ligada à negação satírica de determinadas esferas da realidade de então." (POLLI, 2012, p. 264)

Já em *O Velho Gênio* (1886) o tom é menos sério e dramático. A situação em que se encontram os personagens beira o absurdo e conseqüentemente causa um efeito cômico. Uma velhinha, bondosa, hipoteca sua casa para uma janota e esse não a paga. A velhinha, precisando do dinheiro vai atrás do janota para este lhe pagar. Como é esperado, ele não pagar e a velhinha recorre a um plano não convencional e consegue seu dinheiro de volta.

Este conto, novamente, demonstra a corrupção presente no sistema burocrático da Rússia. Leskov trabalhou vários anos em um escritório de recrutamento do exército onde ele presenciou vários atos de corrupção cometidos por pessoas no poder. Hugh McLean traz um relato sobre o autor:

Por conta própria, apesar da força de hábito entorpecente, do preconceito e do auto-interesse, e apesar de as maquinação aparentemente inexorável da lei e da inutilidade de se opor a tudo isso, o secretário do colegiado Leskov estava profundamente perturbado por esta miséria humana burocraticamente fabricada na qual ele foi forçado a testemunhar. (MCLEAN, 1977, p 37.)

Os dois primeiros contos, portanto, refletem um pouco desse Leskov desacreditado e incomodado com seu serviço de moral ambígua. Ele ficava dividido entre fazer o que era certo para sua carreira, porém, errado para sua consciência. De certo modo, por não poder mudar essa estrutura burocrática e ficar imóvel, Leskov compactuava com a corrupção.

O conto *Homens Interessantes* (1885) foi inspirado no ensaio *Aonde Foi Parar um Certo Bom Tipo Russo?* de Gliub Uspiénski, outro escritor russo. O conto abre com o narrador contando uma história sobre um homem interessante – o homem à moda inglesa do *gentleman*. Ao escutarmos a história nos deparamos com dois homens interessantes – Avgust Matviéitch e Sacha. Avgust é um estrangeiro que pára no hotel no meio da noite para dormir. Tendo insônia, ele se junta aos soldados e começa a jogar cartas – logo se percebe que ele é um homem rico e distinto.

Já Sacha, é um rapaz tímido, jovem, que entrara nesse mundo e se perdera nele. Jogo, bebida e dívidas o tornaram um homem antes de seu tempo. Vemos esse personagem quieto e sem muitas palavras, o que não causa alarme no início. Seu suicídio, no entanto, espanta todos os presentes e o único que parece se compadecer é Avgust, o homem estrangeiro e misterioso. O leitor descobre no final porque Sacha cometeu suicídio e fica no ar a resposta para a pergunta – quem de fato é um homem interessante?

No conto *O Artista dos Topetes* (1883) o narrador novamente nos afirma que a história é toda embasada em fatos reais. Parece uma qualidade específica da narrativa dos narradores de Leskov: reafirmar a veracidade das histórias contadas. A história acontece toda em Oriol, província da Rússia onde o autor nasceu. Novamente temos uma temática sobre a luta que era ir contra o sistema estabelecido. O tradutor diz:

O gênero do presente conto, escrito em tom satírico-elegíaco, é deveras peculiar. As notas de elegia são sopradas já pelo subtítulo: "História contada em cima de um túmulo". A impressão reforça-se pela epígrafe. O destino trágico do maquiador Arkádi e da atriz Liubov Oníssimovna deve confirmar a ideia principal do autor: os pobres é preciso proteger, os pobres são todos uns sofredores. (POLLI, 2012, p. 272)

Leskov, por escrever sobre o povo e os ter conhecido bem, era simpatizante com a causa deles. Acreditava em uma Rússia mais igualitária e apoiava a ocidentalização no país. Pessoas que provinham de classes sociais baixas sofriam na mão daqueles que tinham o poder, os quais com muita frequência abusavam dele.

O conto *A Fera* (1883) tem um tema menos político. O vilão do conto, o tio do narrador, foi baseado no verdadeiro tio do autor. O episódio que é narrado no conto, que mostra o quão terrível ele era, aconteceu de verdade com o próprio Leskov – mas ninguém sabe se o fato é verídico ou uma invenção ampliada de um acontecimento parecido.

O conto narra, na verdade, a história do urso, Sganarel, que ficou cativo na casa do tio do narrador. Embora o nome do conto seja "A Fera" é questionável se a fera se refere ao urso ou ao tio. O urso apresenta qualidades mais humanas que o tio, que é retratado como um homem de pouca compaixão. O urso, no final do conto, mostra que tinha seu adestrador, Ferrapont, como um verdadeiro amigo.

Indo um pouco além da narrativa, podemos observar que todos os homens, heróis dos contos dessa coletânea, são “heróis interessantes”. Leskov era um escritor do povo que retratava os homens como eles eram, com as ideias do seu tempo e os caracteres articulados por exímios narradores.

Lançado simultaneamente com *Homes Interessantes* (2012), *A Fraude e Outras Histórias* (2012) também reúne contos indicados por Benjamin em *O Narrador*. Traduzidos por Denise Sales, aluna de Noé Polli, os contos apresentam o mesmo sistema narrativo que a outra coleção.

O primeiro conto que abre *A Fraude e Outras Histórias* é *Kótin, o Provedor, e Platonida* (1867). Esse conto, que se assemelha a um conto de fada, contém exatamente todos os elementos dos quais Benjamin falou em seu texto. O conto, no entanto, originalmente, fez parte de um projeto maior que depois o autor abandonou por não dar conta das dimensões que tinha levado a obra.

A história de Kótin está inserida no livro maior que era pra se chamar *Old Town*. Sobre esse projeto maior, McLean diz:

Em seu *Stary Gorod* ("Cidade Antiga" mais tarde contraída para *Stargorod*) ele iria mostrar um microcosmo da verdadeira Rússia em uma única cidade, com a sua vida orgânica, as suas antigas tradições e lealdades. A vida desta cidade não seria de forma alguma pacata ou monótona. Seus habitantes aspiravam por justiça social,

verdade e progresso, mas o seu espírito fundamental era estranho às noções sufocantes que eram cultivadas pelos intelectuais de Petersburgo. (MCLEAN, 1977, p. 174)

Aqui a ideia era criar um mundo propriamente russo, mais ou menos parecido com o que o autor americano William Faulkner fez com Yoknapatawpha Country. Leskov queria mostrar como era o estilo de vida russo sem as influências externas e urbanas. A proposta de Leskov com esse projeto não era criar um romance, em particular porque nunca foi o forte dele, mas queria contar o relato histórico da sua cidade imaginária.

Old Town seria composto por seis contos – e tirando *Cathedral Folk*, o único conto que ficou completo e sobrevive como uma publicação independente, os outros nunca atingiram sua maturidade. Em *Kótin, o Provedor, e Platonida*, o narrador conta a história de Kótin e o leitor se compadece totalmente com sua jornada de vida. Pizónski, o herói do conto, é um dos primeiros personagens que compõem o ciclo "homens justos" de Leskov. McLean diz que a figura de Kotin foi tirada de um conhecido de Leskov que também se chamava Kotin – e ele explica de onde veio o título do conto:

Leskov chama Pizonsky de *doilets*, uma forma masculina inexistente que vem da palavra feminina *doilitsa*, um termo carinhoso usado para uma boa vaca, alguém que alimenta, que nutre. Esta variante masculina derivada de um substantivo feminino simboliza a ambigüidade da sexualidade de Pizonsky. Ele é, essencialmente, uma mãe, um *alimentador*, um homem-vaca. (MCLEAN, 1977, p. 180)

Em inglês o título do conto é: *Kotin the He-Cow and Platonida* e o apelido surge dessa característica que o personagem principal tem de prover pelas duas orfãzinhas que ele adota. De acordo com McLean, Leskov, após seu divórcio com Katerina Bubnova, tomou conta da filha de sua empregada, Varya. É possível identificar uma temática recorrente envolvendo órfãos na obra do autor.

No entanto, o que mais chama atenção no conto é a sexualidade - tanto de Pizónski quanto de Platonida. Pizónski não apresenta nenhum sinal de sexualidade masculina. Para Leskov, a sexualidade masculina era diretamente relacionada com a agressividade - um trauma que tem seu primórdio em seu tio Strakhov (aquele no qual ele tinha se baseado em *A Fera*)

A outra metade do conto apresenta Platonida, uma jovem mulher que é casada com um homem mais velho. Podemos compará-la com a Lady Macbeth de Mtzensk. McLean diz:

Como Katerina Izmailova, Platonida Deyeva é uma jovem de seios fartos que possui beleza exuberante e é casada com um homem com o dobro de sua idade que duplicou o mau-humor, o negativismo, e o despotismo de seu velho pai. Como Katerina, ela não tem filhos: a incapacidade desses tiranos de meia-idade para fertilizar suas jovens esposas parece simbolizar sua esterilidade emocional e social. Um jovem amante viril está disponível: irmão mais novo do marido, Avenir, que se assemelha ao Sergei de "Lady Macbeth" em aparições anteriores de Sergei. (MCLEAN, 1977, p.181-182)

Platonida, no entanto, não mata ninguém na história, ao contrário de Lady MacBeth. Platonida e Catierina Lvovna têm mais em comum do que se possa imaginar. Ambas são descritas como figuras femininas bonitas que são casadas com homens bem mais velhos que não as fazem feliz. Indesejadas por seus maridos e insatisfeitas com suas vidas, as duas mulheres se apaixonam por homens que as conquistam e se deixam levar pela emoção em detrimento da razão. Tanto Platonida quanto Catierina são esposas e não mães, fato que McLean atribui à esterilidade emocional e social de seus maridos.

O cunhado de Platonida, Avenir, se assemelha também ao jovem Serguei da Lady Macbeth russa. Avenir, assim como Seguei, sabe que não deve conquistair a mulher de seu irmão, mas mesmo assim, sempre conversa com ela e se aproveita do fato de saber que ela está infeliz. A mesma situação acontece com Serguei ao ir atrás de Catierina, que claramente achava que estava fadada a viver eternamente o seu tédio mortal.

No entanto, cada uma teve seu próprio destino e suas semelhanças começaram a se tornar em diferenças. Embora ambas as mulheres estivessem apaixonadas pelos homens mais jovens, Platonida resistia bem mais que Catierina. Enquanto Platonida empurrava Avenir para longe dela, o evitava, sussurrava ao falar com ele e o encontrava apenas às escondidas, Catierina fazia o oposto. Lady Macbeth de Mzensk estava cansada de sua vida e logo se entregou ao primeiro que a fizesse viver emoções que estavam a tanto tempo em remissão.

Platonida, ao que tudo indica, tinha maior compaixão que Catierina Lvovna. Ao descobrir da necessidade que as crianças de Kótin passavam, ela prontamente as ajudava. Ela também se compadecia de Avenir e sempre que podia o dava alguns copeques para que ele pudesse tomar seu chá. Já Catierina só pensava em si mesma e suas ações eram extremamente egoístas e individualistas. No episódio em que ela mata seu sobrinho, esse sentimento fica extremamente claro. Ela assassina uma criança para garantir sua felicidade ao lado de seu amante e em nenhum momento pensa na reverberação de seu ato impulsivo e desmedido.

Em certo modo, até Serguei é mais egoísta que Avenir. Enquanto Avenir ajuda Platonida a levar provimentos às crianças de Kótin e tenta ajudar sua amiga por conta da infelicidade que vive, Serguei apenas pensa em seu bem-estar no momento. Serguei em nenhuma parte da história se comove ou agradece Catierina pela abdicação que ela fez por ele e quando o convém, a descarta sem muita dó.

A Voz da Natureza (1883) é um conto bem pequeno que conta um acontecimento aparentemente banal, mas que teve grande impacto na vida do personagem do conto. Essa história capta bem o espírito do povo russo ao qual Leskov dedicou sua vida retratando. Sobre o conto a tradutora diz:

Uma das características da obra de Leskov é a sua divisão em ciclos. São notáveis os "contos dos justos" e os "contos de Natal", *A Voz da Natureza* faz parte do ciclo "contos a propósito": a partir de algum acontecimento singular, que lhe chamava a atenção, Leskov elaborava uma história paralela, retratando com vivacidade as características e os costumes de determinada camada da população. (SALES, 2012, p. 192)

Acredito que esse conto também possa fazer parte do ciclo do "contos dos pequenos grandes homens", como faz parte *A Sentinela*. O príncipe do conto, Aleksandr Ivánovitch Bariátinski (1814-1879) certa vez ajudou um camponês e este ficou eternamente grato pelo favor. A gratidão do camponês e a bondade do príncipe mostram um lado mais otimista do autor russo. Em uma época onde a corrupção não tinha limite, contos sobre a caridade humana serviam para elevar a moral. O folclore retratado por Leskov consegue ser bem exemplificado através desse conto.

Já em *A Fraude* (1883) o tom volta a ser sombrio e o tema é a corrupção que permeava na sociedade russa no século XIX. Como observamos até agora, Leskov tem a capacidade de nos apresentar a um mundo diferente a cada conto. Nesse conto, nos deparamos com o mundo grosseiro e preconceituoso do exército russo. É impressionante como o escritor, mesmo com toda sua variedade de personagens e contextos, consegue nos mostrar mundos específicos com descrições fidedignas.

Em *A Alexandrita* (1884) entramos em um mundo mais fantasioso. O seu título original, *Contos a Propósito - Alexandrita: um fato natural à luz do misticismo* transmite ao leitor o tema do conto e de qual ciclo do autor a história pertence. Leskov foi um homem de gostos peculiares, sempre se interessando por aspectos esquecidos da cultura popular russa.

Há evidência de que o escritor se interessava por livros de sonhos e suas explicações, pela pintura de ícones e pelo dialeto único dos camponeses.

A análise de pedras preciosas tinha se tornada para Leskov um novo hobby na época em que ele escreveu o conto. O escritor russo inclusive escreveu uma carta para o autor de *Pedra Preciosas*, Mikhail Ivánovitch Piliáiev. Na carta, Leskov escreve:

Caro Mikhail Ivánovitch, sempre tive a fraqueza, não sei se feliz ou infeliz, de me deixar arrebatar por algum tipo de arte. Foi assim que me apaixonei pela pintura de ícones, pelas canções populares, pela medicina, pela restauração, etc. Pensei que isso tivesse passado, mas me enganei: as nossas conversas sobre o seu livro *Pedras preciosas* arrastaram-me para uma nova paixão, e, como de cada uma das minhas paixões sempre busquei criar algo "de volta", agora isso está se repetindo. Sinto uma vontade irresistível de escrever um conto fantástico-supersticioso, capaz de despertar a paixão pelas pedras preciosas e, junto com ela, também a fé em sua influência misteriosa. (SALES, 2012, p. 193-194)

O conto contém elementos do fantástico, mas eles não chegam a amadurecer na história como em *O Papão*, por exemplo. Com *A Alexandrita*, Leskov queria despertar em seu leitor um interesse pelas pedras preciosas que se encontravam na Rússia. Misticismo sempre foi um dos grandes interesses do autor, então não foi muito complicado juntar todos esses elementos e criar uma história com uma corrente subterrânea fantástica.

A Propósito de 'A Sonata a Kreutzer' (1899) é o único conto dessas duas coletâneas que foi publicado postumamente. O título é uma referência à obra de Tolstoi que só fora publicada, de acordo com a tradutora, após o conto de Leskov. O conto começa com um tom misterioso e termina da mesma maneira. É interessante esse estilo narrativo do escritor russo: deixar várias 'perguntas' no ar e forçar seu leitor a desvendar os mistérios metafóricos – elaborados por um cuidadoso narrador.

Os contos escolhidos nessas duas coletâneas mostram a diversidade discursiva e literária de um autor com ampla capacidade fabulista. Enquanto os grandes escritores russos estavam preocupados em retratar os russos ocidentalizados, Leskov se preocupou com os russos da própria Rússia.

Em 2011, Bruno Barreto Gomide organizou a *Nova Antologia do Conto Russo (1972-1998)* que incluiu um conto de Nikolai Leskov, *Viagem com um Niilista* (1882). O conto foi traduzido por Noé Silva, tradutor da coletânea lançada em 2012. No conto, Leskov conta a história de uma viagem que alguns homens fizeram na presença de um niilista. É importante

apontar que Leskov tinha uma briga eterna com os niilistas e, portanto, não é incomum seus contos conterem uma temática anti-niilista.

Vários autores russos discutiam o niilismo em suas obras inclusive Dostoiévski com Ivan Karamazov em *Os Irmãos Karamazov*. No conto de Leskov o contato com a personagem do niilista é mínima. O leitor só tem relatos indiretos sobre a figura dele, mas ele mesmo não se defende e mal fala durante a narrativa.

Em 2004, outra coletânea foi lançada reunindo vários contos russos de diversos autores: *Contos Russos: Os Clássicos*. Nessa coleção, a escrita de Leskov se fez presente com seu conto *Um Tolo*. O tolo do conto se assemelha muito ao Príncipe Míchkin de *O Idiota* de Dostoiévski. Assim como o príncipe, o tolo de Leskov, era muito bondoso e a sociedade o fazia de bobo. Igual aos bobos de Shakespeare, os tolos da literatura russa sempre se mostram mais inteligente e reveladores.

No início do conto, vemos que o tolo fazia tudo para todo homem sem pedir nada em troca. Em uma sociedade egoísta, a única explicação para isso era o título de *idiota*. Após vários exemplos desse bobo usando sua sabedoria, sem tirar vantagem ou prejudicar ninguém, ele enfrenta seu maior teste. Eis que o tolo se encontra na situação de vigia e tem que supervisionar um prisioneiro.

O tolo liberta o prisioneiro, pois acredita que todo mundo merece uma segunda chance e é necessário ter misericórdia pela alma alheia. Ninguém consegue acreditar e todos tem um primeiro instinto de castigá-lo. Aqui novamente temos a personagem pequena de Leskov que é capaz de fazer grandes coisas (assim como o sentinela).

Com as duas coletâneas de Leskov publicadas antes de 2012, vemos um resgate de autores russos que não estavam incluídos no cânone da literatura russa sendo traduzidos para o português. É uma conquista importante porque demonstra que os pesquisadores brasileiros estão buscando uma literatura que até pouquíssimo tempo atrás só estava disponível em outros continentes.

As pesquisas que existem sobre Leskov fora do Brasil mostram que o autor russo teve uma influência na literatura universal. O ensaio *The Forgotten 19th-Century Russian Great* (2010) de Auerbach é uma espécie de homenagem que o ensaísta americano faz a Nikolai Leskov. O título do artigo diz tudo, pois foi exatamente isso que aconteceu com Leskov – ele foi esquecido. Não conseguindo atingir o ápice de seu valor literário durante sua vida, o autor russo ficou apagado perante os romancistas gigantes do século XIX. A literatura universal se

lembra de Dostoievski e Tolstoi, mas Leskov causa certo incômodo na crítica porque pouco se sabe a respeito dele.

No âmbito internacional, existem vários trabalhos sobre a vida e a obra de Leskov. Entre os trabalhos mais completos se destacam o de Hugh McLean com seu *Nikolai Leskov: The Man and His Art* e o *The Organic Worldview of Nikolai Leskov* de Irmhild C. Sperlle. O trabalho de McLean pode ser considerado mais completo que o de Sperlle. *The Man and His Art* faz um trabalho mais extenso sobre a vida do autor: começa com a infância e termina com sua morte – e no meio do caminho passa por um leque variado de obras de Leskov, fazendo análises das que foram citadas.

The Organic Worldview segue o mesmo modelo que o livro de McLean, no entanto, ele não é tão detalhado. No livro, Sperlle escolhe poucas obras e limita sua análise somente a elas. Embora ela também faça um resumo da biografia de Leskov, ele nem se compara ao trabalho feito por McLean. Atualmente, esses são os dois livros mais completos que existem sobre o autor - as outras obras se limitam a análises sobre contos específicos ou o estilo narrativo usado pelo contista russo.

Voltando ao ensaio de David Auerbach, o crítico americano ressalta as características que mais se destacaram no escritor russo. De modo geral, Leskov é conhecido por ter sido um dos grandes mestres no uso do *skaz*, uma espécie de estilização muito utilizada por autores na Rússia do século XIX. Esse é um dos primeiros pontos que Auerbach discute. Ele diz:

Muitas das histórias de Leskov, especialmente as mais longas, são contadas em *skaz*, uma espécie de folclore oral, em que um narrador anônimo encontra o protagonista, que, em seguida, relaciona o conto oral para o narrador. Isto permitiu que Leskov usasse uma linguagem mais local (incluindo russo ucraniano flexionado, entre outros) que ele tinha ouvido em suas viagens por todo o continente. Esta qualidade, como seus tradutores apontam, é muito difícil de manter na tradução, e assim a riqueza da linguagem em uma história como "*A Pulga de Aço*" (1882), uma de suas duas histórias mais famosas, não é tão evidente. (AUERBACH, 2010, s / p).

Leskov era um autor do povo, pois não só escrevia contos sobre eles, mas também utilizava sua linguagem em suas histórias. Por usar essa língua específica, uma norma não padrão, seus textos ficavam muito difíceis de compreender para leitores fora da Rússia. Talvez essa tenha sido uma das razões pelas quais sua literatura não foi tão difundida mundialmente. Por conta de esses dialetos serem complicados no próprio russo, o tradutor teria o dobro do trabalho para passar para uma segunda língua e ainda conseguir manter o significado original. Em uma época em que os romances predominavam, às vezes os

tradutores não viam muita relevância em traduzir contos de um autor pouco conhecido em seu próprio país.

Em seu texto, Benjamin explica que um bom narrador vai muito além de alguém que sabe contar histórias e Leskov, com seus narradores, dominou muito bem essa arte de narrar:

Por mais familiar que seja seu nome, o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva. Ele é algo de distante, e que se distancia ainda mais. Descrever um Leskov como narrador não significa trazê-lo mais perto de nós, e sim, pelo contrário, aumentar a distância que nos separa dele. Vistos de uma certa distância, os traços grandes e simples que caracterizam o narrador se destacam nele. [...] Uma experiência quase cotidiana nos impõe a exigência dessa distância e ângulo de observação. É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. (BENJAMIN, 1994, p.1)

A obra *Lady Macbeth do Distrito de Mzensk* talvez seja o grande marco da literatura de Leskov. Mais que pelo uso de *skaz*, o autor russo é mundialmente conhecido por essa obra em diálogo com uma das personagens mais impactantes do drama isabelino. Traduzido inclusive para o português, esse livro de Leskov foi o que mais se encaixou dentro do cânone da literatura russa. Por mais que seus contos também fossem considerados obras literárias dignas para a posteridade, a *Lady Macbeth de Mzensk* se aproximava do modelo de prosa que estava sendo escrito por outros autores de maior sucesso na Rússia.

Mais duas obras carregam o mesmo peso que *Lady Macbeth do Distrito de Mzensk*: *The Cathedral Folk* (1872) e *The Enchanted Wanderer* (1874). *Cathedral Folk* foi escrito para mostrar a Rússia como ela era de verdade, sem a corrupção e os conflitos que pairavam nos grandes centros urbanos. Hugh McLean diz:

Apesar de ler intensamente, ele ainda se sentia inseguro no mundo da cultura europeia. Mas ele estava orgulhoso de sua cultura russa: suas raízes em seu país eram profundas e sua experiência vasta. Ele resolveu dar uma olhada bem profunda, para tentar ver o que a Rússia tinha sido, o que era, e o que seria. Então ele começou a "crônica", que eventualmente se transformou em *Cathedral Folk*. Este trabalho, em sua forma final, chegou a ser considerado como a apoteose na literatura russa do clero ortodoxo e, portanto, dos antepassados de Leskov, a longa linha de sacerdotes da vila de Leski que havia sido quebrada pela secularização do pai. (MCLEAN, 1977, p. 173)

Religião sempre fez parte não só da cultura russa, mas da vida de Leskov. Seu pai era membro da Igreja até que se secularizou e comprou uma fazenda em Panino. Sua mãe também, especialmente sua avó, o influenciaram muito religiosamente - embora o pai fosse

protestante e a mãe católica ortodoxa. Leskov queria traduzir a calma que provém do campo e de uma vida pia, agora que já não estava mais engajado na luta contra os niilistas.

The Enchanted Wanderer, por outro lado, tem outra proposta. No conto, Leskov queria criar um homem que personificasse toda a Rússia – ele seria o russo mais russo de todos! McLean diz:

O peregrino monástico seria, portanto, o ser mais russo dos russos, um herói do povo, uma única pessoa que incorporaria de forma concentrada as características básicas do personagem russo. Um herói popular está longe de ser um homem comum "típico. Muito pelo contrário, ele intensifica, exalta os recursos encontrados no homem médio, amplia-os para que eles apareçam em linhas gerais afiadas. Ele é maior que a vida, livre de contingências e contradições da vida ordinária. (MCLEAN, 1977, p.243)

Hugh McLean dedica um capítulo de seu livro sobre Leskov somente para esse conto. O capítulo intitulado *The Russian Superman* é apropriado, pois o personagem principal, Ivan Severyanovich Flyagin é uma espécie de super herói. Nesse personagem Leskov traduziu a qualidade que mais o atraía no povo - o comum. O nome também não foi por acaso:

O nome do peregrino - Ivan Severyanovich Flyagin - está cheio de implicações generalizadas. "Ivan" é o nome do homem russo; e entre os povos vizinhos, incluindo os tártaros invocados no decorrer da narrativa, é usado como um apelativo de "russo". "Severyanovich" é derivado de *sever*, "norte": a Rússia é uma terra do norte, e norte do norte, onde o autor encontrou o herói, é a parte mais russa da Rússia. Por fim, o sobrenome "Flyagin" vem de *flyaga*, "frascos" - simbolizando assim a paixão pela bebida que desde o tempo de São Vladimir foi o vício nacional favorito. (MCLEAN, 1977, p. 243)

Como podemos observar, os caracteres que enformam a personagem tinham o objetivo de ressaltar as características mais tradicionais do país. A história, o conteúdo, fica em segundo plano, pois o foco mesmo é esse gigante que passa por diversas peripécias. O conto também utiliza o *skaz* como forma de narrativa.

Vários contos de Leskov são baseados em fatos reais. Esse conto, em particular, surgiu de uma de suas viagens ao norte do país - um lugar chamado Lago Ladoga. De acordo com o autor, essa parte da Rússia é a parte mais fria e isolada - o lugar onde menos sofreu influências do ocidente e se manteve nas tradições e culturas primordiais do país. Leskov manteve um diário dessa viagem e depois a publicou - com base nesses relatos surgiu *The Enchanted Wanderer*.

Infelizmente, essas outras duas obras não tem uma tradução para o português e se encontram apenas nas línguas inglesa, francesa e espanhola e na língua alemã (em que Leskov teve uma maior repercussão).

The Cathedral Folk é uma das obras que Sperrle analisa detalhadamente em seu livro. Também sobre esse conto, ela escreveu um artigo intitulado *Narrative Structure in Nikolai Leskov's 'Cathedral Folk': The Polyphonic Chronicle* (2000). Sobre *The Enchanted Wanderer* pouco se tem a dizer fora um ensaio de Albert J. Wehrle intitulado *Paradigmatic Aspects of Leskov's 'The Enchanted Pilgrim'* (1976). É uma pena que duas obras tão importantes para o conjunto de obras de Leskov tenham sido pouco traduzidas e apresentadas para leitores fora da Rússia. Para finalizar seu ensaio, Auerbach também analisa brevemente duas obras de menor porte: *The Amazon* (1866) e *On the Edge of the World* (1876).

A língua inglesa talvez seja a língua em que mais se traduziu e produziu trabalhos sobre o autor russo. O que assusta um pesquisador de Leskov é o pouco interesse que existe sobre um autor tão rico e que conseguiu transmitir em seus textos a alma de um país inteiro. Isso não quer dizer que não existam pesquisas, interesse e discussões sobre o autor, mas quando comparamos o *corpus* que existe sobre outros autores da mesma época, como Dostoiévski, por exemplo, o pouco que existe se torna ainda menor. Sua literatura até se encontra relativamente acessível - existem várias edições com suas coletâneas de contos em diversas línguas. No entanto, encontrar os textos teóricos e críticos sobre Leskov e sua obra é uma verdadeira caça ao tesouro.

Boris Eikhenbaum escreveu dois textos muito importantes sobre Leskov: *The Ilusion of Skaz* (1918) e *Leskov and Modern Prose* (1925). Ambos os textos não estão disponíveis em língua portuguesa, porém, eles foram publicados em inglês e alemão. O que dificulta o acesso a esses ensaios é o fato de eles terem sido publicados apenas em revistas e jornais de pequena circulação há muito tempo. Sem o interesse de uma versão editada desses textos, eles permanecem disponíveis apenas em bibliotecas acadêmicas de restrito acesso ao público. É possível se contentar hoje em dia com textos publicados recentemente que fazem referência a eles.

O que geralmente tende a acontecer é achar parágrafos ou até mesmo capítulos de dissertações de mestrado ou teses de doutorado que falam sobre outro autor russo ou um aspecto específico da cultura russa e o autor mencionar Leskov. É o caso da tese de Mark

Conliffe que escreveu uma dissertação de mestrado intitulada *Isolation and Russian Short Fiction, 1877-1890: Garshin, Chekhov and Korolenko* (1999).

No meio desse trabalho, o autor faz uma breve pausa sobre o tema em questão e expõe a narrativa de Leskov para ilustrar melhor os exemplos apresentados. O tema da dissertação é o isolamento dentro dos contos dos três autores russos: Garshin, Chekhov e Korolenko. Leskov, autor reconhecido mundialmente pelos seus contos, não podia deixar de ser citado.

O autor traz ideias já trabalhadas em outros textos acadêmicos sobre Leskov – suas personagens atípicas e excêntricas e sua narrativa usando o *skaz*. O que é interessante perceber com o trabalho de Conliffe, assim como o de outros teóricos que estudam a literatura russa em geral, é o leque de novos teóricos que eles citam, pouco conhecidos no Brasil.

Outro ponto que diferencia a recepção do Brasil dos outros países que traduzem e trabalham com a obra de Leskov é que fora do território nacional, os pesquisadores focam muito no estilo da escrita do autor russo. A pesquisadora Wera Litwinzeff Huckriede escreveu *A Lexical Analysis of Nikolai Leskov's Prose* (1975) – uma tese dedicada inteiramente para a escrita de Leskov. Eikhenbaum, notável ensaísta e formalista russo, também tem grande parte da sua obra dedicada a Leskov e sua prosa.

Muitos textos acadêmicos publicados na famosa revista *The Slavic East European Review*, em que uma grande parte dos textos acadêmicos sobre o autor se encontram, focam sua análise em um conto apenas ou em um aspecto específico. É o caso de *Marginalia*, que foca apenas nos dois sonhos que a Lady Macbeth de Leskov teve; é o caso de *Leskov's First Series of Sketches* de Thomas L. Aman onde o autor só analisa o formato dos primeiros contos escritos Leskovianos.

Talvez o livro que mais se destaque dentre todos os textos encontrados seja *Styling Russia: Multiculture in the Prose of Nikolai Leskov* de Knut Andreas Grimstad, professor polonês na Universidade de Oslo. O livro não está traduzido para o português, portanto temos apenas sua versão na língua inglesa. A temática dessa obra é a diversidade, tanto da escrita e sua forma narrativa, quanto o conteúdo dos contos de Leskov. (No livro, Grimstad analisa cinco contos diferentes para exemplificar sua tese.)

Grimstad na introdução de seu livro rotula Leskov como "the most quintessentially Russian of writers" – um rótulo com o qual qualquer pesquisador do autor concordaria. Sobre a obra do autor russo, o pesquisador polonês a define como uma leitura descompromissada - no sentido de que não é necessário ter um conhecimento prévio da cultura russa para desfrutar

da prosa de Leskov. O polonês discorda de autores como Malcolm V. Jones e Robin Miller que dizem que é necessário o leitor ter um contato prévio com a cultura popular russa para entender os contos.

O que precisamos internalizar sobre a obra do contista é que ela é diversa, ela abriga uma multiplicidade de cultura. Grimstad se propôs a fazer uma análise da prosa de Leskov que captasse suas características mais fortes, que o fizeram se destacar dentro de um cânone russo já estabelecido com Dostoievski e Tolstoi. O autor comenta:

Aqui minha investigação a cerca do "mais russo dos escritores" tem um foco duplo: um estilístico, sondando a estrutura rica dos textos e escopo amplo no que diz respeito à geração de significado cultural; outro antropológico, explorando a imagem da humanidade e as suas origens, as instituições, as relações sociais, as crenças religiosas e as identidades, tal como interpretado em "prosa russa" de Leskov. (GRIMSTAD, 2007, p. 13)

A multiplicidade cultural de Leskov tem duas vertentes. A primeira é sua estilística diferente, que captava fielmente os dialetos específicos dos camponeses no interior do país. Em uma época onde os grandes autores estavam preocupados em estabelecer uma identidade própria do seu país através da literatura, Leskov tinha uma grande vantagem sobre eles. Foram poucos os autores que se aventuraram a transmitir os dialetos rurais como ele. Menos ainda aqueles que conseguiram inseri-los em seus textos de maneira tão autêntica e narrativa – como coloca Benjamin.

A segunda vertente é de espécie antropológica, focando mais na essência humana desses camponeses que foram silenciados pela literatura tradicional. Enquanto os grandes autores da época estavam preocupados em retratar a alta sociedade russa, com seus bailes e guerras, Leskov foi ao campo e interagiu com o povo. Ao falar sobre a importância desse autor esquecido, Dmitrii Likhachev, especialista em literatura medieval russa disse que se não fosse por Leskov, a Rússia teria sido privada de um retrato nacional colorido de sua própria cultura.

Para qualquer pesquisador que estuda o autor russo, três características se destacam nele: sua narrativa excepcional, sua estilística original e sua ficção russa. A sua narrativa já tinha chamado atenção de vários teóricos como Walter Benjamin e Boris Eikhenbaum. Grimstad confirma sua afirmação usando o que Eikhenbaum já tinha dito em seu texto *Leskov and Contemporary Prose*:

Boris Eikhenbaum (1964) declara que sem a arte narrativa de Leskov, "não existiria o que o próprio Leskov gostava de chamar de *zhanr* (por analogia com a pintura de gênero), e este "gênero" não teria sido criado com tanta cor, com tanta diversidade, e, à sua maneira, tão poeticamente. (GRIMSTAD, 2007, p.15)

A narrativa de Leskov é tão viva que o leitor tem a sensação de estar realmente envolvido na história. Da mesma maneira que nos deparamos com um quadro cheio de cores vibrantes que ilustram bem o sujeito da obra, assim é a narrativa do autor russo. O escritor conseguia capturar a alma, a essência, do povo e da nação russa através das palavras - mesmo quem não conhecia a cultura do país, começava a entendê-lo melhor.

A estilização usada por Leskov, o *skaz*, era bastante usada pelos escritores soviéticos no século XIX. No entanto, foi com a escrita do autor russo que o *skaz* realmente chamou a atenção e se colocou em um âmbito mundial. Tanto os teóricos da literatura, quanto os da linguística ficaram interessados em aprofundar melhor seus conhecimentos sobre o assunto. No que diz respeito à sua ficção, ele contava, basicamente, histórias russas.

A introdução do livro de Grimstad serve, portanto, como uma síntese do material disponível sobre Nikolai Leskov, sua obra e seus desdobramentos ao longo dos tempos. A pesquisa feita é bem mais rica fora do Brasil devido ao acesso a um número maior de textos traduzidos para a língua inglesa. É relativamente recente a preocupação no Brasil com uma tradução direta do russo para o português - trabalho que a Editora 34 com sua Coleção LESTE tem feito muito bem. Com um crescente interesse pela literatura russa no país, eventualmente chegaremos às obras de Leskov.

No Brasil, temos alguns críticos literários (também tradutores) que se destacam na pesquisa feita sobre Nikolai Leskov: Paulo Bezerra, Denise Sales e Noé Oliveira Polli.

Paulo Bezerra, tradutor de *Lady Macbeth do Distrito de Mtzensk* escreveu um ensaio sobre Leskov - *A Narrativa como Sortilégio* (2009) Nesse ensaio (posfácio para a tradução), Paulo Bezerra diz:

Leskov teve uma aia serva e mulher de soldado, conviveu com camponeses, artesãos, comerciantes, nobres decadentes, pequeno-burgueses e uma fauna vária de excêntricos, videntes e fanáticos religiosos de velhas e novas crenças. Portanto, um vasto mosaico humano formado por diferentes segmentos sociais cada um com seu modo peculiar de ver e sentir o mundo, com suas histórias e sua linguagem específica. Tudo isso faz de Leskov um grande conhecedor da vida e dos costumes russos, e transborda numa grande policromia de modos de vida e linguagens que o autor incorpora à sua obra como uma espécie de enciclopédia da vida e dos falares russos, marca particular do seu estilo. (BEZZERA, 2009, p. 83)

Leskov tinha a vida como escola. Teve a rara oportunidade de conhecer seu país como ninguém. Conviveu com tantos tipos de pessoas diferentes que ele tinha ao seu dispor uma fonte inesgotável de histórias para narrar. As histórias do autor não são repetitivas porque ele retratava a vida de pessoas de verdade – e a vida é imprevisível, nada acontece do mesmo jeito para duas pessoas.

Denise Sales é doutora em Literatura e Cultura Russa pela Universidade de São Paulo (USP) e tradutora do livro *A Fraude e Outras Histórias*. Em seu ensaio *Pela Vida Russa* (2012) Denise Sales discute a diversidade da literatura de Leskov e dos conto que ela traduziu. A tradutora diz que a criatividade do contista é tão extensa quanto o próprio território russo.

As viagens que Leskov fez o ajudaram a montar seu universo colorido e único. Sobre os contos da coletânea Sales diz:

As seis histórias de Leskov traduzidas neste volume são seis universos com linguagem própria. Se em todos eles há o inconfundível narrar leskoviano exaltado por Walter Benjamin no ensaio "O Narrador", se em todos há o peculiar arranjo sintático e a original combinação -- e às vezes invenção --- de palavras, em casa um está presente também a marca singular e inconfundível da biografia dos personagens e dos locais onde se passam as histórias. (SALES, 2012, p. 200)

Os contos, como já foi dito anteriormente, são citados no ensaio de Walter Benjamin, *O Narrador*. Elena Vássina, em seu ensaio, corrobora com a opinião de Denise Sales. Ela diz:

O surpreendente é que Leskov conseguiu reproduzir o amplo panorama da vida russa não em romances, que era o gênero principal na literatura clássica russa do século XIX, mas em crônicas, contos e pequenas novelas que, na obra do escritor, formaram um sistema único de narrativa. E nisso ele teria um brilhante continuador: Anton Tchekhov, que conheceu Leskov de perto, foi admirador de seu talento e o considerava seu mestre. (VÁSSINA, 2012, p.214)

Leskov, mesmo não tendo o reconhecimento devido durante sua vida, conseguiu chamar a atenção de vários autores que estavam no cânone da literatura russa: Gorki, Chekhov e Tolstói. Era um autor que possuía uma alta sensibilidade para o espírito humano - sua temática era justamente essa: o homem russo e tudo que estava relacionado a ele.

Um dos motivos da obra de Leskov não ter sido tão difundida no mundo como a de outros autores foi o uso de uma linguagem muito específica em seus textos. Noé Polli, em seu ensaio sobre Leskov discute o problema nas traduções dos contos russos para o português. Polli cita Leskov:

Leskov dizia que os seus textos eram reconhecíveis até sem a sua assinatura. Tal decorria da sua especial "impostação de voz" ("postanovka gólossa"). Isso, pelas palavras do próprio escritor, "consiste na capacidade de dominar a voz da personagem e não destoar dela, passando de contralto para baixo. Esforcei-me para desenvolver tal capacidade e acho que consegui fazer os meus sacerdotes falarem como gente da igreja, os mujiques como mujiques, e os arrivistas e os histriões falarem com floreios. Já eu por mim, no discurso puramente literário, falo com a linguagem dos contos maravilhosos antigos e uma linguagem eclesiástico-poular". (POLLI, 2012, p.314)

A rica diversidade temática leskoviana nos faz ter a sensação de sempre visitarmos mundos diferentes. Enquanto seus contemporâneos se preocupavam em escrever romances gigantescos, Leskov decidiu seguir um caminho diferente. E foi nesse caminho que o autor nos possibilitou conhecer uma outra Rússia, a Rússia digna d'*O narrador*.

8. SALVE LADY MACBETH DE LESKOV, SALVE LADY NARRADA

A história de *Lady Macbeth do Distrito de Mzensk* conta a vida de Catierina Lvovna, uma mulher infeliz com seu casamento indesejado com Izmáilov e eternamente entediada com sua vida. Como o próprio narrador a descreve: "Aliás, para ela não existia a luz nem a escuridão, nem o mal nem o bem, nem o tédio nem a alegria; ela não compreendia nada, não amava ninguém, não amava nem a si mesma". (LESKOV, 2009, p. 65)

Um dia, enquanto seu marido viajava a negócios, Serguiêi Filípitch, um de seus empregados, começa a se aproximar dela e ela acaba se apaixonando por ele. Leskov retrata vividamente a tensão sexual e a atração física que se passa entre os dois no início do relacionamento. Eles vivem uma história confortável até o sogro de Catierina, o velho Borís Timofiêitch, descobrir seu adultério.

Catierina não estava pronta para se despedir de seu amante, ela decide, então, tomar uma providência: ela mata o sogro envenenando sua sopa. Seus problemas, no entanto, não estão todos resolvidos. Dias depois, outro empecilho surge: seu marido volta de viagem. Mais uma vez a morte será necessária para preservar o amor entre os dois. McLean faz a seguinte análise:

A resolução da ação requer que os assassinos sejam descobertos e punidos; moralidade exige que o leitor esteja pronto para aceitar e até mesmo insistir nesta retribuição. Nesse momento, no entanto, o leitor não está pronto para fazê-lo. Katerina e Sergei são jovens, eles são bonitos, e eles são amantes; suas duas vítimas são velhas, feias e más, os obstáculos do seu amor. Encontramo-nos aliando com os amantes, apesar de todas as doutrinações de "não matarás." (MCLEAN, 1977, p. 149).

O segundo assassinato gera um impacto maior que o primeiro, pois nesse Serguiêi a ajuda e isso faz com que eles sejam cúmplices não só no amor, mas na morte também – lembrando, nesta passagem, o assassinato modelo, preconizado na peça shakespeariana. Leskov constrói sua narrativa de tal forma que nos vemos apoiando os crimes cometidos pelos amantes. Vemos a protagonista, Catierina, feliz pela primeira vez e não queremos que ela volte ao seu tédio novamente.

A Lady Macbeth russa, da prosa, é uma pessoa comum. Sua ambição não-heróica, egoísta e violenta, a conduz a uma satisfação pessoal, afetiva e individualista e é envolvida por uma narrativa cotidiana. McLean compara:

A Lady Macbeth original mais forte, obstinada e implacável do que seu marido, mata por um desejo de poder, não tanto para o bem dele, como para o seu próprio. Ela quer ser rainha, e uma vez que é a rainha que governa o rei, ela iria governar o país e, assim, com efeito, ser rei. A essência de sua personagem é a combinação paradoxal da agressividade masculina extrema com um corpo feminino. Os assassinatos da heroína de Leskov, pelo contrário, estão diretamente ligados à sua sexualidade feminina. Ela assassinatos como uma mulher a fim de alcançar as extremidades de uma mulher: para que ela possa viver e ser amada. (MCLEAN, 1977, p. 147)

A Lady Macbeth clássica encoraja seu marido a matar para que ambos se beneficiem do trono, da riqueza e do poder, o que não acontece com a do distrito de Mzensk cuja motivação é puramente individualista (se pensarmos com Ian Watt), não se importando com quem ela possa ferir no meio do caminho. Catierina Lvovna tem como ambição sua nova liberdade, seu novo amor e seus novos prazeres. Seus objetivos são considerados femininos, pois ela só deseja o amor, enquanto que os da Lady inglesa são considerados “masculinos” (ainda patriarcais) por ela desejar o poder. Por mais que as duas *ladies* tenham suas diferenças, elas são muito próximas uma da outra. Ambas são figuras femininas bem mais cruéis e fortes que suas contrapartes masculinas.

Catierina Lvovna é atormentada por vários desejos não realizados em sua vida afetiva e isso a compele a defender seu direito à felicidade. Com a história já em seu clímax, o autor introduz então um novo personagem, Fiódor Zakhárov Liámin, o sobrinho do recém falecido marido de Catierina. Fiódor é a solução que Leskov encontra para seu dilema moral – para que o leitor veja alguma *justiça*, a identificação com os amantes tem que ser desfeita.

Serguiêi, que até então era visto como uma espécie de Don Juan, agora mostra um lado que não tinha mostrado. Ele fica com ciúmes de um menino, pois sabe que terá que dividir sua herança com ele. Os amantes decidem tirar a vida de Fiódor sufocando-o com uma almofada, mas dessa vez tiveram uma plateia e foram pegos no ato. O crítico americano, faz várias análises sobre o drama da Lady de Mzensk. Sobre esse momento no enredo ele diz:

Assim, de um só golpe, Leskov parece ter atingido duas finalidades importantes: os assassinos foram capturados em flagrante em um crime que não é fácil desculpar e o assassinato de uma criança por motivos pecuniários. Os amantes foram despojados de seu glamour, e estamos prontos para ir para a seção de retribuição da história. Mas Leskov pagou caro por esta solução. Além do testemunho grosseiramente implausível do assassinato, a pilha de cadáveres está crescendo demais para continuar com a credibilidade; além disso, a motivação para o terceiro assassinato não é convincente. Nada nos preparou para o aparecimento de tal avareza avassaladora nos dois amantes. Se Leskov mostrasse essa característica mais cedo,

poderíamos estar mais dispostos a acreditar no terceiro assassinato, mas o efeito poderoso de nossa identificação com os dois primeiros teriam sido perdidos. (MCLEAN, 1977, p. 150)

Leskov foi muito inteligente ao escolher os crimes cometidos por seus amantes. Desde o início sentimos pena de Catierina, pois ela é uma mulher jovem, casada, mas não pode nem ter filhos e nem ser amada por seu marido. O leitor vê a transformação da protagonista ao viver seu primeiro amor e, portanto, quando ela mata os dois velhos que não nutriam grandes sentimentos por ela, nós não a condenamos. Ao longo da história há uma ambigüidade no que diz respeito à empatia por Catierina, mas, ao matar Fiódor, esta relação empática altera-se, também, em relação ao seu amante.

Uma outra análise feita sobre o conto é do canadense Archibald M. Young que escreveu um ensaio chamado *Lady Macbeth of Mtsensk: Sameness and Difference in Nicolai Leskov* (2001). Nele, Young analisa o fenômeno Shakespeare na Rússia do século XIX. O ensaísta canadense comenta que todos autores russos que se aventuraram a escrever literatura com elementos de Shakespeare, como Turgenev e Leskov, foram além de meramente imitar os personagens ou a temática presente nas obras do Bardo – todos eles trouxeram elementos da sua própria cultura, da cultura russa e as variantes que a prosa articula.

É possível presenciar isso em Leskov, com sua *Lady Macbeth*. O autor russo se apropriou de um arquétipo feminino da dramaturgia inglesa e a transformou em uma personagem nova. Catierina Lvovna tem personalidade própria e as questões que ela enfrenta são completamente diferentes da realidade da *Lady* inglesa. O autor russo, em sua obra, abordou temáticas próprias do século XIX, o tédio, o amor carnal, a classe média. Já Shakespeare criou uma *Lady* cuja desmedida é dotada de uma ambição que a levaria a superar sua condição de nobreza.

Existe um elemento irônico nesse conto de Leskov: enquanto a *Lady Macbeth* russa está atrás de amor e liberdade, seu amante, Serguiêi, está, na verdade, atrás de poder e nobreza, assim como o casal *Macbeth* inglês. Catierina, em contra-partida, não pensa duas vezes antes de abandonar sua relativamente alta posição social pelo seu novo amor. A tragédia de Catierina Lvovna está em (sempre) acreditar cegamente em seus amores. No caso de Serguiêi, o de pensar que ele é totalmente correspondido. Ao passo que ela sacrificou tudo por ele, que não sacrifica nada por ela. Young analisa:

Equivocadamente, ela supõe que as intenções de Sergei são como suas próprias e que sua história se assemelha a nova que ela escolheu. Na verdade, ele está criando um drama completamente diferente - um drama com um tema realmente de Shakespeare, porque a conduta de Serguei é regida pela busca de riqueza e uma melhor posição no mundo - as mesmas coisas que Katerina está preparada para abandonar. (YOUNG, 2001, p. 99)

Há uma certa inocência em Catierina. Por ter sentimentos tão fortes e, ao mesmo tempo, nunca sentidos antes, ela deixa que isso atrapalhe seu bom senso, não sendo capaz de distinguir entre o bem e o mal. Talvez o elemento que aproxime a obra de Leskov ao dramaturgo inglês seja justamente essa relação destrutiva entre o amor e o poder.

A Lady de Leskov, após o primeiro assassinato, tem um pesadelo, mas depois disso, segue sua vida normalmente. Quem sofre mesmo com a consciência pesada é Serguiêi, por ter as mesmas ambições que a Lady de Shakespeare: o poder e subir de título – mesmo que em proporções prosaicas. Por cometer crimes passionais movidos por um sentimento puro, Catierina não sofre, não tem medo - ela acredita no amor. Young explica:

É a consciência, é claro, que destrói Lady Macbeth: seguindo a participação importante que ela teve nos assassinatos iniciais, ela vagueia sem dormir durante a noite, ansiosamente tentando lavar a culpa da maldita ambição de suas mãos e, finalmente, acabar com seu tormento lançando se das muralhas do castelo. Durante a maior parte da narrativa de Leskov não existe contrapartida a esta angústia mental em Katerina. (YOUNG, 2001, p. 99)

Catierina está tão feliz com sua nova vida, com seus novos prazeres, que não se deixa afetar pela sua consciência. Até no final da história, quando Serguiêi já declaradamente não a ama mais, ela ainda assim não mostra sinais explícitos de culpa, pelo contrário, ela desenvolve um novo sentimento: o de vingança. No final do conto de Leskov, Catierina Lvovna fica mais parecida com o guerreiro Macbeth do que com sua Lady. Macbeth percebe que se deixou levar pela ambição de sua parceira e cometeu crimes que nunca, se não tivesse sido manipulado por promessas, teria cometido. Assim é com Catierina: ao ver Serguiêi com outras mulheres, ela começa a se conscientizar de que talvez tudo que eles viveram tinha sido por interesse e não por amor verdadeiro como ela acreditava.

É possível fazer uma comparação entre a Lady russa, Catierina Lvovna, e a Medeia de Eurípedes. Ambas mulheres, fortes em caráter, cometem assassinatos horrorosos para se vingar do homem amado. A vingança das duas acarreta ações violentas e consequências terríveis – matam e ao ver o sofrimento do outro devido e com suas ações *desmedidas*, se sentem justificadas.

No entanto, no ensaio de Faith Wigzell, *Marginalia: Russian Dream Books and Lady Macbeth's Cats* (1988), a ensaísta discute justamente a consciência da Lady Macbeth de Leskov. A Lady de Shakespeare, no final, começa a ver sangue em suas mãos e enlouquece. A Lady de Leskov, começa a ter sonhos com um gato que aparece logo após ela ter matado seu sogro – é dessa maneira que o autor russo retrata a manifestação da sua consciência.

Na literatura do século XIX era muito comum vermos o aspecto psicológico dos personagens se manifestarem através de sonhos. O que chama atenção nos sonhos da protagonista não é o fato de eles serem banais, é por eles, em ambas as vezes, conterem um gato. Wigzell explica:

Caterina não sonha de si mesma como um gato, mas com seu sogro, que, claro, foi enganado pela astúcia de Caterina. Além disso, o gato de Caterina em sua primeira aparição canta como se de amor, mas depois diz a ela que é seu sogro, que ela envenenou tão horrivelmente. Ambos são uma reminiscência do prognóstico de que "ouvir animais falantes, com uma voz humana, é algo bom e agradável, quando dizem algo de bom, mas ruim, quando ouvimos falar de algo ruim. (WIGZELL, 1988, p. 629)

Leskov era um grande estudioso da cultura popular russa e nela se lia muitos livros sobre a interpretação de sonhos, em que se acreditava que sonhar com gatos era um mau presságio. Esse conhecimento, no entanto, é muito específico para o leitor comum, como aponta Wigzell. Ela explica que Leskov ao introduzir os sonhos de Caterina na história, queria mostrar seu lado primitivo – tanto por ela pertencer a uma província pequena no interior da Rússia, quanto por ela ser uma mulher passional.

Em *From Karamzin to Bunin: An Anthology of Russian Short Stories* (1969) de Carl R. Proffer ele dedica um capítulo exclusivamente para a Lady Macbeth russa. Nesse capítulo, intitulado *Lady Macbeth of the Mtsensk District* ele analisa Caterina Lvovna e temos mais uma visão acerca das duas primeiras vítimas da jovem apaixonada e a conclusão é a mesma, elas não suscitam simpatia no leitor. O marido a trata mal e a acusa de ser estéril, por outro lado temos Serguiei, e por mais que ele tenha despertado o amor em Caterina ele tem outros interesses além de seu amor por ela. No final, ninguém condena a Lady quando ela toma a vida de Sónietchka.

O estilo dessa obra é um pouco diferente, como já observamos, das outras obras do autor. Mesmo com uma linguagem menos oral podemos ainda assim observar traços característicos da narrativa de Leskov. “He uses many participles and inversions (predicate-

subject), and generally the Russian is somewhat old-fashioned and ponderous. But it also has a strong folk coloration. The tautologies, repetitions and formulas which character's use are also used by the narrator". (PROFFER, 1869, p. 20). Ou seja, mesmo o autor tentando inovar sua escrita, ele ainda manteve a essência de seu estilo tradicional.

Um ano depois, Leskov, por meio de sua secretária, descreveu ao seu amigo Vsevolod Krestovsky, a experiência de ter escrito *Lady Macbeth do Distrito de Mtzensk*:

Você não pode imaginar [Leskov disse] o que eu, por vezes, passo quando fico acordado até tarde da noite. Meus nervos ficam tão tensos que eu começo a sentir medo de ficar sozinho. Então, de repente, parece que fui abandonado por todos, que estou em perigo que meu fim está próximo. Às vezes eu mesmo tenho alucinações. Você senta lá escrevendo sobre todos os tipos de coisas horríveis, assassinatos e assim por diante. Seus nervos devem estar em boas condições, se você pode fazer isso à noite sem perder o controle de si mesmo. Enquanto eu estava escrevendo meu 'Lady Macbeth, "o efeito de nervos fadigados e isolamento quase me levou ao delírio. Às vezes, o horror se tornou insuportável; meu cabelo ficou em pé; Eu gelei ao ouvir o som mais ínfimo que eu tinha feito com um movimento do meu pé ou girando meu pescoço. Foram momentos dolorosos e eu nunca esquecerei deles. Desde então, tenho evitado descrever horrores ", Acrescentou, rindo. (MCLEAN, 1977, p. 151)

O terror que Catierina Lvovna instaura foi sentido até por seu criador. No entanto, essa obra fugiu do estilo padrão que Leskov normalmente usava em seus contos literários. O autor russo foi mais conhecido pelo uso do *skaz* em suas personagens e pela presença de um narrador que conta a história dentro da própria história. Mas o seu *Narrador* recebeu destaque na crítica de Walter Benjamin, e, por isso, reverbera em nosso trabalho*.

* Além de destacar o fato de *O Narrador* apresentar como principal autor analisado, Nikolai Leskov, esta dissertação destaca ainda, o caráter híbrido da tradução realizada por Paulo Bezerra. Uma vez que o tradutor utiliza uma base de pensamento bakhtiniana para realizar suas traduções do russo, principalmente de Dostoiévski, neste caso, ele estabelece também um diálogo com o pensamento de Benjamin (Nota do Orientador).

REFERÊNCIAS BLIOGRÁFICAS

AIZLEWOOD, Robin. Leskov's *Leidi Makbet Mtsenskogo uezda*: Composition and Symbolic Framework. In: *The Slavonic and East European Review*. Vol 85 No. 3.2007 p.401-440.

AMAN, Thomas. Leskov's First Series of Sketches. In: *The Slavonic and Eastern European Journal* Vol. 12 No. 4.1968 p. 424-434.

ARISTÓTELES. *A Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. Imprensa Nacional Casa da Moeda. 2003.

AUERBACH, David. “The Forgotten 19th-Century Russian Great”. 2010. <<http://quarterlyconversation.com/the-forgotten-19th-century-russian-great>>. Acesso em 9 de fevereiro de 2013.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Tr. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tr: Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec: Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1996.

_____. O autor e o personagem na atividade estética. In: *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 3-192.

_____. O problema do material, do conteúdo e da forma na criação literária. In: *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 2010. p. 13-70.

_____. O discurso do romance. In: *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. Tr. Aurora Fornoni Bernardini *et alii*. São Paulo: Hucitec, 2010. p. 71-210.

_____. Da Pré-História do Discurso Romanesco. In: *Questões de Literatura e de Estética*. Tr. Aurora Fornoni Bernardini *et alii*. São Paulo: Hucitec, 2010. p. 363-396.

_____. Epos e Romance. In: *Questões de Literatura e de Estética*. Tr. Aurora Fornoni Bernardini *et alii*. São Paulo: Hucitec, 2010. p. 397-428.

BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.197-221.

_____. A Crise do Romance: Sobre Alexandersplatz, de Döblin. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 54-60.

BEZERRA, Paulo. A Narrativa como Sortilégio. In: *Lady Macbeth do Distrito de Mtzensk*. São Paulo: Editora 34, 2009.

BLOOM, Harold. *Bloom's Major Literary Characters*. United States: Chelsea House Publishers, 2005.

_____. *A Invenção do Humano*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

_____. *O Cânone Ocidental*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

BROWNING, Gary. Russian Ornamental Prose. In: *The Slavic and Eastern European Journal*. Vol. 23, No. 3. 1979 p.346-352.

BRADLEY, A.C. *A Tragédia Shakesperiana*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

CHAUÍ, Marilena. *Introdução à História da Filosofia 1*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Introdução à História da Filosofia 2*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CONLIFFE, Mark. Leskov. In: *Isolation and Russian Short Fiction, 1877-1890: Garshin, Chekhov and Korolenko*. 1999.

GOGOL, Nikolai. O Capote. Tr. Vinicius de Moraes. In: *Contos Russos: Os Clássicos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

DOSTOIEVSKI, FYODOR. *Bóbok*. Tr. Paulo Bezerra. São Paulo, Editora 34, 2005.

_____. *O Duplo*. Tr. Paulo Bezerra. São Paulo, Editora 34, 2011.

DÖBLIN, Alfred. *Berlin Alexanderplatz*. Tr. Irene Aron. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

FRANK, Joseph. *Pelo Prisma Russo: Ensaio sobre Literatura e Cultura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.

GRIMSTAD, Knut. Introduction: The Most Quintessentially Russian of Writers. In: *Styling Russia: Multiculture in the Prose of Nikolai Leskov*. 2007.

HAALIDAY, F.E. *Shakespeare*. Tr. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990.

HELIODORA, Barbara. *Por que ler Shakespeare*. São Paulo: Globo, 2008.

_____. *Falando de Shakespeare*. Editora Perspectiva, 2007.

- _____. *Reflexões Shakespearianas*. Editora Lacerda, 2004.
- HUCKRIEDE, Wera. *A Lexical Analysis of Nikolai Leskov's Prose*. 1975.
- HUGO, Victor. *Do Grotesco e do Sublime*. Tr. Célia Berrettini. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.
- _____. *William Shakespeare*. Tr. R. Cordeiro e P. Schmidt. Londrina: Campanário, 2000.
- KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco*. Tr. J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspetiva, 2009.
- KERMODE, Frank. *A Linguagem de Shakespeare*. Tr. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Editora Afiliada, 2000.
- LESKOV, Nikolai. *A Fraude e Outras Histórias*. Tr. Denise Sales. São Paulo: Editora 34, 2012.
- _____. *Lady Macbeth do Distrito de Mtzensk*. Tr. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2009.
- _____. *Homens Interessantes e Outras Histórias*. Tr. Noé Oliveira Policarpo Polli. São Paulo: Editora 34, 2012.
- _____. Um Tolo. Tr. Joel Silveira. In: *Contos Russos: Os Clássicos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- _____. *The Enchanted Wanderer and Other Stories*. Tr. George H. Hanna. Honolulu, Hawaii: University Press of the Pacific, 2001.
- _____. Viagem com um Niilista. Tr. Noé Silva. In: *Nova Antologia do Conto Russo (1792-1998)*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- _____. *Warrior Woman*. Tr. Lyuba Azbel. Middletown, Connecticut: Wesleyan University, 2008.
- _____. *On the Edge of the World*. Tr. Michael Prokurat. New York: St. Vladimir's Seminary Press, 1992.
- _____. *Selected Tales*. Tr. David Magarshack. New York: The Noonday Press, 1971.
- _____. *Satirical Stories of Nikolai Leskov*. Tr. William B. Edgerton. New York: Pegasus, 1969.
- _____. *The Steel Flea*. Tr. Isabel F. Hapgood. Boston: The Merrymount Press, 19.
- _____. *The Cathedral Folk*. Tr. Isabel F. Hapgood. United States: Hyperion Press, 1924.
- _____. *Una Familia Venida a Menos*. Tr. Jorge Ferrer. Barcelona: El Aleph Editores, 2010.

LUCIANO. *O Diálogo dos Mortos*. Tr. Henrique G. Murachco. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

MACHADO, Irene. *O Romance e a Voz: A prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Imago Editora, 1995.

MAGALDI, Sábado. Notícia sobre *Macbeth*. In: *O texto no Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

MCLEAN, Hugh. *Nikolai Leskov: The Man and His Art*. 1977.

MOSER, Charles A. *The Cambridge History of Russian Literature*, 1979.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Origem da Tragédia*. Tr: Joaquim José de Faria. São Paulo: Centauro Editora, 2004.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Editora Martins Claret, 2005.

_____. *O Banquete*. Porto Alegre: Editora L&PM Pocket, 2012.

_____. *Íon*. http://www.consciencia.org/platao_ion.shtml

POE, Edgar Allan. *Poemas e Ensaios*. (Trad. Oscar Mendes e Milton Amado). São Paulo: Globo, 1999. 3. ed. revista.

POLLI, Noé. Leskov: Humanista e Satírico. In: *Homens Interessantes e Outras Histórias*. São Paulo: Editora 34, 2012.

PROFFER, Carl. Lady Macbeth of the Mtsensk District. In: *From Karamzin to Bunin: An Anthology of Russian Short Stories*. 1969. p. 19-20.

ROMILLY, Jacqueline. *A Tragédia Grega*. Rio de Janeiro: Edições 70, 2001.

SALES, Denise. Fantasia e Humanidade no Reino de Leskov. In: *Gazeta Russa*. 2012.

_____. Pela Vida Russa. In: *A Fraude e Outras Histórias*. São Paulo: Editora 34, 2012.

SCHMID, Wolf. *Narratology: An Introduction*. 2010.

SHAKESPEARE, W. Hamlet. In: *The Tragedies of Shakespeare*. New York: The Modern Library.

_____. King Lear. In: *The Tragedies of Shakespeare*. New York: The Modern Library.

_____. Macbeth. In: *The Tragedies of Shakespeare*. New York: The Modern Library.

_____. *O Mercador de Veneza*. Tr. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1999.

_____. *Otelo*. Tr. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1999.

_____. *Júlio César*. Tr. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1999.

_____. *Antônio e Cleópatra*. Tr. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1999.

_____. *Coriolano*. Tr. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

_____. *Macbeth*. Tr. Manuel Bandeira. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

SILVA JUNIOR, Augusto Rodrigues. Mikhail Bakhtin: pensador do teatro. In: PAULA, Luciane de. STAFUZZA, Grenissa. *Círculo de Bakhtin: Teoria inclassificável*. Campinas: Mercado das Letras. 2014 (*no prelo*).

_____. *Quincas Borba: Filosofia, Memória, Loucura*. Monografia. Goiânia: 2000. p. 75

SOFOCLES. *A Trilogia Tebana*. Tr. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

SPERRLE, Irmhild. *The Organic Worldview of Nikolai Leskov*. 2002.

SUASSUNA, Ariano. A Arte Popular no Brasil. In: *Almanaque Armorial*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio Ltda. 2008, p. 151-161.

SUKHANOVA, Ekaterina. Hamlets of Our District: From the Social to the Personal. In: *Voicing the Distant: Shakespeare and Russian Modernist Poetry*. 2004, p. 50-56.

STEINER, George. A Tragédia Absoluta. In: *Nenhuma Paixão Desperdiçada*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

TURGENEV, Ivan. A Lear of the Steppes. In: *A Lear of the Steppes and Other Stories*. London: William Heinemann Limited and the Constance Garnett Estate, 1899.

_____. The Hamlet of the Shchigri District. In: *Sketches from a Hunter's Album*. Tr. Richard Freeborn. London: Penguin Books.

VÁSSINA, Elena. Nikolai Leskov: O Mais Original dos Escritores Russos. In: *A Fraude e Outras Histórias*. São Paulo: Editora 34, 2012.

WIGZELL, Faith. Marginalia. In: *The Slavic and East European Review Vol. 66 No. 4*. 1988, p. 625-630.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. Tr. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

YOUNG, Archibald. Lady Macbeth of Mtsensk: Sameness and Difference in Nicolai Leskov. In: *Cuadernos de Filología Inglesa*. Vol. 72. 2001, p. 93-105.