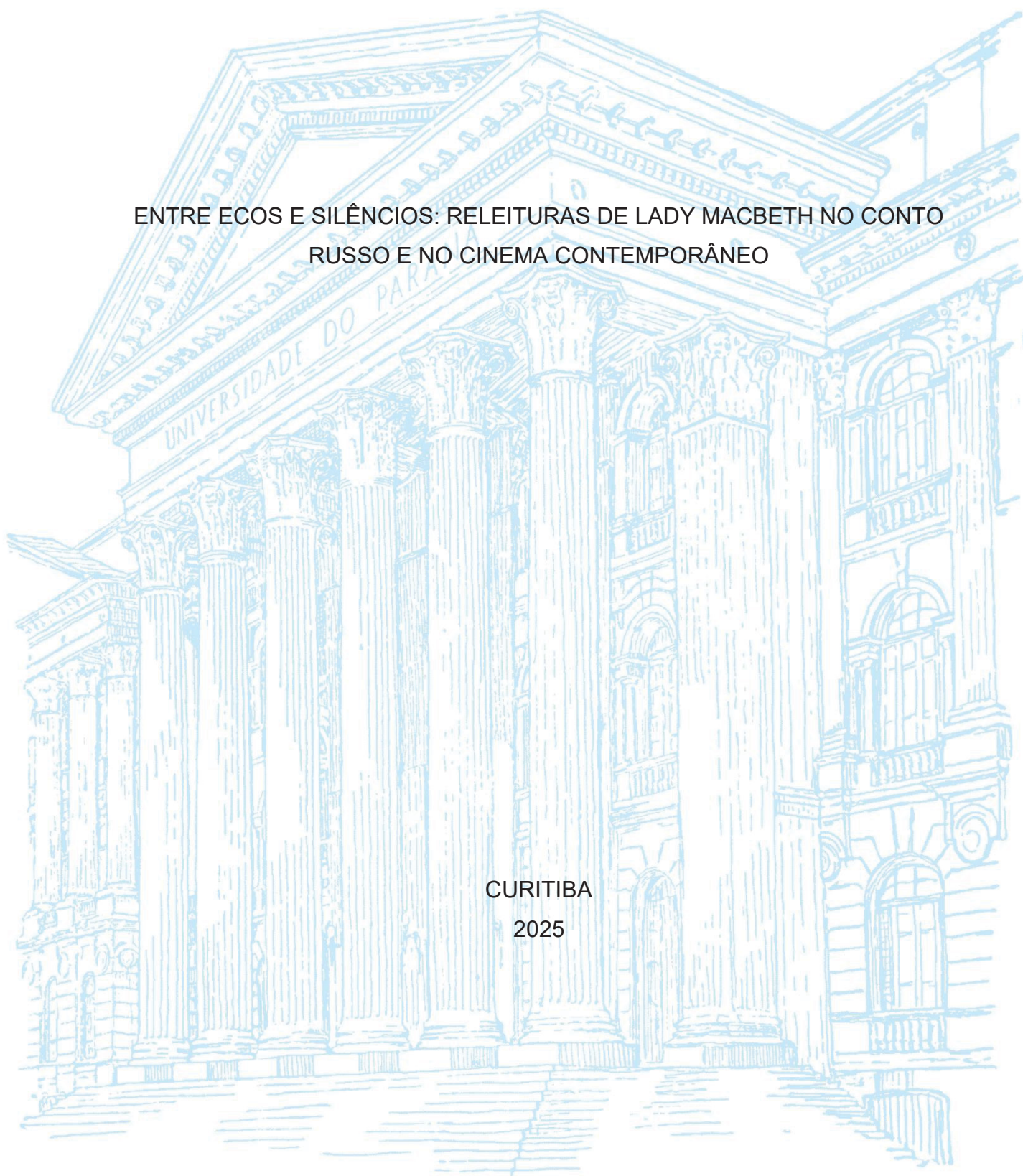


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

FERNANDA CLEMILDA SANTOS DE OLIVEIRA DANTE

ENTRE ECOS E SILÊNCIOS: RELEITURAS DE LADY MACBETH NO CONTO
RUSSO E NO CINEMA CONTEMPORÂNEO

CURITIBA
2025



FERNANDA CLEMILDA SANTOS DE OLIVEIRA DANTE

ENTRE ECOS E SILÊNCIOS: RELEITURAS DE LADY MACBETH NO CONTO
RUSSO E NO CINEMA CONTEMPORÂNEO

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Roosevelt Araújo da Rocha Júnior

CURITIBA

2025

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Dante, Fernanda Clemilda Santos de Oliveira

Entre ecos e silêncios: releituras de Lady Macbeth no conto russo e no cinema contemporâneo. / Fernanda Clemilda Santos de Oliveira Dante. – Curitiba, 2025.

1 recurso on-line : PDF.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Roosevelt Araújo da Rocha Júnior.

1. Leskov, N. S. (Nikolai Semenovitch, 1831-1895. 2. Literatura russa. 3. Identidade de gênero. 4. Violência na Literatura. I. Rocha, Roosevelt, 1974-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanoéla Nogueira Dias CRB-9/1607

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **FERNANDA CLEMILDA SANTOS DE OLIVEIRA DANTE**, intitulada: **ENTRE ECOS E SILÊNCIOS: RELEITURAS DE LADY MACBETH NO CONTO RUSSO E NO CINEMA CONTEMPORÂNEO**, sob orientação do Prof. Dr. ROOSEVELT ARAÚJO DA ROCHA JÚNIOR, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutora está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 29 de Agosto de 2025.

Assinatura Eletrônica

01/09/2025 10:15:44.0

ROOSEVELT ARAÚJO DA ROCHA JÚNIOR

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

10/10/2025 19:04:21.0

DANIEL AUGUSTO ZANELLA

Avaliador Externo (CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE
ANDRADE)

Assinatura Eletrônica

02/09/2025 10:17:33.0

ANGELA MARIA RUBEL FANINI

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO
PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

05/09/2025 13:03:10.0

ALESSANDRO JOCELITO BECCARI

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE EST. PAULISTA JÚLIO DE
MESQUITA FILHO/ASSIS)

Assinatura Eletrônica

02/09/2025 10:07:13.0

PATRICIA DENICOLO DAVID PRATI

Avaliador Externo (INSTITUTO DE EDUCAÇÃO FEDERAL DO
PARANÁ)

Dedico a Jeferson e Pietra.

AGRADECIMENTOS

Reconheço, antes de tudo, a presença de Deus como fundamento e direção ao longo deste percurso acadêmico.

À minha família, pela presença constante e suporte prático.

À Valéria Evencio, colega de jornada no doutorado, por ter sido farol em meio à burocracia e por me lembrar que continuar era possível.

À Giseli Tartaro, cuja parceria intelectual se consolidou desde os primeiros contatos virtuais, resultando em projetos conjuntos e incentivo contínuo.

Ao Gabriel Mayer, colega de trabalho, pelas valiosas lições de metodologia científica que me proporcionou.

À Roseli Freitas, que atravessou fronteiras, literalmente, para contribuir com esta pesquisa, trazendo livros na bagagem e apoio no gesto.

Ao Mauro Gil, por demonstrar entusiasmo genuíno pelos meus estudos.

À banca do processo seletivo, pela confiança inicial.

À banca de qualificação, por suas críticas lúcidas e orientações que enriqueceram este trabalho.

E ao meu orientador, o professor e doutor Roosevelt Araújo da Rocha Júnior, por sua escuta atenta, orientação firme e confiança; elementos que moldaram esta tese do início ao fim.

*“No mínimo, ler é reinventar o lido.
É reescrever o lido.”*

Paulo Freire

RESUMO

O presente trabalho investiga as representações de gênero, poder e violência por meio de uma análise comparativa entre três obras: a peça *Macbeth* (1623), de William Shakespeare, o conto *Lady Macbeth do Distrito de Mtzensk* (1865), de Nikolai Leskov, e o filme *Lady Macbeth* (2016), dirigido por William Oldroyd. A pesquisa propõe uma leitura intertextual e intermediária dessas narrativas, considerando os contextos históricos que as moldaram e os atravessamentos simbólicos que as constituem. A análise parte de uma abordagem qualitativa, interpretativa e analítico-comparativa, fundamentada em referenciais teóricos como o dialogismo de Bakhtin, a intertextualidade de Kristeva, a hipertextualidade de Genette, a intermedialidade de Rajewsky e Elleström, a adaptação de Linda Hutcheon e a tradução intersemiótica de Jakobson. Os estudos de gênero e feminismo baseados em Simone de Beauvoir, Judith Butler, Heleieth Saffioti e Silvia Federici, oferecem o arcabouço necessário para compreender as dinâmicas de opressão e resistência que impactam as personagens femininas analisadas. A tese demonstra como a figura de Lady Macbeth é ressignificada em diferentes contextos culturais e históricos. Em Shakespeare, a personagem é marcada pela ambição e pela culpa; em Leskov, Catierina Lvovna emerge como uma mulher que desafia a ordem patriarcal russa; já no filme de Oldroyd, Katherine vive na Inglaterra Vitoriana, onde questões de classe, raça e gênero são intensificadas. A análise revela como essas personagens rompem com os papéis de submissão impostos às mulheres, mas também enfrentam os limites dessa ruptura em sociedades que não reconhecem sua autonomia. Além da análise intertextual e intermediária, a tese discute o processo de adaptação como tradução intercultural, destacando os conceitos de indigenização desenvolvido por Linda Hutcheon, e tradução intercultural de Patrice Pavis. A pesquisa também aborda o papel da violência como forma de resistência e crítica social, e propõe uma reflexão sobre a permanência e a transformação de arquétipos femininos na literatura e no cinema.

Palavras-chave: Literatura Russa. Leskov. Adaptação. Gênero. Violência.

ABSTRACT

This dissertation investigates representations of gender, power, and violence through a comparative analysis of three works: the play *Macbeth* (1623) by William Shakespeare, the short story *Lady Macbeth of the Mtsensk District* (1865) by Nikolai Leskov, and the film *Lady Macbeth* (2016), directed by William Oldroyd. The research proposes an intertextual and intermedial reading of these narratives, considering the historical contexts that shaped them and the symbolic intersections that constitute them. The analysis follows a qualitative, interpretative, and analytical-comparative approach, grounded in theoretical frameworks such as Bakhtin's dialogism, Kristeva's intertextuality, Genette's hypertextuality, Rajewsky and Elleström's intermediality, Linda Hutcheon's theory of adaptation, and Jakobson's intersemiotic translation. Gender and feminist studies based on Simone de Beauvoir, Judith Butler, Heleith Saffioti, and Silvia Federici provide the necessary framework to understand the dynamics of oppression and resistance that affect the female characters analyzed. The dissertation demonstrates how the figure of Lady Macbeth is re-signified in different cultural and historical contexts. In Shakespeare, the character is marked by ambition and guilt; in Leskov, Katerina Lvovna emerges as a woman who challenges the Russian patriarchal order; in Oldroyd's film, Katherine lives in Victorian England, where issues of class, race, and gender are intensified. The analysis reveals how these characters break away from the roles of submission imposed on women but also face the limits of this rupture in societies that do not recognize their autonomy. In addition to the intertextual and intermedial analysis, the dissertation discusses the adaptation process as intercultural translation, highlighting the concepts of indigenization developed by Linda Hutcheon and intercultural translation by Patrice Pavis. The research also addresses the role of violence as a form of resistance and social critique and proposes a reflection on the persistence and transformation of female archetypes in literature and cinema.

Keywords: Russian Literature. Leskov. Adaptation. Gender. Violence.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - REPRESENTAÇÃO ESQUEMÁTICA DOS PRINCIPAIS PERSONAGENS DE MACBETH	110
FIGURA 2 - CAPA DO CONTO LADY MACBETH DO DISTRITO DE MTZENSK..	156
FIGURA 3 - PROPOSTA DE CASAMENTO DO MAJOR, 1851, PAVEL ANDREEVICH FEDOTOV.....	175
FIGURA 4 - BORIS KUSTODIEV. ILUSTRAÇÃO PARA “LADY MACBETH DO DISTRITO DE MTZENSK” (1923).....	195
FIGURA 5 - AKCÍNIA E SERGEI	200
FIGURA 6 - CITAÇÃO DO TRECHO DA PEÇA MACBETH, DE WILLIAM SHAKESPEARE.....	201
FIGURA 7 - KATARINA LVOVNA	202
FIGURA 8 - A CRIANÇA KATERINA IZMÁILOVA	204
FIGURA 9 - KATERINA EM TRAJETO RUMO À SIBÉRIA.....	204
FIGURA 10 - O CASAMENTO DE KATERINA E ZINOVY	205
FIGURA 11 - KATERINA EM SEU QUARTO.....	206
FIGURA 12 - VESTIDOS DO INÍCIO DO SÉCULO XIX	223
FIGURA 13 - VESTIDOS DA ERA VITORIANA	224
FIGURA 14 - VESTUÁRIO MASCULINO DA ERA VITORIANA	225
FIGURA 15 - FOTOGRAFIA POST-MORTEM.....	227
FIGURA 16 - KATHERINE VESTIDA DE NOIVA.....	228
FIGURA 17 - O CASAMENTO DE KATERINA E ZINOVY	229
FIGURA 18 - KATHERINE VESTINDO A CRINOLINA	230
FIGURA 19 - KATHERINE VESTINDO O ESPARTILHO.....	231
FIGURA 20 - TRAJE DE ALEXANDER LESTER, MARIDO DE KATHERINE	233
FIGURA 21 - BORIS EM SUA ÚLTIMA REFEIÇÃO	235
FIGURA 22 - FOTOGRAFIA POST-MORTEM DE BORIS LESTER.....	237
FIGURA 23 - SALA DE ESTAR COM MÓVEIS EM ESTILO VITORIANO.....	239
FIGURA 24 - SOFÁ EM ESTILO VITORIANO	241
FIGURA 25 - <i>SUNSHINE IN THE DRAWING ROOM III</i>	241
FIGURA 26 - KATHERINE NO QUARTO.....	242
FIGURA 27 - QUADRO SOVEKAMMER (1890).....	243
FIGURA 28 - PAREDES ADORNADAS COM BOISERIE.....	245

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	16
2 BASES CONCEITUAIS PARA A LEITURA DE TEXTO E IMAGEM	24
2.1 ARTE DE DIALOGAR: RELEITURA E RESSIGNIFICAÇÃO NOS TEXTOS	24
2.2 TEXTOS EM REDE: O PAPEL DA INTERTEXTUALIDADE NA LITERATURA E ALÉM	29
2.3 DO PALIMPSESTO AO HIPERTEXTO: ECOS E TRANSFORMAÇÕES NA ESCRITA.....	32
2.4 ENTRE PALAVRAS E IMAGENS: A ARTE DA TRADUÇÃO E DA TRANSPOSIÇÃO INTERSEMIÓTICA	33
2.5 A INTERMIDIALIDADE NAS ADAPTAÇÕES: RELAÇÕES ENTRE CONTOS E FILMES	35
2.6 DO TEXTO À TELA: A JORNADA DAS ADAPTAÇÕES LITERÁRIAS NO CINEMA	37
2.7 ADAPTAR ENTRE CULTURAS: TRADUÇÃO INTERCULTURAL	46
2.8 ESTUDOS DE GÊNERO E FEMINISMO	53
2.9 PODER E VIOLÊNCIA: ENTRE A LEGITIMIDADE E A COERÇÃO.....	67
2.10 DA SUBMISSÃO À SUBVERSÃO: A VIOLÊNCIA DE GÊNERO E O PODER NAS NARRATIVAS	71
3 A TRADIÇÃO LITERÁRIA RUSSA DO SÉCULO XIX: RAÍZES, LEGADOS E INFLUÊNCIAS	76
4 <i>MACBETH</i> DE WILLIAM SHAKESPEARE: AMBIÇÃO, PODER E A COMPLEXIDADE HUMANA NO TEATRO ELISABETANO	95
4.1 WILLIAM SHAKESPEARE: ENTRE A VIDA E A IMORTALIDADE LITERÁRIA	95
4.2 <i>MACBETH</i> : A TRAGÉDIA DA IMAGINAÇÃO E DA AMBIÇÃO.....	105
4.3 O CONTEXTO HISTÓRICO DE <i>MACBETH</i> : POLÍTICA, RELIGIÃO E GÊNERO NA INGLATERRA DE JAIME I.....	115
5 NIKOLAI LESKOV E A REINVENÇÃO DE <i>LADY MACBETH</i>.....	125
5.1 ENTRE A VIDA E A PALAVRA: A FORMAÇÃO DE NIKOLAI LESKOV	125
5.2 ALÉM DO ESQUECIMENTO: A IMPORTÂNCIA DE NIKOLAI LESKOV NA TRADIÇÃO LITERÁRIA RUSSA.....	136

5.3 A NARRATIVA COMO EXPERIÊNCIA: BENJAMIN, LESKOV E A CRÍTICA DA MODERNIDADE	143
5.4 A RECONFIGURAÇÃO DE LADY MACBETH POR LESKOV	156
5.5 RITUAIS DE SUBMISSÃO: CASAMENTO, SERVIDÃO E REPRESENTAÇÃO FEMININA NA RÚSSIA DE ALEXANDRE II	164
5.6 LADY MACBETH E CATIERINA LVOVNA: ARQUÉTIPOS EM CONFLITO COM O PATRIARCADO.....	178
6 LADY MACBETH, DIRIGIDO POR WILLIAM OLDROYD.....	188
6.1 DO TEATRO À CÂMERA: A CONSTRUÇÃO DE UM ESTILO POR WILLIAM OLDROYD.....	189
6.2 ENTRE PALCOS E ROTEIROS: A ESCRITA DE ALICE BIRCH	191
6.3 LADY MACBETH DE WILLIAM OLDROYD: UMA ADAPTAÇÃO ENTRE TRADIÇÃO E RUPTURA	193
6.3.1 Lady Macbeth no Palco Soviético: Erotismo, Censura e Resistência	194
6.3.2 Cinema e emancipação: <i>Lady Macbeth Siberiana</i>	198
6.3.3 Entre a Perestroika e o Espelho: A Lady Macbeth Soviética de 1989	203
6.3.4 Lady Macbeth Revisitada: Intermidialidade, Gênero e Interseccionalidade no Cinema de William Oldroyd.....	208
6.4 LADY MACBETH, DA RÚSSIA IMPERIAL À INGLATERRA VITORIANA	221
6.5 GÊNERO, VIOLÊNCIA E LIBERDADE: O ARQUÉTIPO FEMININO DE LADY MACBETH AO LONGO DOS SÉCULOS	249
CONSIDERAÇÕES FINAIS	255
REFERÊNCIAS.....	262

1 INTRODUÇÃO

A literatura constitui um campo privilegiado para a observação das transformações culturais, sociais e políticas ao longo do tempo. Quando transposta para outras linguagens, ela amplia seu potencial expressivo, articulando discursos que revelam, tensionam e reconfiguram os sentidos atribuídos às experiências humanas.

Partindo dessa premissa, este trabalho pretende investigar as relações entre texto e contexto, palavra e imagem, literatura e cinema, por meio da análise comparativa da peça *Macbeth* (1623)¹, de William Shakespeare, do conto *Lady Macbeth do Distrito de Mtzensk* (1865), de Nikolai Leskov, e do filme *Lady Macbeth* (2016), dirigido por William Oldroyd. A pesquisa propõe uma leitura intertextual e intermediária dessas narrativas, considerando os contextos históricos que as moldaram e os atravessamentos de gênero, poder e violência que as constituem.

A inclusão da tragédia *Macbeth* nesta pesquisa justifica-se por sua condição de texto-fonte que inspira as releituras posteriores analisadas, em especial o conto *Lady Macbeth do Distrito de Mtzensk*, de Nikolai Leskov. A tragédia shakespeariana, escrita no início do século XVII, oferece um arcabouço temático que permite múltiplas ressignificações ao longo do tempo e em diferentes mídias. Ao retomar o arquétipo de Lady Macbeth sob novas perspectivas, Leskov dialoga com o imaginário trágico ocidental e o reconfigura à luz das tensões sociais e culturais da Rússia do século XIX.

A escolha por Leskov e sua personagem Catierina Lvovna não se deu ao acaso. Justifica-se tanto pela relevância literária da obra quanto pela escassa presença do autor no cenário acadêmico brasileiro, sobretudo quando comparado à recepção crítica de nomes consagrados da literatura russa do século XIX, como Dostoiévski e Tolstói.

Em 6 de julho de 2025, realizou-se uma busca no Portal de Periódicos da CAPES, conhecido como uma das principais bases de dados acadêmicos do país, retornando apenas 21 resultados com a palavra-chave “Nikolai Leskov”, dos quais apenas sete tratavam diretamente de sua obra. Os demais consistiam em menções pontuais, geralmente vinculadas ao ensaio *O narrador* (1936), de Walter Benjamin, no

¹ *Macbeth* foi escrita por Shakespeare entre 1605 e 1606 e publicada em 1623. Inspirada em crônicas históricas, a peça é cercada por superstições devido a acidentes misteriosos em apresentações. Por isso, muitos atores evitam dizer seu nome em teatros, chamando-a de “A Peça Escocesa”.

qual Leskov é citado como exemplo de uma tradição narrativa em extinção. Em contraste, a mesma base apresentou 392 resultados para “Dostoiévski” e 122 para “Tolstói”.

Embora essa amostragem não esgote a produção crítica sobre Leskov, especialmente aquela publicada fora do escopo da CAPES, ela sinaliza uma lacuna na recepção acadêmica do autor no Brasil, pois ele escreveu centenas de contos, além de romances e uma peça de teatro. Apesar de sua crescente valorização em debates teóricos sobre narrativa e oralidade, como no já citado ensaio de Benjamin, a escassez de traduções e estudos aprofundados contribui para sua permanência à margem do cânone literário internacional consolidado.

Soma-se a esse cenário o fato de que as principais biografias e estudos críticos sobre o autor permanecem inéditos em português, o que limita seu acesso e circulação nos espaços acadêmicos ocidentais. Diante desse panorama, novas investigações sobre sua obra mostram-se oportunas para ampliar e diversificar o campo dos estudos da literatura russa no Brasil. Nesse contexto, *Lady Macbeth do Distrito de Mtzensk* foi escolhida tanto pela relativa escassez de estudos sobre a obra quanto pela sua capacidade de articular uma dimensão estilística refinada com uma crítica às tensões sociais e de gênero na Rússia do século XIX.

O filme *Lady Macbeth* (2016), dirigido por William Oldroyd, foi selecionado por constituir uma reinterpretação contemporânea das narrativas literárias que o antecedem, em especial o conto *Lady Macbeth do Distrito de Mtzensk*, e seu texto-fonte, a peça *Macbeth*. A obra cinematográfica atualiza os conflitos centrais dos textos-fonte, como as dinâmicas de poder, opressão de gênero e violência, e também a reinscreve em uma linguagem visual e simbólica que tensiona as fronteiras entre tradição e modernidade.

Ao deslocar a ambientação para a Inglaterra vitoriana e adotar uma estética minimalista e contida, o filme propõe uma leitura crítica das estruturas patriarcais e das formas de silenciamento feminino, ressignificando o papel de Lady Macbeth como um arquétipo em constante transformação.

Assim, sua inclusão nesta pesquisa permite uma abordagem intermediária que evidencia os processos de transposição, reinterpretação, além da atualização estética e política de temas universais.

No ensaio *Ressonância e Encantamento* (1991), Stephen Greenblatt propõe dois conceitos fundamentais para compreender como as obras de arte despertam

admiração estética e reverberam em contextos mais amplos: o encantamento (*wonder*) manifesta-se quando a obra de arte fascina e cativa por sua beleza formal e expressividade, provocando uma reação de admiração (GREENBLATT, 1991, p. 250). A ressonância (*resonance*) ocorre quando a obra ultrapassa seus próprios limites, estabelecendo conexões com contextos sociais, históricos, culturais ou ideológicos mais amplos (GREENBLATT, 1991, p. 250–256).

Lady Macbeth do distrito de Mtzensk pode ser compreendido como parte de uma cadeia de ressonâncias culturais. O autor russo reescreve o arquétipo de Lady Macbeth, inspirado na personagem de Shakespeare, que já era um dramaturgo influente na Rússia do século XIX, à luz da realidade patriarcal e provinciana do Império Russo. O conto, por sua vez, ressoa na adaptação fílmica de William Oldroyd, que transpõe a história para a Inglaterra vitoriana, mantendo as tensões fundamentais sobre gênero, poder e violência.

Essa trajetória, que vai de Shakespeare a Leskov e de Leskov ao cinema contemporâneo roteirizado por Alice Birch e dirigido por William Oldroyd, exemplifica o que Stephen Greenblatt descreve como a capacidade da arte de carregar consigo ecos de estruturas sociais e afetivas distintas, mesmo ao ser recriada sob novas formas. A personagem Lady Macbeth, criada por Shakespeare, é reinterpretada por Leskov como Catierina Lvovna, e, séculos depois, ressurgiu como Katherine Lester na adaptação de Oldroyd. Cada versão reinventa a anterior, em um ciclo contínuo de recriação cultural.

A escolha por investigar o conto de Nikolai Leskov e sua ressonância em diferentes contextos culturais não se deu apenas por critérios acadêmicos ou por lacunas bibliográficas, mas também por um efeito de encantamento pessoal. Desde o primeiro contato com *Lady Macbeth do Distrito de Mtzensk*, a inquietação estética e ética ultrapassou os limites da leitura crítica: havia ali uma força narrativa que convidava à compreensão dos silêncios, das transgressões e dos deslocamentos da personagem.

Esse fascínio se intensificou com a percepção do diálogo entre a figura criada por Leskov com a Lady Macbeth de Shakespeare e, mais adiante, com a Katherine de Oldroyd, como se cada versão ecoasse e reinventasse a anterior.

Ao trazer Leskov para a discussão, esta tese contribui para ampliar o repertório crítico sobre a literatura russa no Brasil e propõe uma leitura comparativa, intertextual, intermediática e intercultural que dialoga com autores consagrados, como

Shakespeare, sem, no entanto, submeter Leskov a uma posição secundária. As relações intertextuais e intermediáticas entre Shakespeare, Leskov e Oldroyd constituem o ponto de partida para uma análise que se desdobra em múltiplas camadas.

A presente pesquisa propõe também uma análise crítica das representações de gênero, poder e violência nas três obras, considerando os diferentes contextos históricos que as moldaram. Para isso, adota-se uma abordagem qualitativa, fundamentada em referenciais teóricos como o dialogismo de Mikhail Bakhtin, a intertextualidade de Julia Kristeva, a hipertextualidade de Gérard Genette, a teoria da adaptação e a indigenização de Linda Hutcheon, a intermedialidade de Irina Rajewsky e Lars Elleström, a tradução intersemiótica de Roman Jakobson e a tradução intercultural de Patrice Pavis.

Os estudos de gênero e feminismo são fundamentados em Simone de Beauvoir, Judith Butler, Heleieth Saffioti e Silvia Federici, que fornecem o arcabouço necessário para compreender as dinâmicas de opressão e resistência que permeiam as personagens femininas analisadas.

A pesquisa parte do pressuposto de que toda narrativa é construída a partir de discursos que refletem e produzem sentidos sobre o mundo, sendo, portanto, indissociável das condições históricas, sociais e ideológicas que a constituem. O conceito de dialogismo, formulado por Mikhail Bakhtin, permite observar como cada texto se insere em uma rede de vozes, respondendo, contestando ou reafirmando os discursos que o antecedem e com os quais estabelece relações de tensão ou continuidade.

A intertextualidade, por sua vez, revela a presença de outros textos na construção de sentido, revelando como as obras se alimentam mutuamente e se constroem em diálogo com tradições literárias, culturais e discursivas. Já a hipertextualidade, conforme proposta por Gérard Genette, aponta os mecanismos de transposição, deslocamento e reconfiguração que operam entre o texto fonte e sua reescrita.

Complementarmente, os conceitos de intermedialidade e tradução intersemiótica ampliam o escopo da análise ao considerar as relações entre diferentes sistemas de linguagem. A intermedialidade permite investigar como os elementos formais e expressivos de uma mídia são reconfigurados em outra, enquanto a tradução intersemiótica, nos termos de Roman Jakobson, enfatiza os deslocamentos

de sentido que ocorrem na passagem do texto literário para o audiovisual. Além da transposição de conteúdo, esses deslocamentos implicam também transformações formais e estéticas, revelando novas camadas de significado.

A partir da promoção do diálogo entre diferentes tradições culturais e expressivas, esta tese propõe uma análise das ressignificações da figura de Lady Macbeth, contribuindo para os estudos de gênero, adaptação e literatura russa. Para compreender essas camadas de transformação, é necessário retornar à origem do arquétipo que inspira as releituras analisadas: a personagem criada por Shakespeare.

As obras de William Shakespeare, especialmente a tragédia *Macbeth*, têm sido continuamente reinterpretadas ao longo dos séculos, em razão de sua abordagem atemporal de temas como ambição, poder e culpa.

A peça narra a ascensão do general Macbeth ao trono escocês, impulsionado por uma profecia e pela influência decisiva de sua esposa, Lady Macbeth. Esta personagem desafia os papéis de gênero ao incitar o marido ao regicídio, mas acaba sucumbindo à culpa e à loucura, culminando em seu suicídio. Apesar de seu desfecho trágico, permanece como uma das figuras femininas mais emblemáticas da literatura ocidental.

Em *Lady Macbeth do Distrito de Mtzensk*, Catierina Lvovna é a Lady Macbeth reelaborada por Leskov e deslocada para o contexto da Rússia czarista. Ela é retratada como uma jovem presa a um casamento sem afeto, cujo relacionamento extraconjugal com um empregado a conduz tanto à libertação quanto à destruição.

A intensidade da frieza é um traço que distingue Catierina da Lady Macbeth original. É somente quando ela é rejeitada por seu amante que sua aparente ausência de culpa começa a se desfazer, marcando o ponto culminante de sua trajetória trágica.

Na adaptação fílmica *Lady Macbeth* (2016), dirigida por William Oldroyd, o enredo é transposto para a Inglaterra vitoriana, terra natal de Shakespeare, aproximadamente dois séculos após a publicação da peça original. A protagonista, agora chamada Katherine, insere-se em uma narrativa que dialoga com questões contemporâneas, como o controle sobre o corpo feminino, a violência de gênero e as interseccionalidades entre classe, raça e gênero.

Privada de liberdade e do exercício do desejo, Katherine transforma-se em uma mulher fria e calculista, cuja violência emerge como resposta à opressão sistemática a que está submetida. Ao final, ela escapa impune: a empregada Anna emudeceu após presenciar a morte de Boris Lester e não conseguiu se defender das

acusações de assassinato. Assim, acabou sendo responsabilizada pelos crimes cometidos por Katherine e encaminhada à punição junto com Sebastian.

Diferentemente de suas predecessoras, o desfecho de Katherine não é a morte, mas sim a solidão, que se configura como uma punição silenciosa e reverbera como consequência de seus atos e da destruição que provocou.

A análise das personagens femininas evidencia uma trajetória de transformação que reflete as mudanças nos discursos sociais sobre o feminino. Lady Macbeth é punida por transgredir os limites impostos às mulheres de sua época. Catierina Lvovna e Katherine Lester desafiam esses limites de forma ainda mais radical, e também acabam sendo consumidas por essas mesmas restrições.

A violência funciona como ato de transgressão e também como manifestação de resistência e afirmação de subjetividade. Quando incitam ou cometem assassinatos, essas mulheres rompem com o papel de submissão que lhes foi atribuído; contudo, enfrentam os limites dessa ruptura em sociedades que não reconhecem sua autonomia.

Os contextos históricos das obras são fundamentais para compreender as escolhas narrativas e estéticas de seus autores. A peça de Shakespeare foi escrita em um momento de instabilidade política na Inglaterra, marcado pela ascensão de Jaime I e pela Conspiração da Pólvora. Ao condenar o regicídio e exaltar a ordem monárquica, *Macbeth* pode ser lida como uma resposta aos temores da época.

O conto de Leskov foi escrito em uma Rússia marcada pela servidão, pelo autoritarismo czarista e pelas tensões entre ocidentalistas e eslavófilos. Ao desafiar a ordem patriarcal, a personagem Catierina encarna as contradições de uma sociedade em transformação.

Já o filme de Oldroyd foi ambientado em um período de intensas transformações industriais e conservadorismo moral. A própria rainha Vitória, símbolo do período, defendia a submissão feminina, reforçando os limites impostos às mulheres de sua época.

Esta pesquisa tem como objetivo analisar criticamente as representações de gênero, poder e violência na peça *Macbeth*, no conto *Lady Macbeth do Distrito de Mtzensk* e no filme *Lady Macbeth*, articulando essas narrativas por meio de uma abordagem qualitativa, interpretativa e comparativa. A análise será fundamentada em teorias socioculturais e no contexto histórico-literário da Rússia do século XIX, com o

intuito de compreender como essas temáticas são construídas, ressignificadas e atualizadas em diferentes suportes e períodos.

Por meio dos objetivos específicos, busca-se desenvolver uma investigação articulada nos seguintes pontos:

A) Revisitar as teorias socioculturais e as representações de gênero, poder e violência nas obras escolhidas, estabelecendo a base teórica para a análise das narrativas literárias e audiovisuais;

B) Apresentar um panorama histórico e estético da literatura russa, com ênfase no século XIX, contextualizando a obra de Nikolai Leskov dentro das tradições narrativas e culturais do período, estabelecendo uma ponte entre o referencial teórico e a análise da obra;

C) Explorar as representações de gênero, poder e violência na peça *Macbeth*, de William Shakespeare;

D) Analisar o conto *Lady Macbeth do Distrito de Mzensk*, de Nikolai Leskov, destacando os aspectos narrativos, estéticos e temáticos relevantes ao objeto de estudo;

E) Examinar o filme *Lady Macbeth*, de William Oldroyd, com foco nas interpretações contemporâneas das temáticas abordadas nas obras literárias, especialmente no que diz respeito às questões de gênero, classe e raça.

A presente pesquisa adota uma abordagem qualitativa e interpretativa, visando compreender fenômenos literários e audiovisuais a partir dos sentidos que produzem, bem como das relações simbólicas e contextuais que estabelecem. Trata-se de uma pesquisa aplicada e explicativa, que pretende identificar os fatores subjacentes às conexões entre as obras analisadas.

A coleta de dados envolveu a seleção e análise de três obras principais: *Macbeth*, *Lady Macbeth do Distrito de Mzensk* e *Lady Macbeth*. Foram consultadas fontes secundárias, como biografias, análises críticas e textos teóricos.

A análise fundamenta-se nos conceitos de dialogismo, intertextualidade, intermedialidade e tradução intercultural, baseados em autores como Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva, Gérard Genette, Linda Hutcheon, Irina Rajewsky, Lars Elleström, Roman Jakobson e Patrice Pavis.

Os estudos de gênero e feminismo são fundamentados em Simone de Beauvoir, Judith Butler, Heleieth Saffioti e Silvia Federici, que fornecem o arcabouço

necessário para compreender as dinâmicas de opressão e resistência que permeiam as personagens femininas analisadas.

O trabalho está organizado em seis capítulos. Após esta introdução, o Capítulo 2 apresenta o embasamento teórico que sustenta a análise das obras selecionadas, com ênfase nos conceitos de dialogismo, intertextualidade, intermedialidade, tradução intersemiótica, teoria da adaptação e tradução intercultural, além das contribuições dos estudos de gênero, poder e violência.

O Capítulo 3 traça um panorama da literatura russa do século XIX, contextualizando a obra de Leskov. Os Capítulos 4, 5 e 6 são dedicados, respectivamente, à análise de *Macbeth*, *Lady Macbeth do Distrito de Mtzensk* e *Lady Macbeth*, com foco nas representações de gênero, poder e violência. As considerações finais retomam os principais achados da pesquisa, destacando as ressonâncias entre as obras e a relevância de uma abordagem comparativa, contextual, intertextual, e intermediária.

2 BASES CONCEITUAIS PARA A LEITURA DE TEXTO E IMAGEM

Este capítulo fundamenta teoricamente a investigação. A seção inicia com a exposição das principais abordagens críticas que iluminam as complexas interações entre os textos e o filme. Em seguida, os Estudos de Gênero e Feminismo são abordados para contextualizar as representações femininas e a construção de poder e violência.

As teorias sobre poder e violência são apresentadas, assim como suas manifestações na literatura e no cinema, fornecendo uma base para as comparações transculturais que permeiam a pesquisa.

2.1 ARTE DE DIALOGAR: RELEITURA E RESSIGNIFICAÇÃO NOS TEXTOS

A partir do estudo da obra de Fiódor Dostoiévski, o pensador russo Mikhail Bakhtin introduziu conceitos cuja aplicação se estende aos estudos literários em geral. Entre eles, destaca-se o dialogismo, também conhecido como relações dialógicas.

Para Bakhtin, o diálogo ocupa uma posição central na vida humana. No entanto, seu significado ultrapassa a concepção tradicional da conversa entre pessoas nas situações cotidianas, envolvendo processos de emissão e recepção de mensagens, assim como a representação das sequências de fala dos personagens nos textos narrativos ou dramáticos.

Obviamente, o diálogo, no sentido estrito da palavra, é somente uma das formas da interação discursiva, apesar de ser a mais importante. No entanto, o diálogo pode ser compreendido de modo mais amplo não apenas como a comunicação direta em voz alta entre pessoas face a face, mas como qualquer comunicação discursiva, independentemente do tipo (VOLÓCHINOV, 2018, p. 219).

Aprendemos a nos comunicar oralmente a partir da repetição de sons, palavras, orações e enunciados ensinados primeiramente por nossos pais, e ao longo da vida por outras pessoas com quem convivemos. Nesse processo de aprendizado da comunicação falada, é possível repetir sons, palavras e orações indefinidamente.

Contudo, não podemos reproduzir o enunciado infinitas vezes da mesma maneira, porque ele foi proferido com uma entonação própria, foi reinterpretado e adquiriu uma nova conotação quando foi proferido novamente, mas guardava relação com a palavra do(s) antecessor(es).

O processo dialógico inicia-se quando o falante profere seu discurso (ou enunciado) direcionado ao ouvinte. O discurso é ouvido ativamente e, perante ele, o ouvinte assume um posicionamento no momento que passa a compreendê-lo linguisticamente.

Uma infinidade de posicionamentos pode ser tomada em relação ao discurso proferido, sem ser necessariamente de concordância; pode ser de rejeição, complementação, contestação, avaliação, exaltação, categorização, apreciação, entre outros. Ao compreender, ressignificar e elaborar sua réplica, o ouvinte agrega o discurso do outro em seu próprio discurso ao se tornar um falante. Essa presença do discurso do falante antecessor no novo discurso constitui o conceito de dialogismo.

Segundo Bakhtin (2015, p. 51), a comunicação real é um processo dinâmico e relativizado. Esse processo é construído sob uma teia de discursos e palavras que referenciam os discursos que o antecederam. Operado pela alternância entre os falantes e seus discursos ou enunciados em um diálogo na vida real, constitui um exemplo clássico de comunicação discursiva, portanto, do princípio do dialogismo. O falante carrega em si as palavras dos seus antecessores da ocasião em que ocupava a posição de ouvinte.

A orientação dialógica do discurso é, evidentemente, um fenômeno próprio de qualquer discurso. É a diretriz natural de qualquer discurso vivo. Em todas as suas vias no sentido do objeto, em todas as orientações, o discurso depara com a palavra do outro e não pode deixar de entrar numa interação viva e tensa com ele. Só o Adão mítico, que chegou com sua palavra primeira ao mundo virginal ainda não pré-condicionado, o Adão solitário conseguiu evitar efetivamente até o fim essa orientação dialógica mútua com a palavra do outro no objeto (BAKHTIN, 2015, p. 51).

Importa ressaltar que em enunciados, discursos ou ainda em gêneros discursivos escritos, a alternância é articulada pelo próprio falante ou autor do texto, por meio do levantamento de questionamentos, réplicas, concordâncias, discordâncias, enumeração de objeções, e assim por diante. Esses recursos retóricos de alternância podem ser observados em pesquisas científicas, nas quais os ouvintes não estão presentes para manifestação responsiva imediata (BAKHTIN, 2017, p. 30).

Com relação aos enunciados ou discursos escritos, todos os elementos do processo dialógico estão presentes, tais como a alternância entre os falantes, a escuta responsiva, e a tomada de posição em relação ao enunciado do outro. O que diferencia o processo dialógico na comunicação escrita é que a atitude responsiva e a incorporação do discurso do outro são observadas com defasagem no tempo,

porque o discurso, sua escuta (leitura), compreensão linguística, posicionamento e réplica requerem tempo maior para elaboração.

Um livro, ou seja, *um discurso verbal impresso* também é um elemento da comunicação discursiva. Esse discurso é debatido em um diálogo direto e vivo, e, além disso é orientado para uma percepção ativa: uma análise minuciosa e uma réplica anterior, bem como uma reação organizada, também impressa, sob formas diversas elaboradas em dada esfera da comunicação discursiva (resenhas, trabalhos críticos, textos que exercem influência determinante sobre trabalhos posteriores etc.) (VOLÓCHINOV, 2018, p. 219, grifos do autor).

Tanto no uso da linguagem oral quanto escrita, o dialogismo constitui uma arena de embates, negociação, mediação de conflitos, lutas, acordos, categorizações, exaltações, avaliações, apreciações, e outras incontáveis possibilidades de interações sociais. É possível dizer que qualquer expressão linguística não é isolada, mas sim influenciada e influenciadora de outros discursos que a precedem e que a seguem:

(...) esse discurso verbal é inevitavelmente orientado para discursos anteriores tanto do próprio autor quanto de outros, realizados na mesma esfera, e esse discurso verbal parte de determinada situação de um problema científico ou de um estilo literário. Desse modo, o discurso verbal impresso participa de uma espécie de discussão ideológica em grande escala: responde, refuta ou confirma algo, antecipa as respostas e críticas possíveis, busca apoio e assim por diante (VOLÓCHINOV, 2018, p. 219).

Assim como em uma conversa, a natureza dialógica também é característica intrínseca do texto ou da publicação literária, porque converge, diverge, concorda, discorda, baseia-se em textos (enunciados, discursos) anteriores. Dialogismo significa que os enunciados são construídos a partir de relações responsivas com outros enunciados. As formulações discursivas revelam o posicionamento do sujeito em relação às proposições sobre as quais foram construídas (FIORIN, 2017, p. 27), e fazem convites à construção de enunciados futuros, suscitando novos diálogos.

Considerando que os enunciados são elaborados a partir de e em relação a outros enunciados, é pertinente destacar que a relação dialógica entre eles pode se manifestar de forma mais ou menos explícita, dependendo do gênero discursivo empregado. Uma pesquisa científica solicita a indicação do autor, da obra e do número da página do fragmento utilizado para dialogar com uma ideia. Um texto dramático, um romance ou uma poesia poderão conter inúmeras referências implícitas, que poderão ser captadas ou não, conforme o repertório literário do leitor. Nas palavras de Robert Stam,

O “dialogismo Bakhtiniano” se refere, no sentido mais amplo, às infinitas e abertas possibilidades geradas por todas as práticas discursivas da cultura, a matriz das expressões comunicativas que “alcançam” o texto não apenas através de citações reconhecíveis, mas também através de um processo sutil de retransmissão textual. Qualquer texto que tenha “dormido com” outro texto, como disse um gracejador pós-moderno, também dormiu com todos os outros textos com que o outro texto já dormiu (STAM, 2006, p. 28).

O fragmento do texto de Stam reinterpreta Bakhtin, destacando a presença e a amplitude do dialogismo nas esferas da cultura em diferentes formatos de manifestação artística, além de asseverar, espirituosamente, a presença de outros enunciados na elaboração de um novo enunciado.

O dialogismo opera no interior de qualquer produção cultural, seja ela culta ou inculta, verbal ou não verbal, intelectualizada ou popular. O artista cinematográfico, nessa concepção, torna-se um orquestrador, o amplificador das mensagens em circulação emitidas por todas as séries – literárias, visuais, musicais, cinematográficas, publicitárias etc (STAM, 2003, p. 230).

O dialogismo, conforme proposto por Bakhtin, permite analisar as relações entre obras de diferentes gêneros discursivos, ampliando o entendimento da linguagem como fenômeno social e ético. Robert Stam destaca essa abrangência ao apontar a presença do dialogismo em todas as esferas da cultura, com ênfase na produção cinematográfica, objeto de estudo desta pesquisa.

Quando reflete sobre o papel do sujeito na construção do discurso, Bakhtin amplia o conceito de dialogismo para além da linguagem verbal, propondo uma ética da criação artística. Em seu ensaio *Arte e Responsabilidade* (1919), ele afirma que a arte e a vida não devem ser esferas separadas, mas integradas na experiência do indivíduo por meio da responsabilidade: “Pelo que vivenciei e compreendi na arte, devo responder com a minha vida para que todo o vivenciado e compreendido nela não permaneçam inativos” (BAKHTIN, 2006, p. XXXIV).

Essa perspectiva reforça que a verdadeira unidade entre arte, vida e ciência só se realiza quando o indivíduo assume plena responsabilidade pelo que vivencia e compreende na arte. Para o autor, não basta que a arte e a vida coexistam de modo mecânico ou separado; é necessário que haja uma interpenetração baseada na responsabilidade mútua. Significa que o indivíduo está sempre envolvido em ações que têm consequências no mundo. O sujeito tem a responsabilidade ética de reconhecer seu papel nelas. Cada ato humano, segundo ele, é carregado de uma responsabilidade que o indivíduo não pode transferir.

Nesse contexto, o artista não pode se eximir das consequências de sua obra. Toda criação carrega implicações éticas que reverberam na sociedade, exigindo do autor, e também do crítico, uma postura responsiva diante do impacto de suas interpretações e produções.

Bakhtin rejeita a ideia de uma “arte pura”, desvinculada das questões humanas, e critica a noção de “inspiração” como justificativa para a irresponsabilidade criativa: “A inspiração que ignora a vida e é ela mesma ignorada pela vida não é inspiração, mas obsessão” (BAKHTIN, 2006, p. XXXIV).

Nessa perspectiva, todo discurso, seja artístico, científico ou cotidiano é impregnado de valores, intenções e consequências, exigindo do sujeito uma escuta atenta, uma compreensão ativa e um posicionamento ético.

Ao mesmo tempo que dialoga com outros discursos, o enunciado constitui uma resposta à vida, ampliando o alcance do dialogismo para além da linguagem e vinculando-o à formação do sujeito ético e estético. Nesse processo, quem enuncia compromete-se com aquilo que diz, escreve ou cria, assumindo sua responsabilidade diante do outro.

O dialogismo, tal como concebido por Bakhtin, oferece uma chave interpretativa potente para compreender a linguagem como prática social, ética e estética. Quando se reconhece que todo enunciado é simultaneamente resposta e convite ao diálogo, compreende-se que toda produção discursiva é um ato de presença e compromisso com o outro e com o mundo.

Nesse sentido, se todo enunciado é uma resposta a outros enunciados e, ao mesmo tempo, um convite à continuidade do diálogo, *Lady Macbeth do Distrito de Mzensk* e *Lady Macbeth* (filme) retomam *Macbeth* de forma responsiva, assumindo uma posição diante do texto-fonte. A personagem de Shakespeare, marcada pela ambição e pelo remorso, é reinterpretada em novos contextos sociais e históricos, apresentando diferentes dimensões da condição feminina, da violência e da opressão.

Essa responsividade não é neutra: ela carrega valores, intenções e consequências. Com base na perspectiva bakhtiniana, compreendemos que o sujeito que enuncia compromete-se com o que diz, escreve ou cria. Assim, tanto Leskov (e sua tradução por Paulo Bezerra) quanto Oldroyd assumem uma postura ética ao ressignificar a figura de Lady Macbeth, deslocando-a de um papel demonizado para o centro de uma crítica social mais ampla.

2.2 TEXTOS EM REDE: O PAPEL DA INTERTEXTUALIDADE NA LITERATURA E ALÉM

O trabalho de Mikhail Bakhtin chegou até a Europa Ocidental pelas mãos de Julia Kristeva, com a publicação de uma apresentação sobre o teórico russo na França em 1967, em uma revista chamada *Critique* (FIORIN, 2017, p. 57). Em seu diálogo com a teoria bakhtiniana, Kristeva absorveu o conceito de dialogismo, reescreveu e o ressignificou, introduzindo o termo intertextualidade. Conforme a pesquisadora búlgaro-francesa,

(...) o eixo horizontal (sujeito-destinatário) e o eixo vertical (texto-contexto) coincidem para desvelar um fator maior: a palavra (o texto) é o cruzamento de palavras (de textos) em que se lê pelo menos uma outra palavra (texto). Em Bakhtin, além disso, os dois eixos, por ele denominados diálogo e ambivalência, respectivamente, não estão claramente distintos. Mas essa falta de rigor é, antes, uma descoberta que Bakhtin foi o primeiro a introduzir na teoria literária: todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla (KRISTEVA, 2005, p. 68).

Com Roland Barthes, as ideias de Julia Kristeva passam a ser propagadas e o termo dialogismo foi substituído por intertextualidade (FIORIN, 2017, p. 57). A reescritura de Kristeva acerca do dialogismo aponta para um processo dinâmico de construção permeado por vários textos, envolvendo absorção e transformação de textos. Como ela se refere especificamente às relações dialógicas entre textos, e o dialogismo de Bakhtin refere-se às relações entre enunciados, não podemos assumir que Kristeva apenas alterou a nomenclatura de um conceito, mas criou outro a partir da compreensão do que estudou em Bakhtin.

O enunciado é uma posição axiológica assumida por um falante diante do enunciado de outro falante, e sua manifestação poderá ocorrer por meio de gêneros discursivos orais e/ou escritos. O texto é a materialização do enunciado na forma escrita, e a intertextualidade refere-se às relações entre textos, ou das manifestações dos enunciados na forma textual. Nesse sentido, não existe texto original, tampouco neutro.

A intertextualidade alcança distintos graus e extensões, sendo oferecidas inúmeras possibilidades às relações entre textos, das quais Philippe Sollers enumera algumas, a título de exemplo, no trecho a seguir: “Todo texto situa-se na junção de

vários textos dos quais ele é ao mesmo tempo, a releitura, a acentuação, a condensação, o deslocamento e a profundidade” (SOLLERS *apud* SAMOYAUULT, 2008, p.17).

Segundo o teórico Laurent Jenny, ao produzir um efeito de eco de textos anteriores, a intertextualidade torna a leitura compreensível, pois sem ela, a obra soaria como um conjunto de palavras proferido em uma língua desconhecida (JENNY, 1979, p. 5).

Os textos relacionam-se por meio da imitação, paródia, citação, montagem e até mesmo plágio (JENNY, 1979, p. 6). Este último, embora mencionado como forma de relação textual, configura uma prática condenável no âmbito acadêmico, por violar princípios éticos e legais de autoria e originalidade. Nesse contexto, torna-se essencial distinguir entre apropriações legítimas, como citação e paráfrase, e práticas indevidas, como o plágio, que comprometem a integridade da produção científica.

O uso do código e o conteúdo formal de uma obra estão condicionados à intertextualidade, o que torna complexa a delimitação do grau de explicitação dessas relações (JENNY, 1979, p. 6). Como essas relações são percebidas na leitura, a intertextualidade situa-se no campo da recepção textual. Nesse sentido, ela desloca o foco da autoria para a interação entre o leitor e os textos, evidenciando o papel ativo da leitura na construção de sentidos. Riffaterre denomina esses eventos como intertextos, definidos como “A percepção, pelo leitor, de relações entre uma obra e outras que a precederam ou a seguiram” (RIFFATERRE *apud* SAMOYAUULT, 2008, p. 28).

Desse modo, a intertextualidade é observada sob duas perspectivas: a do autor e a do leitor. Na perspectiva do autor, textos anteriores são transformados, incorporados, reciclados, citados, referenciados, imitados, absorvidos, parafraseados, entre outras possibilidades. Contudo, apesar de estar carregado de referências em textos anteriores, o texto também está impregnado pela subjetividade do autor.

Na perspectiva do leitor, o conteúdo intertextual será decodificado a partir de seu repertório cultural, sua memória, e/ ou suas leituras anteriores. Julia Kristeva utiliza a transposição de sistemas de signos² em outros sistemas para referir-se à

² O signo é algo que, sob certo aspecto, representa alguma coisa para alguém, dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente ou talvez um signo mais desenvolvido (PLAZA, 2013, p. 21).

intertextualidade. Para verificarmos como a intertextualidade pode ser associada à transposição, vamos nos embasar no teórico francês Laurent Jenny.

Jenny articula as ideias de dois teóricos distintos para apresentar a intertextualidade como transposição. Ele traz uma hipótese do formalista russo Yuri Tynianov, na qual toda obra é construída como uma rede dupla de relações diferenciais: com textos literários pré-existentes e com sistemas de significação não literários, como as linguagens orais. Ao estender a ideia de série extraliterária a sistemas de signos não-verbais, chega-se ao conceito de intertextualidade, criado por Julia Kristeva (JENNY, 1979, p. 13).

Ainda segundo Laurent Jenny, se para Kristeva, “qualquer texto se constrói como mosaico de citações e é absorção e transformação em outro texto” (KRISTEVA apud JENNY, 1979, p. 13), os textos podem ser compreendidos como sistemas de signos, “quer se trate de obras literárias, de linguagens orais, de sistemas simbólicos sociais ou inconscientes” (JENNY, 1979, p. 13).

O termo ‘intertextualidade’ designa esta transposição de um (ou vários) sistema(s) de signos em um outro, mas já que este termo foi frequentemente tomado na acepção banal de ‘crítica das fontes’ dum texto, nós preferimos-lhe um outro: *transposição*, que tem a vantagem de precisar que a passagem dum a outro sistema significativo exige uma nova articulação do tético – da posicionalidade enunciativa e denotativa (KRISTEVA apud JENNY, 1979, p. 13, grifos do autor).

Portanto, transposição é um termo possível de ser adotado nos estudos de relações entre textos com outras modalidades artísticas, fenômeno que examinamos nas obras que compõem o presente objeto de estudo. Nesse sentido, encontramos uma abertura para o estudo das relações intertextuais entre o texto dramático, o conto e o filme integrantes do objeto de estudo desta pesquisa.

A partir da perspectiva de Kristeva, todo texto é um mosaico de citações, uma absorção e transformação de outros textos. O conto *Lady Macbeth do Distrito de Mzensk* pode ser lido como uma transposição intertextual que desloca o eixo da tragédia shakespeariana para o realismo russo, incorporando elementos culturais, sociais e linguísticos próprios da Rússia czarista.

Laurent Jenny reforça essa ideia ao afirmar que a intertextualidade envolve a transposição de sistemas de signos, exigindo uma nova articulação do sentido. O filme de Oldroyd adapta e transforma a narrativa de Leskov, deslocando-a para a Inglaterra

vitoriana e enfatizando questões de classe, raça e gênero, atualizando o campo de significação da personagem-título.

2.3 DO PALIMPSESTO AO HIPERTEXTO: ECOS E TRANSFORMAÇÕES NA ESCRITA

É possível observar, a partir do palimpsesto, a existência de relações de derivação, imitação e transformação entre o texto de William Shakespeare, o conto de Nikolai Leskov, e o filme de Oldroyd. O palimpsesto, segundo definição encontrada no texto de abertura do livro *Palimpsestos: a literatura de segunda mão* (1982), de autoria de Gérard Genette, fornece a seguinte imagem:

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entenderemos por palimpsestos (mais literalmente: hipertextos) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor (GENETTE, 2006, p. 5).

Genette concebe uma ideia de reciclagem e de aproveitamento, de maneira que um texto não é construído a partir de uma origem isolada, sem referências. Por meio do palimpsesto é detectada a presença de outros textos no texto em questão. Desse modo, o palimpsesto seria um hipertexto derivado de todas as obras que o antecederam, por meio da transformação e/ou também da imitação.

As relações explícitas ou implícitas estabelecidas entre um texto com outros textos constituem a transtextualidade. São definidas cinco categorias de transtextualidade, sendo elas: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade, hipertextualidade. Elas não se manifestam isoladamente em uma obra.

Na concepção de Genette, a intertextualidade é a copresença de um ou mais textos em outro texto, podendo manifestar-se na forma de citação, plágio ou alusão. A paratextualidade constitui a relação entre a obra e todos os elementos que estão em torno dela, tais como: título, subtítulos, epígrafe, ilustrações, prefácio, posfácio, capa, orelha (no caso do livro), entre outros.

A metatextualidade é o comentário sobre um texto, ou ainda um texto sobre outro texto, e muito frequentemente possuem finalidade crítica, analítica ou opinativa. Por sua vez, a architextualidade é a forma de estruturação do texto em relação ao gênero discursivo, modo de enunciação, gênero literário, que o faz ser percebido pelo leitor (ou pelo crítico, ou pelo público) numa categoria literária como o romance, a poesia, o drama ou outro (GENETTE, 2006, p. 7).

A hipertextualidade trata da derivação de um texto, chamado por Genette de hipertexto, a partir de outro texto, chamado de hipotexto. Ou seja, o hipotexto passa por um processo de imitação e transformação, e resulta em um hipertexto. Esse hipertexto, embora não seja essencialmente original, é um espaço onde se reúnem e se contestam diversas escrituras.

Gérard Genette oferece o conceito de palimpsesto para descrever obras que se constroem sobre outras, sem apagá-las completamente. Nesse sentido, tanto o conto de Leskov quanto o filme de Oldroyd funcionam como hipertextos de *Macbeth*, sendo derivados por transformação e imitação. A presença do texto-fonte é perceptível, ainda que resignificada: a ambição, o desejo de poder e a transgressão moral continuam centrais, mas são reinterpretados sob novas lentes culturais e estéticas.

A hipertextualidade, portanto, permite que *Lady Macbeth do Distrito de Mtzensk* e *Lady Macbeth* dialoguem com Shakespeare como releituras e também como recriações que desafiam, contestam e expandem os sentidos do texto-fonte.

2.4 ENTRE PALAVRAS E IMAGENS: A ARTE DA TRADUÇÃO E DA TRANSPOSIÇÃO INTERSEMIÓTICA

De acordo com Roman Jakobson (1995, p. 64), há três formas para traduzir um signo verbal: na mesma língua, em outra língua, ou em outro sistema de signos não-verbal. A primeira forma mencionada, Jakobson denominou como tradução intralingual, reformulação, ou paráfrase, operada dentro da mesma língua. São empregadas palavras sinônimas nessa modalidade de tradução, e não é possível alcançar uma equivalência completa. Ocorre quando se busca o significado de uma palavra no dicionário do mesmo idioma, por exemplo.

A segunda modalidade mencionada é a tradução interlingual ou tradução propriamente dita, e consiste na recriação verbal ou interpretação do signo verbal em

outra língua (JAKOBSON, 1995, p. 65). Jakobson acrescenta que toda atividade cognitiva é passível de tradução em qualquer língua existente, e deficiências podem ser cobertas por empréstimos, calcos, neologismos, transferências semânticas e circunlóquios (JAKOBSON, 1995, p. 67).

Por fim, a terceira forma mencionada por Jakobson é a tradução intersemiótica, transmutação ou ainda transposição intersemiótica, e consiste na interpretação dos signos verbais em sistemas de signos não-verbais (JAKOBSON, 1995, p. 65). Ao dividir a tradução em três modalidades, amplia-se e flexibiliza-se o entendimento do trabalho da tradução. Porém, os desafios durante o processo tradutório para transmitir a mensagem, sem a alterar ao ponto de não ser mais considerada uma tradução, persistem (CLÜVER, 2006, p. 113).

A transposição intersemiótica admite a singularidade das mais variadas formas de linguagens semióticas, tais como pintura, literatura, teatro, cinema, fotografia, entre outras, e favorece as interações entre elas por meio da transposição intersemiótica. É uma forma de tradução amplamente utilizada, na qual signos verbais com signos visuais e sonoros são combinados e transformam obras literárias em peças teatrais, filmes, novelas, seriados, entre outros produtos, promovendo novas formas de leitura.

De acordo com Claus Clüver, o texto resultante de uma tradução é o texto-alvo, e ele é considerado bem-sucedido se teve equivalência em todos os aspectos e características do texto original, ou texto-fonte (CLÜVER, 2006, p. 113). Entretanto, é importante enfatizar que a total correspondência entre os textos não poderá ser alcançada, porque as maiores dificuldades da tradução não residem no nível linguístico, mas no nível literário, devido aos códigos e convenções dos sistemas literários do texto-fonte, e do texto-alvo.

O texto-alvo dependerá das escolhas do tradutor a respeito das eliminações e equivalências a serem adotadas, e implicará em perdas e ganhos em relação ao texto original, e essa premissa é válida tanto para a tradução interlingual quanto para a transposição intersemiótica (CLÜVER, 2006, p. 117).

A literatura, entendida como um sistema semiótico, é tão fraca ou fortemente determinada como a pintura, e como ela sujeita a flutuações em abordagens interpretativas. O sentido de um poema não é mais claro e auto-evidente do que o do texto pictórico. A decisão do tradutor quanto à preservação das características formais será determinada pela sua interpretação e julgamento,

e também pela importância e eficácia dessas características nos hábitos de interpretação do leitor (CLÜVER, 2006, p. 118).

Mesmo sendo um ato necessariamente subjetivo de interpretação, a tradução também dependerá do nível de engajamento do tradutor com o texto-alvo (CLUVER, 2006, p. 125). Ao ser recebido, o texto-alvo passará pelo julgamento do leitor, e será objeto de diversas especulações a respeito das escolhas do tradutor. Esse leitor poderá questionar a competência linguística do tradutor ou o propósito da tradução, e nesse processo de interpretar a obra, torna-se um rival do tradutor (CLÜVER, 2006, p. 130). Os usos da transposição intersemiótica de textos visuais e verbais empregam um conceito de tradução que busca equivalência.

De acordo com os pressupostos de Jakobson, o filme *Lady Macbeth* representa uma transposição intersemiótica, pois converte signos verbais em signos visuais e sonoros. A narrativa de Leskov é transformada em linguagem cinematográfica, com recursos como enquadramentos, trilha sonora, expressões faciais e ambientação, que recriam e reinterpretem a personagem-título.

Conforme Claus Clüver, esse tipo de tradução envolve perdas e ganhos, pois o texto-alvo (o filme) depende das escolhas do diretor e da equipe criativa, que decidem quais elementos preservar, eliminar ou transformar em relação ao texto-fonte (o conto).

2.5 A INTERMIDIALIDADE NAS ADAPTAÇÕES: RELAÇÕES ENTRE CONTOS E FILMES

O objeto de estudo é composto por uma peça teatral, um conto e um filme, ou seja, de mídias concebidas em formatos distintos. Logo, interagem por meio de relações intermediárias. A investigação das interações entre as obras é necessária e oportuna para o desenvolvimento da pesquisa. A definição de intermedialidade e de como seus estudos tem sido nomeados pela academia ao longo dos anos vem sofrendo modificações ao longo do tempo, passando de “estudos interartes” para “artes comparadas” e atualmente “estudos de intermedialidade”:

‘Intermedialidade’ é um termo relativamente recente para um fenômeno que pode ser encontrado em todas as culturas e épocas, tanto na vida cotidiana como nas atividades culturais que chamamos de arte”, afirmou Claus Clüver em seu artigo (2008, p. 6). Ao longo das décadas o estudo desse fenômeno

vem recebendo vários rótulos. Foi “estudo interartes” em uma época; “artes comparadas”, em outra; com variações ao longo dos anos. Entretanto, em nossos dias, passou-se a adotar a expressão “estudos de intermedialidade” para as pesquisas e reflexões críticas sobre a diversidade de produtos antes confinados ao campo das artes ou da literatura. Isto porque nem todos os produtos culturais hoje denominados “arte” são unanimemente reconhecidos como tal (DINIZ, 2018, p. 43).

Irina Rajewsky elabora uma proposta conceitual de intermedialidade com base em aspectos específicos, agrupados em três subcategorias. Na primeira delas, a intermedialidade assume o papel da transposição midiática, em que há transformação de uma mídia em outra mídia, como a adaptação fílmica.

A segunda categoria da intermedialidade trata da combinação de ao menos duas mídias diferentes em suas próprias materialidades para formar o produto resultante de um processo, a exemplo da ópera, do teatro, do filme, da performance, do manuscrito com iluminura, entre outros. A terceira e última categoria da intermedialidade trata das referências de um produto de mídia a outro por meio da evocação ou da imitação, como a musicalização da literatura, a écfrase, as referências a pinturas em filmes, entre outras (RAJEWSKY, 2009, p. 9-11).

Como bem resume Lars Elleström, “em poucas palavras, intermedialidade é (o estudo de) as relações específicas entre produtos de mídia distintos e as relações gerais entre os diferentes tipos de mídia” (ELLESTRÖM, 2017, p. 201). Como já mencionado anteriormente, a composição do objeto de estudo por diferentes mídias (peça teatral, conto, e filme) aponta para a necessidade de abordar os estudos de intermedialidade na pesquisa.

É possível afirmar, como propõem os estudos contemporâneos de intermedialidade, que “todos os textos cinemáticos são misturados midiaticamente, mas em maneiras infinitamente diferenciadas e para diferentes efeitos e sentidos” (BRUHN E GJELSVIK, 2024, p. 37). Essa premissa, que orienta a abordagem de Elleström e outros teóricos, permite compreender o cinema como um campo de convergência entre diferentes linguagens artísticas e comunicacionais, e não como uma mídia isolada.

A partir dessa perspectiva, o filme *Lady Macbeth* pode ser compreendido como um texto profundamente marcado por misturas midiáticas entre literatura, pintura, teatro e música, que operam de forma singular para produzir efeitos estéticos e simbólicos específicos.

2.6 DO TEXTO À TELA: A JORNADA DAS ADAPTAÇÕES LITERÁRIAS NO CINEMA

Nesta seção, o estudo explora a jornada histórica do cinema desde suas origens até as primeiras adaptações literárias para as telas. O foco é direcionado para o exame das obras literárias adaptadas no início do cinema. Além disso, discutiremos a ideia de adaptação cultural e contextual.

Baseando-se em conceitos bakhtinianos, Robert Stam explica que o cinema é um “enunciado historicamente localizado” (STAM, 2003, p. 33). O enunciado refere-se a qualquer unidade completa de comunicação que atinge um sentido pleno e independente. Stam complementa esse conceito, afirmando que o enunciado pode assumir uma infinidade de formatos, tais como uma frase, um poema, um livro, a letra de uma música, uma peça teatral ou um filme (STAM, 2003, p. 225-226).

Ao sugerir que o cinema é entendido como um enunciado enraizado em seu contexto histórico, Stam sugere que, assim como um poema, um filme carrega significados que refletem o tempo, o lugar e as condições socioculturais de sua criação.

O cinema, portanto, não é apenas um veículo de entretenimento, mas também um discurso histórico que dialoga com enunciados anteriores e também com o seu público. Essa perspectiva permite que o vejamos como uma forma de arte em constante diálogo com a história e a sociedade.

O cinema reflete as influências culturais e sociais de seu tempo, ao mesmo tempo em que contribui para a construção de novos sentidos e interpretações. Obras produzidas em períodos de tensão, por exemplo, podem incorporar elementos que criticam, ironizam ou reelaboram a realidade vivida, enquanto aquelas concebidas em contextos mais pacíficos tendem a abordar outras temáticas ou até mesmo celebrar momentos de estabilidade.

Conforme destaca Stam, o cinema, enquanto enunciado, não atua de forma isolada: está em constante interação com outras manifestações culturais, como a literatura, a música e o teatro. Essas relações intermediárias enriquecem a experiência estética, permitindo ao público estabelecer conexões entre diferentes formas de arte e compreender mais amplamente o contexto de produção cinematográfica.

Nessa perspectiva, o filme pode ser compreendido como um enunciado que responde tanto a discursos anteriores quanto às condições históricas e sociais em que se insere. Essa abordagem permite considerá-lo não apenas como reflexo, mas também como agente ativo na construção de sentidos, ao dialogar com posições diversas que o atravessam e lhe conferem densidade crítica e interpretativa.

O cinema surgiu entre o final do século XIX e início do século XX, a partir da convergência de elementos: invenções tecnológicas, nascimento de uma arte híbrida e o desenvolvimento de uma indústria cultural.

Não é possível atribuir ao cinema apenas um inventor, pois ele surgiu a partir do aprimoramento de aparatos tecnológicos e de manifestações culturais já existentes, como, por exemplo, a lanterna mágica, um espetáculo no qual imagens coloridas eram projetadas ao público por meio da luz de uma lanterna a querosene. Essas imagens podiam se mover com o auxílio de engrenagens acopladas às placas do aparelho (MASCARELLO, 2006, p. 17-18).

O empresário norte-americano Thomas Edison e os irmãos franceses, Auguste Marie Louis Nicholas Lumière e Louis Jean Lumière, mais conhecidos como irmãos Lumière, são com frequência reconhecidos como pioneiros do cinema. O crédito a Thomas Edison deve-se à criação do quinetoscópio pela sua equipe: um equipamento de uso individual para a visualização de imagens em movimento. Já os Irmãos Lumière criaram um equipamento que permitia a gravação, captação, exibição e projeção de imagens em movimento para plateias chamado cinematógrafo.

Em 1894, os irmãos franceses construíram o cinematógrafo com filme de 35 mm, adotado como padrão por décadas. Em 28 de dezembro de 1895, os irmãos Lumière apresentaram o cinematógrafo no Grand Café em Paris e exibiram uma série de curtas-metragens de produção própria. Apesar de não ter sido a primeira exibição de filme pública e paga, ela tornou-se um marco para a história do cinema.

No início, os inventores dos aparelhos de projeção eram também responsáveis pelas produções fílmicas. Thomas Edison produzia filmes curtos para o quinetoscópio nos fundos de seu laboratório com bailarinas, acrobatas, atletas, e gracejos de sua equipe. O estúdio de Thomas Edison onde eram gravados os filmes em movimento foi apelidado de *Black Maria*³ (MASCARELLO, 2006, p. 19).

³ Esse nome era uma gíria da época para carro de polícia, devido ao aspecto escuro e fechado desse veículo. O estúdio recebeu esse apelido porque o prédio era inteiramente preto, tanto por fora quanto por dentro, o que impedia a entrada de luz externa e facilitava o controle da iluminação.

Em 1895, houve uma exibição pública de uma série de curtas-metragens produzidos pelos irmãos Lumière no Grand Café, em Paris, incluindo o famoso *A Saída dos Operários da Fábrica Lumière*. As produções dos irmãos Lumière eram basicamente filmes curtos de cenas cotidianas urbanas e rurais, registros de paisagens e acontecimentos locais. Eles também foram autores de uma das primeiras ficções do cinema, o filme *L'arroseur arrosé*, de 1895 (MASCARELLO, 2006, p. 31). Estima-se que os irmãos Lumière tenham produzido em torno de 1.400 filmes.

Entre 1894 até 1906-1907 havia uma espécie de “cinema de atrações”, cujo objetivo principal era atrair o espectador e impressioná-lo. Nesse período eram exibidos filmes documentais e encenações, nas quais os atores dirigiam-se diretamente aos espectadores. Não era uma prioridade contar histórias, e eram famosos os filmes de perseguição sem cortes (MASCARELLO, 2006, p. 24-26).

Os textos literários tem sido adaptados para filmes desde os primórdios do cinema, entretanto não há consenso a respeito de qual é a mais antiga adaptação fílmica.

De acordo com Valentina Gnes, a primeira adaptação é *Trilby e o Pequeno Billee*, um curta-metragem de 45 segundos produzido pela American Mutoscope Company em 1896, baseado no romance *Trilby* de George du Maurier. No curta, uma cena do livro é recriada, na qual a personagem Trilby está sentada à mesa comendo bolo enquanto conversa com sua amiga Little Billee (GNES, 2018, p. 3).

Por outro lado, uma publicação do Museu da Imagem e do Som (MIS) do Governo do Estado de São Paulo, considera *Cinderela (Cendrillon)* como a primeira adaptação fílmica de uma obra literária (MIS, 2021, s/p). O filme baseia-se no conto de Charles Perrault e retrata a conhecida história da jovem maltratada pela madrasta e suas filhas invejosas, transformada em uma bela dama com a ajuda de uma fada madrinha para comparecer ao baile real.

Cinderela é um curta-metragem com aproximadamente seis minutos de duração e foi produzido em 1899 pelo ilusionista francês Georges Méliès, composto por efeitos especiais, paradas para substituições, múltiplas exposições e dissoluções entre as cenas.

Podemos citar outros filmes adaptados de obras literárias lançados no final do século XIX e início do século XX, tais como: *The Death of Nancy Sykes*, lançado em 1897, e *Mr. Bumble the Beadle*, lançado em 1898, ambos adaptados do romance *Oliver Twist*, de Charles Dickens; *Cinderela*, lançado em 1898, outra versão adaptada

do conto de Charles Perrault com direção de George Albert Smith; *Sherlock Holmes Baffled*, de 1900, adaptado da série *Sherlock Holmes* do escritor Arthur Conan Doyle; *Uma viagem à lua*, filme de 1902, produzido por Georges Méliès adaptado do livro *Da Terra à Lua* de Jules Verne. *Branca de Neve*, adaptação do conto de mesmo título lançado em 1902 pela S. Lubin Productions; *Alice no País das Maravilhas*, lançado em 1903; *Esmeralda*, de 1905, adaptação do romance *O Corcunda de Notre Dame* de Victor Hugo, dirigido por Alice Guy-Blaché (GNES, 2018, p. 3-4).

Adaptar as obras da literatura para o cinema era um recurso favorável aos cineastas porque as histórias já eram conhecidas pelo espectador, portanto não dependiam de diálogos explicativos, e nesse estágio do cinema os filmes produzidos eram mudos (CARTMELL, 2012, p. 2).

Como visto, embora não seja possível atribuir crédito da invenção do cinema a um único inventor, e tampouco determinar qual foi a primeira obra literária adaptada para a tela, podemos verificar que as adaptações fílmicas estiveram presentes desde os estágios iniciais do surgimento dessa modalidade midiática.

Entre 1907 a 1913 inaugurou-se um período de transição no cinema, no qual a indústria especializou-se e organizou-se em etapas de produção. O trabalho passou a ser distribuído em diferentes funções de diretores, roteiristas, iluminadores, figurinistas, cenógrafos, maquiadores, entre outros. Houve um aumento na duração dos filmes para uma média de 15 minutos, e os cineastas passaram a experimentar várias técnicas narrativas; com isso, as histórias se tornaram mais complexas.

Os filmes adaptados de obras literárias nos períodos do cinema de atrações e de transição eram criados a partir de uma interconexão de cenas. E pela inexistência de sons e diálogos, a familiaridade do espectador com a obra adaptada era importante para uma construção de sentido (BUCHANAN, 2012, p. 28).

Os esforços dos inventores dos aparelhos de projeção cinematográfica sempre buscaram conjugar a imagem com o som, mas não conseguiram desenvolver tecnologia até a década de 1920. Então, durante as exhibições, essa limitação era contornada com a participação dos palestrantes, intertítulos, e também com música ao vivo. O palestrante ou narrador, que acompanhava as projeções, também poderia ser uma fonte complementar de informação para explicar as imagens ao vivo (BUCHANAN, 2012, p. 28). Seu desempenho poderia influenciar a maneira como o filme era percebido pelo público.

Com o passar do tempo, a presença do palestrante tornou-se desnecessária, pois os filmes deveriam assumir o papel de contar histórias sem a necessidade de recorrer a ajuda fora da tela. Em consequência disso, a indústria cinematográfica continuou recorrendo às adaptações literárias para produzir filmes com maior clareza narrativa (BUCHANAN, 2012, p. 30).

Os intertítulos tornaram-se um recurso eficiente para narrar situações e apresentar fragmentos de diálogos. As cenas passaram a ser intercaladas com textos, e no decorrer do tempo houve uma padronização que diferenciava diálogos com exposições. Os slides também eram recursos utilizados nas exhibições de filmes, projetados em conjunto com os filmes, para apresentar títulos e créditos do filme. Mais tarde os slides foram substituídos por títulos e clipes inseridos no próprio rolo do filme (BUCHANAN, 2012, p. 37).

Nessa época, a indústria francesa era a maior do mundo, e seus filmes eram os mais vistos, seguidos por Itália e Dinamarca (MASCARELLO, 2006, p. 37-40). A partir de 1917 a maioria dos estúdios de cinema dos Estados Unidos instalaram-se em Hollywood, Califórnia, e a duração dos filmes teve um incremento de 15 para 60 até 90 minutos, tornando-se o padrão; esses filmes são chamados longa-metragem (MASCARELLO, 2006, p. 50).

Os estúdios de Hollywood ganharam espaço no mercado com a baixa das produções cinematográficas da Europa, devido à Primeira Guerra Mundial. Nesse período, a película de 35 mm tornou-se o padrão e surgiu um novo esquema de exibição dos filmes por meio de empréstimos, pois anteriormente, os filmes eram exibidos pelos proprietários. Os longa-metragens com duração superior a uma hora consolidaram-se nesse período, embora o primeiro filme desse tipo tenha sido lançado em 1906: o australiano *The Story of the Kelly Gang*, com 70 minutos de duração.

Paralelamente ao desenvolvimento da indústria cinematográfica, o número de adaptações fílmicas continuou a crescer ao longo do século XX, tornando-se uma prática recorrente e popular entre os estúdios norte-americanos. Com frequência as adaptações fílmicas são premiadas pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas dos Estados Unidos em diversas categorias. Para diferenciar os filmes criados a partir de roteiros originais daqueles de roteiros adaptados, em 1929 a Academia de Artes e Ciências Cinematográficas dos Estados Unidos criou uma categoria de premiação exclusiva para roteiros adaptados de outras fontes, como obras literárias, peças dramáticas, jogos eletrônicos, músicas, entre outras.

No livro *Teoria da Adaptação*, Linda Hutcheon desconstrói a ideia de que as adaptações são feitas somente entre filmes e romances, ou de que seja uma atividade recente. Ela afirma que o dramaturgo William Shakespeare era um adaptador, pois se inspirava nas histórias da tradição oral da cultura do seu povo para criar suas peças de teatro (HUTCHEON, 2013, p. 22). Mais tarde, durante a Era Vitoriana (1837-1901) da Inglaterra as histórias de poemas, romances, peças de teatro, óperas, quadros, músicas, *tableaux vivants* eram constantemente adaptadas de uma modalidade para outra (HUTCHEON, 2013, p. 10).

Ao observar que as estatísticas de 1992 mostravam que 85% dos filmes vencedores do Oscar de Melhor Filme, oferecido pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas dos Estados Unidos, são adaptações, Linda Hutcheon destaca a presença massiva das adaptações na indústria cinematográfica (HUTCHEON, 2013, p. 24-25).

Adicionalmente constatamos que no período de 1999 a 2023, 11 dos 25 filmes vencedores do Oscar de Melhor Filme foram adaptados de livros, sejam eles ficcionais, autobiográficos ou não-ficcionais. Um caso curioso é o de *Shakespeare Apaixonado*, vencedor de 1999, que apesar do roteiro original, transforma o escritor William Shakespeare em personagem do enredo. Na premiação de 2023, metade dos filmes indicados à categoria de Melhor Filme foram baseados em livros, e o vencedor foi *Oppenheimer*.

No período clássico do cinema norte-americano, as produções de Hollywood adaptaram romances populares conhecidos como “provados e testados”. Isso sugere que o aspecto econômico era um fator determinante na adaptação em todos os modos de engajamento. Além disso, em um cenário econômico global onde o modo de produção dominante é o capitalista, espera-se que os filmes proporcionem um retorno financeiro aos seus investidores e, nesse contexto, as adaptações mostram-se apostas seguras. O financiamento e a distribuição do produto devem ser considerados no processo de escolha da obra a ser adaptada (HUTCHEON, 2013, p. 25).

Na Grã-Bretanha, a televisão especializou-se em adaptar romances consagrados dos séculos XVIII e XIX, transformando obras literárias em séries e filmes que alcançam um amplo público (HUTCHEON, 2013, p. 25). Essas adaptações televisivas são conhecidas pela qualidade de produção com cenários detalhados, figurinos autênticos e atuações de alto nível. Exemplos notáveis incluem adaptações

de obras de Jane Austen, Charles Dickens e as irmãs Brontë, que se tornaram clássicos da televisão britânica.

Um filme britânico, adaptado de um conto russo publicado em 1865, constitui o objeto de estudo deste trabalho. Essa adaptação preserva a essência do texto original, mas também o reelabora para um público contemporâneo, explorando temas universais e atemporais presentes na obra. A produção se destaca pela atenção aos detalhes históricos e culturais, proporcionando uma experiência imersiva que conecta o espectador com a época retratada.

Segundo Linda Hutcheon, adaptar é uma atividade central para a imaginação humana em todas as culturas, e ao recontar histórias, as pessoas fazem ajustes e as adaptam ao novo público (HUTCHEON, 2013, p. 10).

Robert Stam acrescenta que a teoria da adaptação conta com um vasto repertório de conceitos e possibilidades de transformação de formas entre mídias – adaptação como leitura, reescrita, crítica, tradução, transmutação, metamorfose, recriação, transvocalização, ressuscitação, transfiguração, efetivação, transmodalização, significação, performance, dialogização, canibalização, reimaginação, encarnação ou ressurreição (STAM, 2006, p. 27).

As adaptações mantêm uma relação clara com o texto-fonte (HUTCHEON, 2013, p. 24) e são obras essencialmente “palimpsestosas”, ou seja, remetem inevitavelmente ao hipotexto, sem, contudo, se limitarem a uma reprodução fiel. O adaptador pode ser motivado tanto a homenagear quanto a contestar o texto de origem, estabelecendo com ele um diálogo criativo e crítico.

Robert Stam desafia a visão tradicional de que as adaptações fílmicas seriam “infieis” aos romances (STAM, 2000, p. 19), propondo que sejam compreendidas como obras criativas autônomas, com características próprias, e não como meras subordinadas ao hipotexto. Ele defende uma abordagem intertextual e dialógica, na qual as adaptações são vistas como transmutações ou hipertextos, derivadas de um texto anterior, mas inseridas em uma rede complexa de sentidos discursivos. Essa perspectiva, influenciada pela teoria do dialogismo de Mikhail Bakhtin, transcende as noções tradicionais de fidelidade.

A criação de um roteiro adaptado de um grande romance exige simplificações tanto do enredo quanto do que Hutcheon chama de “conteúdo intelectual”. Elas são necessárias devido à especificidade do cinema, onde a mensagem é transmitida ao

espectador principalmente por meio de imagens e poucas palavras (HUTCHEON, 2013, p. 21).

Como adaptar uma obra gera reinterpretações, questionamentos, contestações, ajustes, alterações, homenagens, readequações, não são criadas cópias fidedignas das obras que as antecederam. A adaptação pode ser estudada a partir das seguintes perspectivas: (1) como produto formal, (2) como processo criativo e (3) como processo de recepção.

O produto formal seria a obra adaptada, ou seja, resultante do processo de adaptação ou transposição intersemiótica de um hipotexto. Como resultado da transposição de uma ou mais obras, a história é narrada a partir de uma perspectiva diferente de sua(s) antecessor(as), ou é apresentada uma nova interpretação.

O processo criativo de adaptação envolve a transposição de uma obra para um novo contexto, configurando-se como uma prática intertextual que se apoia em narrativas anteriores para gerar um novo produto: o hipertexto. Nesse percurso, o adaptador precisa compreender como o público se relaciona com as manifestações artísticas e explorar as possibilidades narrativas oferecidas por diferentes mídias: contar, mostrar e interagir.

O processo criativo envolve a adaptação da obra para um novo contexto. A adaptação, como um processo de recepção, é uma forma de intertextualidade que se baseia em textos anteriores para produzir o texto alvo, ou hipertexto. O adaptador deve compreender como os espectadores ou leitores se engajam com as obras artísticas e entender as possibilidades narrativas oferecidas pelos diferentes tipos de mídia, que incluem: contar, mostrar e interagir.

O modo contar consiste em descrever, explicar, resumir, relatar uma história em um gênero discursivo escrito, como, por exemplo, um romance ou um conto. A história é contada a partir de um determinado ponto de vista, por um narrador com ponto de vista próprio, capaz de viajar no espaço, no tempo e na consciência das personagens. O engajamento no modo contar realiza-se no campo da imaginação, moldado principalmente pelas palavras escolhidas pelo autor. Com o livro em mãos, o leitor pode verificar o quanto de leitura lhe resta para terminar a história, pode reler ou pular trechos (HUTCHEON, 2013, p. 48).

O modo mostrar retrata histórias principalmente por meio do recurso visual e também do auditivo, associando imagens e sons com artes performáticas, como em filmes, peças teatrais, balés, musicais e óperas, entre outros. No modo mostrar, há

uma transição da imaginação para a percepção direta da história. Como esse modo contempla atuação, pode esclarecer ambiguidades presentes no modo contado da história. (HUTCHEON, 2013, p.48).

Quando se adaptam romances para filmes, comumente ocorrem cortes. No processo de adaptação de contos para filmes ocorre o contrário, são necessárias expansões. O modo interagir consiste na interação entre a obra e o espectador de uma maneira física e cinestésica, como ocorre com os jogos de videogame e parques temáticos. (HUTCHEON, 2013, p. 15).

Segundo Linda Hutcheon (2013, p. 49), compreender os diferentes modos pelos quais o espectador (ou leitor) se envolve com a história implica entender as particularidades de cada meio de comunicação e as potenciais formas narrativas que eles proporcionam. Analisar a transição entre esses modos — como passar do contar para o mostrar, do mostrar para o contar, ou do contar para o interagir — é fundamental para compreender tanto o processo quanto o produto da adaptação.

Os três modos de engajamento são diferentes e aplicáveis conforme o objetivo do adaptador e o público que deseja atingir. A adaptação pode ser compreendida como transposição intersemiótica de um sistema de signos para outro, pois adaptar um livro para um filme é o processo de transposição de um sistema de palavras para um sistema de imagens.

Com base nos pressupostos apresentados nesta seção, é possível compreender que o conto *Lady Macbeth do Distrito de Mzensk* foi objeto de um processo de adaptação para a concepção do filme *Lady Macbeth*, de William Oldroyd.

Segundo Robert Stam, o cinema deve ser entendido como um enunciado historicamente localizado (STAM, 2003, p. 33), ou seja, uma forma de discurso que reflete e responde ao contexto sociocultural de sua produção. Na adaptação do conto russo do século XIX, William Oldroyd desloca a narrativa e cria um novo enunciado, que dialoga com questões contemporâneas, como gênero, desigualdade social e racismo. A mudança de cenário e ênfase temática demonstram que a adaptação é uma recriação que responde ao seu tempo e ao seu público.

Stam também destaca que o cinema está em constante diálogo com outros enunciados culturais, como a literatura e o teatro, e que cada filme é uma resposta a discursos anteriores e ao seu próprio contexto. Nesse sentido, o filme *Lady Macbeth* pode ser compreendido como um hipertexto que transforma profundamente o conto de Leskov, tanto em termos de linguagem quanto de conteúdo. Essa

transformação é coerente com a ideia de que a adaptação é uma forma de transmutação, releitura e ressignificação, e não uma simples reprodução (STAM, 2006, p. 27).

Além disso, o filme exemplifica o que Linda Hutcheon chama de modo mostrar, característico do cinema, em oposição ao modo contar, típico da literatura (HUTCHEON, 2013, p. 48). Ao adaptar uma narrativa breve, como o conto, para o cinema, é necessário expandir a história, desenvolver personagens e criar atmosferas visuais e sonoras que transmitam sentidos de forma não verbal. Essa transição entre modos exige escolhas criativas que moldam a recepção da obra e revelam a subjetividade do adaptador.

Hutcheon também observa que as adaptações são obras palimpsestosas, ou seja, carregam vestígios do texto-fonte, mas não se limitam a ele (HUTCHEON, 2013, p. 24). O filme de Oldroyd preserva a essência da protagonista, e também a ressignifica ao inseri-la em um novo contexto histórico e cultural. Essa operação revela uma postura crítica e criativa diante do texto original, alinhada à ideia de que adaptar é também interpretar, contestar e atualizar.

Portanto, o processo de adaptação de *Lady Macbeth do Distrito de Mzensk* para o cinema, por meio do filme *Lady Macbeth*, pode ser compreendido como uma prática discursiva complexa, que envolve transposição intersemiótica, deslocamento cultural e diálogo com múltiplos enunciados. Trata-se de uma obra que, ao transitar entre mídias e contextos, reafirma o potencial do cinema como forma de arte responsiva, histórica e socialmente situada.

2.7 ADAPTAR ENTRE CULTURAS: TRADUÇÃO INTERCULTURAL

Em *O teatro no cruzamento de culturas*, o autor Patrice Pavis aborda o cruzamento de culturas no teatro contemporâneo. No início do livro, ele discute a transição do modelo de intertextualidade para o de interculturalidade como ferramenta teórica para o entendimento do cruzamento das culturas durante a tradução de um texto de um sistema semiótico para outro. Para ele, é necessário analisar o contexto de inserção da obra em diferentes culturas e contextos:

O modelo da intertextualidade, proveniente do estruturalismo e da semiologia, cede seu lugar ao da interculturalidade. Com efeito, não basta mais descrever as relações dos textos (ou mesmo dos espetáculos), entender o seu funcionamento interno; é preciso da mesma forma, e acima de tudo, compreender a sua inserção nos contextos e culturas, bem como analisar a produção cultural que resulta desses deslocamentos imprevistos (PAVIS, 2008, p. 2).

Segundo o autor, é importante analisar a produção cultural que surge dos encontros inesperados entre culturas e compreender os novos significados resultantes dessa interação. Embora o livro trabalhe com o teatro, é possível observar e analisar as relações entre culturas nas adaptações fílmicas, pois elas também estão sujeitas ao contexto cultural.

Pavis apresenta os modos de comunicação entre as culturas, explorando como diferentes tradições teatrais e artísticas interagem e se influenciam mutuamente. Ele enfatiza a importância de entender essas trocas culturais para apreciar plenamente a riqueza e a diversidade das produções artísticas contemporâneas. A análise dessas interações pode evidenciar percepções sobre a dinâmica cultural e os processos de hibridização que caracterizam o mundo globalizado.

Patrice Pavis utiliza o termo "tradução intercultural" e adota uma perspectiva semiótica a respeito do fenômeno. Ele argumenta que a tradução de textos para diferentes sistemas semióticos envolve uma apropriação da realidade social, que se dá por meio da interpretação da cultura de origem. Nesse sentido, Boris Schnaiderman também contribui para o entendimento do processo de tradução intercultural ao afirmar que "para traduzir, fazemos transposição de um texto para uma outra cultura" (SCHNAIDERMAN, 2011, p. 28), ressaltando que a tradução não é apenas linguística, mas essencialmente cultural, exigindo uma reinterpretação profunda do texto-fonte à luz do novo contexto.

Adaptar uma obra exige que o responsável pela transposição se posicione em relação à cultura-fonte, podendo optar por duas abordagens. Na primeira, as terminologias e referências culturais são preservadas ao máximo. A manutenção dos termos, elementos filosóficos e ideológicos da cultura-fonte pode atrair especialistas, mas torna a obra difícil de compreender e distanciada do público geral. Na segunda abordagem, as diferenças e aspectos exóticos da cultura-fonte são removidos para buscar uma normalização. Embora isso torne o texto mais familiar, a identificação da cultura fonte é dificultada (PAVIS, 2008, p. 145-146).

Há uma abordagem intermediária entre a preservação e a alteração da cultura-fonte, respeitando proximidades, distanciamentos, familiaridade e estranheza, estabelecendo uma via de comunicação entre as duas culturas (cultura-fonte e cultura-alvo) (PAVIS, 2008, p. 147).

O principal obstáculo para o adaptador ou tradutor não reside na identificação das culturas presentes no texto-fonte, tampouco na busca por formas adequadas de adaptação de um texto para o público-alvo:

Para o tradutor a dificuldade não é, portanto, localizar no texto-fonte a identidade das culturas, nem mesmo encontrar “adaptadores de recepção” apropriados, porém analisar as reinterpretações culturais e as transcodificações entre subgrupos no interior de uma cultura que não tem mais nada de homogênea, pois uma infinidade de linguagens, empréstimos e reinterpretações nelas trabalham sem trégua (PAVIS, 2008, p. 149).

Pavis argumenta que a dificuldade da tradução não reside apenas na identificação das culturas presentes no texto-fonte ou na escolha de formas adequadas de adaptação. O verdadeiro desafio está em analisar as reinterpretações culturais e as transcodificações que emergem de subgrupos dentro de uma cultura diversa e heterogênea. Cabe ao tradutor lidar com essa complexidade interna, reconhecendo que toda cultura é formada por múltiplas influências, empréstimos e interpretações (PAVIS, 2008, p. 149).

A comunicação entre duas culturas não se resume apenas a simplificar a tradução ou adaptação de um texto; é mais importante reavaliar a relação entre o particular (aspectos únicos de uma cultura) e o universal (aspectos comuns a todas as culturas). É necessário distinguir entre elementos que são profundamente enraizados em tradições culturais específicas e aqueles que resultam de processos de padronização e ocidentalização da civilização mundial (PAVIS, 2007, p. 148).

Quando as particularidades de cada cultura são reconhecidas, e ao mesmo tempo é possível detectar aspectos universais, a comunicação entre as culturas alcançou seu objetivo. Portanto, a tradução intercultural exige do tradutor ou adaptador uma abordagem cuidadosa e crítica, evitando a simplificação excessiva, pois ela pode levar à perda de significados importantes e nuances culturais.

Em outra vertente de estudos, a autora Linda Hutcheon aborda o conceito de “indigenização” na adaptação de histórias, um processo pelo qual narrativas são reinterpretadas e modificadas para se adequarem a contextos culturais específicos,

incorporando elementos locais e tradições. As adaptações não são meras cópias, mas sim recriações que dialogam com a cultura receptora, gerando novos significados e relevâncias. “Adaptação é isso: repetição sem replicação” (HUTCHEON, 2013, p. 200).

A “indigenização” de histórias tem o potencial de ampliar a audiência, e consequentemente o mercado. Indigenizar significa adaptar uma ideia ou um princípio de valor humano ensinado a um povo. Traduzir ou transpor uma narrativa de um contexto cultural para outro vai além da simples transferência de elementos textuais; trata-se de adaptar ideias e disseminar princípios valorizados por um determinado povo. A adaptação pode buscar alcançar um mercado global, enfatizando a universalidade da história para que ela ressoe com uma audiência diversificada. Alternativamente, pode haver a intenção de atender a um público específico, utilizando a indigenização como estratégia para fazer com que a narrativa dialogue profundamente com as experiências e expectativas de um grupo particular. (HUTCHEON, 2013, p. 57).

Por meio da indigenização os criadores têm a oportunidade de reinterpretar e recontextualizar elementos da história original, tornando-os mais relevantes e acessíveis para o público-alvo. É possível incorporar mitos, lendas, costumes e até mesmo a linguagem local, criando uma ponte entre o material original e a nova audiência (HUTCHEON, 2013, p. 200-206).

Hutcheon destaca que as adaptações contemporâneas muitas vezes buscam equilibrar a autenticidade cultural com a viabilidade comercial:

Para agradar ao mercado global ou até mesmo a um mercado bastante particular, as séries televisivas ou os musicais podem alterar especificidades culturais, regionais ou históricas do texto que é adaptado. Um romance satírico e mordaz, de cunho social, pode ser transformado numa comédia de costumes inofensiva, cujo foco de atenção está no triunfo do indivíduo, como ocorreu em quase todas as versões televisivas e cinematográficas americanas do romance *A Feira das Vaidades* [Vanity Fair] (1848), de Thackeray (HUTCHEON, 2013, p. 57).

O adaptador trabalha em um contexto cultural que pode mudar com o tempo, pois cada nova adaptação, seja para romance, peça teatral ou ópera, reflete diferentes interpretações e valores da sociedade. Esse contexto cultural da recepção é crucial por influenciar a percepção da obra e sua relevância social. As mídias performativas,

em particular, apresentam desafios únicos para adaptações, exigindo considerações linguísticas, culturais e sociais.

A indigenização é um processo pelo qual elementos culturais são transplantados para novos contextos, influenciando diretamente o modo como são adaptados. Adaptações pós-coloniais, por sua vez, frequentemente reinterpreta obras para refletir perspectivas contemporâneas, o que pode gerar críticas relacionadas à suposta falta de autenticidade. Esse cenário reforça a ideia de que adaptações são repetições sem replicações, pois são moldadas pelas condições culturais de produção e recepção (HUTCHEON, 2013, p. 200-206).

Lawrence Venuti complementa as ideias de Pavis e Hutcheon ao propor que é importante levar em conta a questão cultural para uma nova perspectiva sobre a adaptação como fenômeno da contemporaneidade:

Os contextos nos quais a tradução ou a adaptação foram produzidas e recebidas, as tradições e práticas de tradução e construção fílmica assim como as condições sociais que envolvem os atos de se ler um texto ou de se assistir a um filme, devem ser levados em conta para que se evite a construção de julgamentos essencialistas que ignorem as contingências históricas (VENUTI, 2007, p. 35).

Por outro lado, Venuti vê como problemáticas as abordagens analíticas centradas na intertextualidade, pois elas tendem a privilegiar o filme em detrimento do texto original, invertendo os valores daqueles que consideram o texto de partida como “original” e o adaptado como “secundário”. Segundo Venuti, “nos estudos de adaptação baseados na fidelidade, o filme não é comparado diretamente ao texto literário, mas sim a uma versão mediada por uma interpretação” (VENUTI, 2007, p. 26).

Já nos estudos baseados na intertextualidade o filme não é comparado diretamente ao texto literário, mas sim a uma versão mediada por uma crítica ideológica” (VENUTI, 2007, p. 28).

A teoria da tradução pode ser um caminho viável para análise da adaptação, algo que não é inédito na literatura, e poderia resolver problemas de adaptação (VENUTI, 2007, p. 29).

Enquanto uma adaptação pode se afastar significativamente do material original, a tradução não consegue simplesmente comunicar o texto original em sua

totalidade. Em vez disso, ela inscreve uma interpretação que varia a forma e o significado do texto (VENUTI, 2007, p. 29).

A tradução pode ser considerada como uma comunicação intercultural que transmite uma interpretação entre várias possibilidades. As correspondências formais ou semânticas entre o texto original e o traduzido são determinadas pela linguagem e cultura da tradução. A tradução é uma interpretação porque descontextualiza radicalmente o texto original, perdendo três contextos principais: intratextual, intertextual e de recepção (VENUTI, 2007, p. 29)

A análise da adaptação fílmica sob a perspectiva cultural não substitui a intertextual, é adição e não substituição. Quando ambas abordagens são combinadas, podem revelar mais camadas da obra, proporcionando uma compreensão profunda da adaptação fílmica.

O pesquisador Marcel Alvaro de Amorim critica a predominância de estudos tradicionais na academia anglófona e destaca a escassez de análises centradas na questão cultural, mesmo em um contexto de globalização. Segundo ele, “ainda são poucos os estudos centrados na questão cultural” (AMORIM, 2013, p. 25).

Amorim argumenta que compreender as interações culturais é essencial para uma abordagem mais abrangente e inclusiva, especialmente no campo das adaptações fílmicas. A análise cultural permite explorar como os filmes dialogam com diferentes contextos históricos, sociais e ideológicos, enriquecendo o entendimento sobre como as obras são reinterpretadas em culturas diversas. Amorim sugere que essa perspectiva pode ampliar as possibilidades de pesquisa e contribuir para uma visão mais ampla da arte cinematográfica, ao invés de limitar-se às linhas tradicionais que frequentemente ignoram as nuances culturais.

Portanto, o entendimento dos processos de tradução contribuem para uma leitura crítica das adaptações na contemporaneidade. Ao considerar os contextos culturais de origem e de recepção, bem como as práticas de mercado e os deslocamentos semióticos, é possível perceber que adaptar é, antes de tudo, um ato interpretativo profundamente situado.

A tradução intercultural da peça *Macbeth*, de William Shakespeare, para o conto *Lady Macbeth do Distrito de Mtzensk*, de Nikolai Leskov, e posteriormente para o filme *Lady Macbeth*, de William Oldroyd, exemplifica um processo complexo de deslocamento cultural, semiótico e histórico, que pode ser analisado à luz dos conceitos de tradução intercultural propostos por Pavis, Hutcheon e Venuti.

A peça *Macbeth* apresenta uma protagonista feminina marcada pela ambição, manipulação e remorso. Na transposição dessa personagem para o contexto da Rússia czarista do século XIX, Leskov realiza uma tradução intercultural, reinterpretando-a a partir das estruturas sociais e morais de sua cultura. A Lady Macbeth russa, Catierina Lvovna, não é uma nobre escocesa, mas uma jovem de origem humilde, sufocada por uma sociedade patriarcal e rigidamente hierarquizada.

Segundo Pavis, essa modalidade de transposição exige mais do que a tradução de palavras: trata-se de uma apropriação da realidade social por meio da interpretação da cultura de origem (PAVIS, 2008, p. 2).

Além de adaptar a personagem, Leskov a insere em um novo sistema de valores, onde o desejo feminino e a transgressão ganham contornos distintos. Como observa Schnaiderman, traduzir é “transpor um texto para outra cultura” (2011, p. 28), e é exatamente isso que ocorre na recriação da Lady Macbeth russa.

O filme *Lady Macbeth*, de William Oldroyd, representa uma nova etapa nesse processo: a transposição intersemiótica e intercultural do conto para o cinema britânico contemporâneo. A narrativa é deslocada da Rússia para a Inglaterra vitoriana, e a protagonista, agora chamada Katherine, é inserida em um ambiente rural marcado por opressão de gênero, racismo e rigidez moral.

Essa operação se alinha ao conceito de indigenização proposto por Hutcheon (2013, p. 200), no qual elementos da história original são reinterpretados para ressoar com o público-alvo. Além de adaptar a trama, Oldroyd a recontextualiza, incorporando temas como o colonialismo e a interseccionalidade, visíveis, por exemplo, na relação entre Katherine e a criada negra Anna, que não existe no texto-fonte. A indigenização, nesse caso, amplia a audiência e atualiza os conflitos para refletir tensões contemporâneas.

Pavis destaca que o tradutor ou adaptador pode optar por preservar os elementos culturais da obra original ou por normalizá-los para facilitar a recepção (PAVIS, 2008, p. 145-146). Tanto Leskov quanto Oldroyd adotam uma abordagem intermediária (PAVIS, 2008, p. 147), mantendo a essência da personagem transgressora, mas adaptando os códigos culturais, sociais e simbólicos ao novo contexto.

Oldroyd, por exemplo, mantém o núcleo dramático da história: uma mulher que desafia as normas patriarcais, mas altera o desfecho e a construção da personagem, tornando Katherine mais fria, calculista e ambígua do que sua

antecessora russa. Essa escolha exemplifica o que Venuti chama de inscrição de uma interpretação (VENUTI, 2007, p. 29), ou seja, a adaptação não comunica o texto-fonte em sua totalidade, mas oferece uma nova leitura, moldada pelas condições culturais e históricas da recepção.

Como afirma Venuti, a tradução/adaptação deve ser compreendida como um ato interpretativo profundamente situado, que leva em conta os contextos de produção e recepção (VENUTI, 2007, p. 35). O filme de Oldroyd, ao ser produzido no Reino Unido do século XXI, dialoga com debates contemporâneos sobre feminismo, colonialismo e classe social, oferecendo uma leitura crítica e atualizada da *Lady Macbeth shakespeareana*.

Essa abordagem evita julgamentos essencialistas sobre fidelidade ao texto original e reconhece que cada adaptação é uma resposta cultural específica, como defende Marcel Alvaro de Amorim ao destacar a importância de análises centradas na questão cultural (AMORIM, 2013, p. 25).

Portanto, o percurso de *Macbeth* até *Lady Macbeth* (filme) é um exemplo paradigmático de tradução intercultural, no qual cada obra (peça, conto e filme) representa uma nova inscrição cultural, semiótica e ideológica. Trata-se de um processo de recriação contínua, no qual a narrativa original é reinterpretada à luz de diferentes contextos históricos, sociais e culturais, elevando a potência das adaptações como formas de diálogo entre culturas.

2.8 ESTUDOS DE GÊNERO E FEMINISMO

Historicamente, mulheres e homens têm desempenhado funções distintas na sociedade. A designação de papéis específicos para mulheres e homens contribui para a construção da identidade social de ambos, resultando na ocupação de posições diferentes de cada um na estrutura social (SAFFIOTI, 2001, p. 8).

A criação dos filhos é tarefa atribuída às mulheres, e aquelas que trabalham delegam parte dessa função a familiares ou a profissionais contratados, constituindo uma prática socialmente aceita, sobretudo quando o trabalho contribui parcial ou integralmente para o sustento da família. Nas classes médias, algumas mulheres escolhem dedicar-se integralmente ao cuidado dos filhos e do lar, enquanto outras conciliam essa responsabilidade com a vida profissional. Já entre as classes dominantes, é comum que as tarefas manuais relacionadas à criação dos filhos sejam

delegadas a empregados, cabendo às mães a supervisão e a orientação dos filhos (SAFFIOTI, 2001, p. 8-9).

Nessa perspectiva, as mulheres tem sido designadas como responsáveis pela criação dos filhos, independente da classe social à qual pertencem. Nas classes subalternas e médias, aquelas que trabalham delegam parte dessa função a terceiros, mas ainda mantêm essa responsabilidade. Já nas classes dominantes, a criação dos filhos é parcialmente delegada, cabendo às mães a supervisão dos empregados e a orientação dos filhos, sem que deixem de exercer sua responsabilidade nesse processo.

Os cuidados domésticos também são atribuídos às mulheres, e dependendo da ocupação e da renda familiar, elas delegam tarefas parcial ou integralmente a profissionais, ou precisam conciliar com o trabalho remunerado externo e a criação dos filhos (SAFFIOTI, 2001, p. 9).

A classe social influencia na disponibilidade de tempo das mulheres. Aquelas provenientes de classes subalternas precisam conciliar trabalho, criação dos filhos e ainda cuidam de suas casas. As mulheres de classe média podem contratar ajuda profissional para a execução de algumas atividades domésticas, liberando tempo. As mulheres com alto poder aquisitivo contam com profissionais para as tarefas domésticas e cuidado dos filhos, podendo desfrutar de tempo livre.

O trecho a seguir nos mostra a construção social do papel da mulher no espaço doméstico, destacando como, independentemente das diferenças econômicas ou profissionais, a responsabilidade pela casa e pelos filhos continua sendo atribuída a ela:

Não obstante todas estas diferenças, que tornam a vida de mulher mais ou menos difícil, a responsabilidade última pela casa e pelos filhos é imputada ao elemento feminino. Torna-se, pois, clara a atribuição, por parte da sociedade, do espaço doméstico à mulher. Trabalhando em troca de um salário ou não, na fábrica, no escritório, na escola, no comércio, ou a domicílio, como é o caso de muitas mulheres que costuram, fazem crochê, tricô, doces e salgados, a mulher é socialmente responsável pela manutenção da ordem na residência e pela criação e educação dos filhos. Assim, por maiores que sejam as diferenças de renda encontradas no seio do contingente feminino, permanece esta identidade básica entre todas as mulheres.

A sociedade investe muito na naturalização deste processo. Isto é, tenta fazer crer que a atribuição ao espaço doméstico à mulher decorre de sua capacidade de ser mãe. De acordo com este pensamento, é natural que a mulher se dedique aos afazeres domésticos, aí compreendida a socialização dos filhos, como é natural sua capacidade de conceber e dar à luz (SAFFIOTI, 2001, p. 9).

Heleieth Saffioti critica a divisão de papéis entre homens e mulheres, mostrando que não há naturalidade na atribuição do lar e dos filhos à mulher, pois trata-se de uma construção social. Ela sugere que a divisão de papéis é fruto de uma imposição perpetuada ao longo do tempo, e não guarda relação com a biologia.

Segundo Saffioti, o esforço para normalizar a divisão de papéis sociais promove a discriminação contra as mulheres e outros grupos sociais, pavimentando o caminho para justificar a uma suposta superioridade dos homens brancos, heterossexuais e ricos (SAFFIOTI, 2001, p. 11).

Para Ivone Gebara a divisão de papéis pela sociedade resulta na percepção das mulheres como indivíduos de menor valor: “Durante muito tempo, ‘nascer mulher’ foi considerado como uma posição de inferioridade no mundo, uma desvantagem imposta pelo destino” (GEBARA, 2017, p. 9).

Compreender que a tentativa de naturalização dos papéis sociais atribuídos a homens e mulheres é fundamental para questionar e desconstruir desigualdades profundamente enraizadas na sociedade. A normalização dessas divisões reforça estereótipos e perpetua estruturas de poder que mantêm certos grupos em posições privilegiadas, ao mesmo tempo em que marginalizam outros.

É oportuno examinar as definições de “ser mulher”, pois elas nos levam a entender que a feminilidade é um ideal constituído por normas e expectativas sociais que regem a vida das mulheres em diferentes contextos culturais.

Quando a filósofa francesa Simone de Beauvoir escreve no segundo volume de seu livro *O Segundo Sexo* que “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (BEAUVOIR, 2009, p. 235), ela sugere que “ser mulher” provém de um condicionamento imposto e internalizado pela sociedade. Beauvoir refere-se à feminilidade como uma construção social e cultural, que define as mulheres, relegando-as a uma posição de “outro” em relação aos homens, considerados o padrão.

Para Gebara e Fiorenza, ser mulher e ser homem é ensinado a meninas e meninos desde a infância, de acordo com a cultura na qual estão inseridos, e envolve aprender como devem portar-se para obtenção de aceitação social. Além do parâmetro cultural, as noções de ser homem e ser mulher são influenciadas por etnia, classe social, idade e religião (GEBARA e FIORENZA apud CASTRO e EGGERT, 2010, p. 2).

Em concordância com Gebara e Fiorenza, Saffioti também sugere que o masculino e o feminino não são conceitos naturais, mas sim concepções socioculturais de gênero, enquanto na biologia localizam-se os sexos (SAFFIOTI, 2015, p. 47).

A filósofa Judith Butler (2003, p. 14) discute a separação entre sexo e gênero como um pilar disfuncional, ao mostrar que o primeiro é concebido como natural, enquanto o segundo é construído socialmente. Para ela, a identidade de gênero não é uma essência pré-existente, mas sim performativamente constituída por meio de atos repetidos, gestos e encenações que produzem a ilusão de um “eu” coerente (BUTLER, 1988, p. 519).

Compreender o gênero, portanto, exige atenção às representações e valorizações atribuídas aos atributos sexuais, mais do que às características biológicas em si. As definições de feminino e masculino variam conforme o momento histórico e o contexto cultural, sendo moldadas por estruturas de poder que produzem e normatizam condutas, sem necessariamente recorrer à coação física. Essa naturalização dos papéis sociais contribui para a reprodução de desigualdades, ao apresentar como inatas práticas que, na verdade, são culturalmente construídas.

Butler questiona a ideia de uma “identidade definida” (2003, p. 8) no interior do movimento feminista, argumentando que o sujeito feminino, tal como concebido pelo feminismo tradicional, não é uma entidade fixa e universal, mas uma construção discursiva. Ao radicalizar as questões levantadas por Simone de Beauvoir, Butler insere-se no debate pós-estruturalista, desconstruindo a dicotomia entre sexo e gênero ao afirmar que ambos são produtos da cultura.

Diferentemente de Beauvoir, que reconhece a igualdade de capacidades entre homens e mulheres, mas atribui à sociedade a limitação das mulheres, Butler desafia a própria noção de um sujeito estável chamado “mulher”. Para ela, as categorias de gênero são fluídas e performativas, e não há garantia de que o “ser” que se torna mulher seja necessariamente fêmea (BUTLER, 2003, p. 17, 27).

A autora também critica abordagens que tratam o gênero como algo natural e necessário, apontando que sua articulação contínua por meio da linguagem oculta sua construção social (BUTLER, 1988, p. 522). Ela identifica nesse processo uma “unidade de metafísica”, que supõe a existência de um eu verdadeiro revelado no sexo, no gênero e no desejo (BUTLER, 2003, p. 45).

A partir dessa perspectiva, compreende-se que masculinidade e feminilidade são categorias moldadas por fatores como cultura, sexualidade, idade, padrões sociais, criação familiar e contexto histórico. Embora tradicionalmente associadas a um dos sexos, essas características não são inerentes a eles. Um dos equívocos mais difundidos é a crença de que o que acontece com as mulheres decorre de sua natureza biológica, como se determinados comportamentos fossem inatos.

Contudo, o gênero não é uma condição natural ou imutável, mas um produto da socialização. Homens e mulheres aprendem, ao longo da vida, a agir conforme expectativas impostas socialmente. Essas normas, embora persistentes, não são inevitáveis: podem ser questionadas e transformadas, abrindo espaço para relações mais livres e igualitárias entre os gêneros.

Reconhecer que feminilidade e masculinidade são construções sociais permite uma análise crítica das desigualdades historicamente naturalizadas. Se essas definições são moldadas por contextos culturais e históricos, torna-se possível desestabilizar as estruturas que restringem a autonomia e a diversidade das identidades de gênero. A divisão dos papéis, ao posicionar recorrentemente as mulheres em situação de subordinação, evidencia a urgência de repensar os vínculos entre gênero, poder e identidade.

As mulheres que desafiam as convenções sociais, questionam tradições ou buscam independência muitas vezes enfrentam punições severas, podendo, em casos extremos, pagar com suas próprias vidas. Seja por meio de leis, repressão cultural ou controle religioso, a subjugação feminina é mantida por mecanismos que garantem a permanência do poder masculino.

Os estudos feministas denunciam os processos de socialização e construção de significados como estratégias que naturalizam identidades e reforçam papéis sociais previamente estabelecidos. Em especial, evidenciam como as mulheres são historicamente posicionadas em uma função subordinada em relação aos homens, o que sustenta e perpetua as desigualdades de gênero nas sociedades.

Com efeito, o ideal de igualdade universal entre os seres humanos muitas vezes mascarou as desigualdades históricas e culturais presentes na sociedade. Esse ocultamento impactou de forma mais profunda as mulheres em comparação aos homens, os negros em relação aos brancos e os pobres em relação aos ricos (GEBARA, 2000, p. 45).

Os homens perceberam a vulnerabilidade feminina e começaram a usar as diferenças para segregar e dividir as pessoas em grupos. Muitas dessas diferenças utilizadas para classificar as pessoas são biológicas, como, por exemplo, o sexo e a idade. Outras, entretanto, são criadas pelos homens, que demarcam e julgam as pessoas com base em questões próprias (LERNER, 2019, p. 19-21).

Uma das causas apontadas pelos homens para justificar a submissão feminina é a suposta assimetria sexual em relação a eles. Devido à alegada maior força física, capacidade de correr mais rápido, agressividade e outras características que os teriam tornado caçadores e provedores de alimentos, os homens passaram a ser mais valorizados e honrados do que as mulheres em suas tribos, caracterizando estas como seres mais frágeis e vulneráveis (LERNER, 2019, p. 21-22).

O texto a seguir expõe a visão tradicional e essencialista sobre os papéis de gênero na sociedade. Ele parte do pressuposto de que existe uma diferença natural e inata entre homens e mulheres, o que justificaria a divisão das funções sociais entre os sexos:

Assume-se que o homem é o indivíduo forte e que, com sua agressividade e inteligência, impôs o desenvolvimento da civilização urbana, ao passo que a mulher, por sua natureza passiva e fecunda, deve perpetuar essa civilização através da maternidade. A incapacidade e/ou recusa desse papel por parte da mulher definiria um caráter desviante, estranho à própria natureza. A fragilidade física da mulher a tornaria inapta para se expor aos perigos do mundo exterior, enquanto sua fragilidade mental implicaria a incapacidade de atuar satisfatoriamente na esfera pública. Também as características psicológicas vistas com maior positividade, como a capacidade de amar e emocionar-se, compunham uma compleição perfeita para o cuidado das crianças e a privacidade do lar (FERNANDES, 2009, p. 1055-1056).

A teoria feminista conclui que a sociedade foi criada a partir de um contrato patriarcal, que estabelece a subordinação das mulheres ao homem e que, em decorrência disto, ainda há a exclusão das mulheres na política e demais instituições sociais. Assim, a mulher passou a ter funções de criada e esposa, e tornou-se escrava do prazer do homem, e mero instrumento de reprodução (PATEMAN, 1993, p. 16).

Bourdieu (2002, p. 15) disserta sobre isso em seu livro *Dominação Masculina*, no qual cita que até mesmo a relação sexual entre os sexos pode se manifestar como uma dominação, já que o homem masculino sempre é o ativo e viril e a mulher feminina é a passiva e frágil, expressando, de certo modo, uma forma de posse do desejo masculino, do outro lado um desejo feminino de sempre buscar a dominação masculina. Isso é levado como um reconhecimento erotizado de dominação.

Observa-se, nesse contexto, a associação entre sexualidade e poder, e como é considerado humilhante que a imagem do homem seja transformada em feminina dentro dessa lógica. Para Bourdieu (2002, p. 16), os homens exercem seu poder de opressão sobre as mulheres por meio de estratégias que podem ser tanto pacíficas quanto violentas. O autor também observa que as mulheres são frequentemente vistas como objetos de satisfação masculina e, conseqüentemente, julgadas como inferiores. Dessa forma, no patriarcado, as relações humanas são estruturadas de maneira profundamente desigual, estabelecendo patamares distintos entre os sexos.

Segundo a historiadora Michelle Perrot, a escrita da história das mulheres é relativamente recente, pois elas eram vistas apenas no papel de reprodutoras e cuidadoras, sem ter o reconhecimento de sua participação ativa nos eventos históricos: “[de] maneira generalizante, as mulheres foram muito mais imaginadas, representadas, em vez de serem descritas ou contadas” (PERROT, 2007, p. 17). O papel de mãe desempenhado pela mulher foi se tornando cada vez mais intenso e valorizado, com a representação feminina associada à devoção e aos sacrifícios em prol dos filhos como algo inerente à sua natureza. Afastar-se dessa condição de mãe com amor incondicional levava a um sentimento de culpa e era considerado anormal.

A construção social da mulher já pode ser observada na narrativa cristã da criação do mundo. Segundo essa tradição, Deus criou o mundo em seis dias e, contemplando sua obra, percebeu que algo ainda faltava. Criou, então, o homem à sua imagem e semelhança, permitindo-lhe viver livremente no paraíso. Com o tempo, o homem passou a sentir-se só, ao notar que todos os outros animais tinham companhia. Percebendo sua tristeza, Deus decidiu presenteá-lo: a partir de sua costela, modelou a mulher, que já surge com a função de lhe fazer companhia.

A mulher é colocada em segundo plano, sendo feita para ser companheira da criação de Deus, e sua submissão torna-se evidente quando é dito que sua origem está ligada à costela do homem. O início da mulher na história no mundo cristão está ligado à submissão ao homem, e a ela também é atribuída a culpa de todo o mal da humanidade, já que foi colocada como a responsável pelo pecado da humanidade, por ter sido convencida por uma serpente a comer o fruto proibido e oferecê-lo ao companheiro.

Na tradição cristã da criação, ambos foram castigados, mas a mulher recebeu uma penalidade mais severa por supostamente ter corrompido o homem. Foram-lhe atribuídas as dores do parto e a obrigação de viver sob domínio masculino. Já o

homem foi punido com o trabalho, incumbido de prover o sustento próprio e de sua família. Essa narrativa estabelece uma hierarquia de gênero que naturaliza a submissão feminina e legitima o poder masculino como responsável por impor a ordem. A atribuição à mulher da responsabilidade pela queda, e ao homem do papel de agente da organização, estabelece uma lógica patriarcal perpetuadora de desigualdades históricas.

A alemã Karen Horney é conhecida como a primeira psicanalista a incluir críticas feministas na psicanálise, em resposta à teoria de Freud sobre a inveja do pênis. Ela discordava de Freud ao atribuir as diferenças inerentes à psicologia de homens e mulheres a motivos sociais e culturais, e não à biologia (SILVA E FERRARI, 2022, p. 3).

Entre suas contribuições, está a proposta de que os homens podem experimentar uma "inveja do útero", relacionada às funções biológicas específicas das mulheres, como a gravidez, o parto e a amamentação. Essa inveja poderia levá-los a depreciar o feminino e a buscar sucesso em outras áreas como forma de compensação por sua incapacidade de gerar vida (SILVA E FERRARI, 2022, p. 8).

Segundo a autora, culturas e sociedades ao redor do mundo incentivaram as mulheres a depender dos homens em aspectos como amor, prestígio, prosperidade, cuidado e proteção. Ela também destacou o desejo social de agradar, mimar e superestimar os homens, enquanto as mulheres eram vistas como objetos de charme e beleza, em contradição com a necessidade de autorrealização de todos.

Além disso, ela criticou a ideia freudiana de que as mulheres possuem uma tendência inata ao masoquismo. Freud sugeria que, devido à "inveja do pênis" e à posição psíquica de submissão, haveria nelas um desejo inconsciente de sofrer. A psicanalista, por sua vez, argumentou que essa suposta tendência não era inata, mas sim resultado da cultura patriarcal e da socialização feminina (SILVA E FERRARI, 2022, p. 8).

Com essa crítica, Karen Horney foi uma das primeiras a introduzir um olhar feminista na psicanálise, desafiando a noção de que os papéis de gênero eram biologicamente determinados. Seu trabalho foi fundamental para o desenvolvimento da psicologia feminista e para a revisão das teorias psicanalíticas sob uma perspectiva mais crítica e menos centrada no patriarcado (SILVA E FERRARI, 2022, p. 8).

Horney acreditava que tanto homens quanto mulheres tem o desejo de serem engenhosos e produtivos. Mulheres podem satisfazer essa necessidade normal e

internamente. Para fazer isso, elas engravidam e dão à luz. Homens satisfazem essa necessidade somente de maneiras externas; ela sugeriu que os grandes avanços de homens no trabalho e em outros campos pode ser visto como uma forma de compensação para a sua incapacidade de dar à luz.

Ao longo desta seção, pudemos verificar que cada autora feminista enfatiza determinado aspecto do gênero, havendo um campo, ainda que limitado, de consenso: o gênero é a construção social do masculino e do feminino.

Essa compreensão do gênero como construção social abre espaço para refletir sobre como, ao longo da história, as relações entre homens e mulheres foram moldadas por estruturas de poder que reforçaram desigualdades.

Um exemplo claro disso pode ser observado na Idade Média, período em que a terra era geralmente herdada pelos homens, salvo exceções nas quais algumas mulheres também a herdassem e administrassem. As mulheres eram excluídas de cargos de prestígio e tinham status de segunda classe (FEDERICI, 2004, p. 39).

A autoridade dos senhores feudais sobre as servas prevalecia sobre a dos maridos e pais. Eles buscavam controlar aspectos fundamentais da vida dessas mulheres, como trabalho, casamento e conduta sexual, chegando a reivindicar o direito de se deitar com elas na noite de núpcias. Além disso, decidiam se as viúvas deveriam se casar novamente e escolhiam seus futuros maridos (FEDERICI, 2004, p. 39).

A caça às bruxas, em meados do século XV, inaugurou um período de terror e perseguição às mulheres, além de aprofundar as diferenças entre os sexos, fazendo com que os homens passassem a temer o poder feminino (FEDERICI, 2004, p. 297-298). A Igreja Católica Apostólica Romana incentivou e forneceu os instrumentos para perseguir as mulheres, como as bulas papais que estimulavam as autoridades a procurar e castigar as bruxas (FEDERICI, 2004, p. 307).

De acordo com a interpretação de Silvia Federici, esse movimento na Europa foi uma ferramenta de controle social ligada ao surgimento do capitalismo e ao estabelecimento de uma nova ordem patriarcal. A opressão às mulheres visava eliminar a resistência feminina ao novo modo de produção, porque mulheres como curandeiras e parteiras detinham poder sobre a sexualidade, a reprodução e a cura.

Esse processo consolidou a subordinação das mulheres ao Estado e à sociedade, eliminando comportamentos antes aceitos e promovendo a visão negativa

da mulher independente, reforçando, assim, a desigualdade de gênero e a dominação patriarcal muito mais do que uma perseguição religiosa:

Se consideramos o contexto histórico no qual se produziu a caça às bruxas, o gênero e a classe dos acusados, bem como os efeitos da perseguição, podemos concluir que a caça às bruxas na Europa foi um ataque à resistência que as mulheres apresentaram contra a difusão das relações capitalistas e ao poder que obtiveram em virtude de sua sexualidade, seu controle sobre a reprodução e sua capacidade de curar. A caça às bruxas foi também instrumento da construção de uma nova ordem patriarcal na qual os corpos das mulheres, seu trabalho, seus poderes sexuais e reprodutivos foram colocados sob o controle do Estado e transformados em recursos econômicos. O que quer dizer que os caçadores de bruxas estavam menos interessados no castigo de qualquer transgressão específica do que na eliminação de formas generalizadas de comportamento feminino que já não toleravam e que tinham que se tornar abomináveis aos olhos da população (FEDERICI, 2004, p. 309-310).

No século XVIII, as mulheres passaram a combater por direitos civis e políticos, como o direito ao voto, sendo tais rebeliões movidas pelo humanismo renascentista, com fundamentação teórica no Iluminismo e na Revolução Francesa. As mulheres passaram a questionar sua exclusão enquanto cidadãos, exigindo também o reconhecimento de seus direitos. Em 1791, Olympe de Gouges elaborou uma Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã, em resposta à Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão. Essa movimentação das mulheres pelos direitos é conhecida como a “primeira onda” do feminismo (PEGORER, 2013, p. 16).

A primeira metade do século XX configurou-se como um período de conquistas femininas, sobretudo em relação ao voto, como por exemplo nos Estados Unidos em 1920, na Inglaterra em 1928 e no Brasil em 1932. Em paralelo à conquista ao voto, o período também foi marcado pela eclosão da Segunda Guerra Mundial. Com a ida dos homens à guerra, as mulheres ganharam mais espaço no mercado de trabalho. Todavia, com o fim do conflito e o retorno dos homens aos seus lares, surgiu a preocupação em reativar o papel da mulher como cuidadora. A mídia passou a veicular intensamente propagandas que enalteciam sua função doméstica, promovendo a imagem idealizada da “rainha do lar”.

A Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948 constitui um marco importante ao afirmar que “toda a pessoa tem capacidade para gozar os direitos e as liberdades estabelecidos nesta Declaração, sem distinção de qualquer espécie, seja de raça, cor, sexo, língua, religião, opinião política ou de qualquer outra natureza” (UNICEF, s/d., s/p.), formalizando a igualdade de direitos e liberdades.

A formalização da universalização dos direitos resultou na criação de um sistema internacional voltado à proteção da dignidade humana, com especial atenção a grupos em situação de vulnerabilidade, como mulheres, crianças, idosos, pessoas com deficiência e vítimas de discriminação étnico-racial.

A evolução desse sistema passou a se orientar para a igualdade substantiva, que contempla tanto o direito formal de tratamento igualitário quanto as condições concretas de vida e as desigualdades estruturais enfrentadas por determinados grupos, como as mulheres, que demandam medidas equitativas além do reconhecimento legal.

No que se refere às mulheres, a questão principal diz respeito ao direito à igualdade como um critério formal, que se resume à afirmação de que todos são iguais perante a lei, e também a igualdade substantiva ou, como afirma Bobbio, ao tratar dos direitos humanos:

Com efeito, o problema que temos diante de nós não é filosófico, mas jurídico e, num sentido mais amplo, político. Não se trata de saber quais e quantos são esses direitos, qual é a natureza e seu fundamento, se são direitos naturais ou históricos, absolutos ou relativos, mas sim qual é o modo mais seguro para garanti-los, para impedir que, apesar das solenes declarações, eles sejam continuamente violados (BOBBIO, 2004, p. 17).

A igualdade pode ser concebida a partir de três óticas: formal, que assegura que todos são iguais perante a lei; material, que busca promover justiça social por meio da redistribuição socioeconômica; e igualdade como reconhecimento, que valoriza identidades específicas, como as de gênero (PIOVESAN, 2009, p. 112).

O reconhecimento é fundamental para a construção da identidade, que se forma por meio da interação com a sociedade. Sua ausência ou distorção pode gerar conflitos e traumas, impondo uma visão depreciativa sobre indivíduos ou grupos, o que caracteriza uma forma de opressão. Esse processo pode levar à internalização de estigmas e à auto-opressão, prejudicando a autoestima e limitando a capacidade de aproveitar oportunidades, mesmo quando barreiras externas são removidas. Ser devidamente reconhecido é, portanto, uma necessidade essencial para a dignidade e a liberdade humanas.

Taylor (1994, s/p) identifica a demanda por reconhecimento como política da diferença, passando pela noção de identidade cultural do próprio indivíduo e pela construção social de um princípio de igualdade, cuja exigência seja que as pessoas

possam ser tratadas de tal forma a ignorar-se a diferença, numa política de igual dignidade baseada na ideia de que todas as pessoas são igualmente dignas de respeito.

Dessa forma, com a construção do conceito de igualdade nas sociedades ocidentais, as mulheres passaram a se mobilizar em defesa de seus próprios direitos, dando origem ao movimento feminista. O feminismo busca a autonomia política das mulheres e a garantia da igualdade de direitos em relação aos homens.

O feminismo é um movimento político e social organizado por mulheres que se opõe à dominação masculina. Ao longo da história, o feminismo se desenvolveu em três principais ondas. A primeira onda, entre os séculos XVIII e XIX, focou na luta por direitos básicos, como educação, participação política, trabalho e voto, influenciada pelos ideais da Revolução Francesa, com destaque ao sufragismo e ao abolicionismo.

A segunda onda, ocorrida entre as décadas de 1960 e 1970, consolidou teorias feministas e aprofundou os debates sobre opressão, dominação masculina, sexualidade, casamento e direitos reprodutivos.

A terceira onda surgiu a partir dos anos 1990 e rejeitou universalismos e focou na diversidade e inclusão, abordando questões identitárias e diferentes formas de discriminação. As pautas incluíram a interseccionalidade e o impacto da linguagem no poder. Movimentos como o negro, indígena, trans e ambientalista ganharam destaque nesse período (SENADO FEDERAL, 2024, p. 6-12).

De acordo com Alvarez (1998, s/p.), o feminismo se constitui como heterogêneo, policêntrico e polifônico, se estendendo para além das organizações ou grupos do movimento. No campo feminista ocorrem processos contínuos de disputas e estratégias com vistas à transformação social e cultural.

Por meio da mobilização feminista, as mulheres alcançaram direitos reconhecidos em planos, acordos, tratados e protocolos, ampliados com o intuito de assegurar maior proteção e promover a igualdade de gênero. Entre esses avanços, destaca-se uma nova concepção de cidadania, fundamentada em direitos civis, políticos, sociais, culturais, sexuais, reprodutivos, à saúde, à liberdade, à autonomia da vontade e, principalmente, à dignidade da pessoa humana (PRÁ e EPPING, 2012, p. 46-48).

Apesar dos avanços conquistados por meio da mobilização feminista, é necessário reconhecer que os direitos assegurados não foram experienciados de

forma igualitária por todas as mulheres. A noção de um sujeito feminino universal, frequentemente implícita nas primeiras formulações do feminismo, desconsidera as múltiplas camadas de opressão que marcam as experiências de mulheres racializadas, empobrecidas, trans, lésbicas e outras identidades dissidentes.

Nesse contexto, é necessário incorporar uma perspectiva interseccional ao pensamento e à prática feminista, a fim de contemplar as desigualdades estruturais que se articulam com raça, classe, sexualidade e outras dimensões sociais.

A interseccionalidade, conceito desenvolvido por Kimberlé Crenshaw no campo jurídico, propõe uma análise integrada das múltiplas formas de opressão que incidem sobre os sujeitos sociais, como gênero, raça, classe e sexualidade (AKOTIRENE, 2019, p. 14). No contexto brasileiro, Carla Akotirene aprofunda essa perspectiva ao afirmar que:

A interseccionalidade visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado – produtores de avenidas identitárias em que mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais (AKOTIRENE, 2019, p. 14).

A autora propõe uma leitura situada e decolonial do conceito, enfatizando que ele não deve ser reduzido a uma ferramenta de diversidade institucional, mas compreendido como uma epistemologia forjada nas lutas históricas das mulheres negras. Não se trata de uma simples sobreposição de marcadores sociais como gênero, raça e classe, mas sim a expressão de uma lógica estrutural que opera por meio da colisão entre sistemas de opressão.

Essa abordagem é relevante para compreender as dinâmicas de poder que permeiam as personagens femininas desta pesquisa, cujas experiências não podem ser reduzidas a uma identidade única. Em vez de tratar essas categorias como esferas isoladas, a interseccionalidade revela como elas se articulam estruturalmente, produzindo experiências sociais complexas e desiguais.

Acreditamos que a política sexual sob o patriarcado é tão onipresente nas vidas das mulheres negras, quanto às políticas de classe e raça. Também achamos, muitas vezes, difícil separar opressões de raça, classe e sexo porque, nas nossas vidas, elas são quase sempre experimentadas simultaneamente. Nós sabemos que existe uma coisa que é uma opressão sexual-racial que nem é somente racial nem somente sexual, por exemplo, a história do estupro das mulheres negras por homens brancos como arma de repressão política (SMITH E SMITH apud AKOTIRENE, 2019, p. 18-19).

Incorporando essa perspectiva, esta pesquisa busca tensionar as categorias analíticas tradicionais, reconhecendo que as personagens femininas das obras que compõem o objeto de estudo são impactadas por opressões de gênero associadas a dinâmicas de classe, raça e colonialidade.

A personagem feminina de *Macbeth* rompe com os padrões tradicionais de passividade atribuídos às mulheres. Lady Macbeth possui características tradicionalmente relacionadas ao gênero masculino: ambiciosa, manipuladora e estrategista. No entanto, sua trajetória é marcada pela punição simbólica: o remorso e a loucura que a consomem ao longo da peça reforçam a ideia de que a transgressão dos papéis de gênero tem um custo. Como aponta Heleieth Saffioti, a sociedade atribui à mulher o espaço doméstico e a responsabilidade pela ordem familiar, e qualquer desvio dessa norma é visto como ameaça à estrutura social.

No conto *Lady Macbeth do Distrito de Mtzensk*, Catierina Lvovna também desafia os papéis de gênero ao buscar autonomia e prazer fora do casamento. No entanto, ela é igualmente punida com a morte e a condenação moral. A narrativa reforça a ideia de que a mulher que rompe com a feminilidade idealizada, vinculada à obediência, à maternidade e à domesticidade, é vista como perigosa e, portanto, passível de punição. Essa representação ecoa a crítica de Simone de Beauvoir de que a feminilidade é uma construção social imposta.

A adaptação fílmica dirigida por William Oldroyd radicaliza essa crítica ao inserir a narrativa em um contexto britânico vitoriano e ao introduzir a personagem Anna, uma criada negra. Além da opressão de gênero, a relação entre Katherine e Anna explicita também as dinâmicas de classe, raça e colonialidade. Como proposto por Carla Akotirene, a interseccionalidade permite compreender como essas opressões se articulam estruturalmente, produzindo experiências sociais complexas e desiguais.

Katherine, embora oprimida pelo patriarcado, exerce poder sobre Anna, reproduzindo a lógica da branquitude como tecnologia de dominação. Essa dinâmica paradoxal demonstra o que Judith Butler chama de performatividade de gênero: a identidade feminina não é fixa, mas construída por meio de atos repetidos que respondem às normas sociais. Katherine expressa uma feminilidade subversiva, e também se apropria de mecanismos de opressão racial e de classe para afirmar sua posição.

A relação entre Katherine e Anna explicita a hierarquia racial e a economia afetiva que estrutura o espaço doméstico vitoriano, mostrando como a branquitude

também opera relações de poder. A emancipação almejada pelos movimentos feministas é um processo em constante construção. Diversos temas recorrentes nas pautas feministas incluem os estereótipos de gênero, a repressão da sexualidade feminina, as imposições de uma sociedade patriarcal e conservadora, as formas de discriminação e a busca pelo reconhecimento pleno dos direitos das mulheres.

2.9 PODER E VIOLÊNCIA: ENTRE A LEGITIMIDADE E A COERÇÃO

Ao longo da história, diversos pensadores têm se dedicado à elaboração de teorias sobre poder e violência, oferecendo interpretações distintas acerca da relação entre esses fenômenos e sua influência na estruturação das sociedades. Ambos os conceitos são frequentemente tratados como instrumentos políticos, analisados em termos de moralidade, legitimidade e eficácia.

Max Weber é um pensador central no debate sobre o poder, definindo-o como a capacidade de um indivíduo ou grupo de impor sua vontade sobre outros, mesmo diante de resistência. Para Weber, a violência constitui um meio legítimo de exercício do poder pelo Estado, desde que institucionalizada. Nesse sentido, o autor afirma: “Hoje, porém, temos de que o Estado é uma comunidade humana que pretende, com êxito, o monopólio do uso legítimo da força física dentro de um determinado território” (WEBER, 1982, p. 98). Esse conceito estabelece que o Estado detém a autoridade exclusiva para o uso da força física como instrumento de manutenção da ordem social e política.

O sociólogo alemão distingue o poder legítimo, aceito pela sociedade por ser considerado justo ou necessário, do poder ilegítimo, baseado exclusivamente no uso da força coercitiva. No Estado moderno, a violência é legitimada pela crença amplamente compartilhada entre os membros da sociedade de que seu exercício ocorre em conformidade com a lei. Assim, considera-se legítimo o uso da força para garantir o cumprimento das normas jurídicas.

Hannah Arendt argumenta que poder e violência não são equivalentes: o poder nasce da ação coletiva e do consenso, enquanto a violência é um instrumento que pode ser usado para manter o controle, mas não substitui o poder legítimo. O poder é uma manifestação de legitimidade que não necessita da violência para se sustentar. A violência nasce quando o poder entra em colapso, é instrumental e destrutiva, utilizada como um meio para alcançar determinados fins, mas nunca capaz de gerar

poder genuíno. Arendt sustenta que regimes exclusivamente dependentes da violência acabam por destruir o poder sobre o qual inicialmente se apoiavam.

Resumindo: politicamente falando, é insuficiente dizer não serem o poder e a violência a mesma coisa. O poder e a violência se opõem: onde um domina de forma absoluta, o outro está ausente. A violência aparece onde o poder esteja em perigo, mas se se deixar que percorra o seu curso natural, o resultado será o desaparecimento do poder. Tal coisa significa que não é correto pensar na não-violência como o oposto da violência; falar do poder não-violento é realmente uma redundância. A violência pode destruir o poder, mas é incapaz de criá-lo (ARENDT, 1985, p. 35).

O poder corresponde à habilidade humana para agir desde que pertença a um grupo e assim não é propriedade de um indivíduo. Ele existe apenas entre os indivíduos quando agem e discursam em conjunto, desaparecendo assim que se dispersam ou são impedidos de se reunir livremente. Para Arendt a violência possui um caráter instrumental e está mais próxima do vigor do que do poder.

Frantz Fanon, em sua obra *Os Condenados da Terra* (1961), apresenta uma visão sobre poder e violência no contexto do colonialismo. Ele argumenta que a violência é uma ferramenta necessária para que os colonizados se libertem do domínio imposto pelos colonizadores, cuja opressão é sistêmica e estrutural. Como resposta, Fanon defende o uso da violência revolucionária como forma de recuperar a dignidade e a identidade dos povos subjugados. Para ele, a violência tem uma função catártica e representa um caminho para a emancipação.

Suma Chitnis define a violência como um instrumento de coerção utilizado para impor a vontade de um indivíduo ou grupo sobre outro. A imposição ocorre como um meio imediato de controle e também como um mecanismo que gera uma sensação subjetiva de poder para quem a exerce.

No fragmento a seguir, Chitnis sugere que a violência está relacionada à construção, manutenção e perpetuação de relações de poder desiguais, estabelecendo uma hierarquia em que um grupo ou indivíduo domina, enquanto outro grupo ou indivíduo é desprovido de poder, ou dominado. Esse processo reforça dinâmicas de dominação e subordinação, consolidando estruturas de desigualdade dentro da sociedade:

Em termos gerais, violência é um mecanismo coercitivo para afirmar a vontade de alguém sobre outrem, de forma a desenvolver ou sentir uma sensação de poder (...), o que implica também numa ideia de perpetuação (ou inauguração) do poder de alguém sobre outros que são definidos como sem poder algum.

A violência, em geral, é um mecanismo coercitivo para afirmar a vontade de alguém sobre outro, a fim de provar ou sentir uma sensação de poder. Pode ser perpetuada por aqueles no poder contra os sem poder, ou pelos sem poder em retaliação contra a coerção de outros, para negar sua falta de poder (CHITNIS, 1998, p. 12, tradução minha)⁴.

O conceito desenvolvido por Chitnis pode ser aplicado em situações de violência contra a mulher, pois demonstra seu funcionamento como instrumento de coerção e dominação. Nas relações de gênero, a violência contra a mulher parte de uma estrutura social que busca reafirmar e perpetuar o poder masculino sobre o feminino.

A imposição da vontade de um indivíduo sobre outro por meio da violência reflete a dinâmica patriarcal, caracterizada pela disparidade de poder entre homens e mulheres. A violência atua como um instrumento para assegurar a subordinação no âmbito doméstico, institucional ou cultural. Além disso, a ideia de perpetuação alinha-se ao caráter estrutural da violência de gênero, reproduzido em normas sociais, práticas culturais e também na impunidade judicial.

Assim, a violência contra a mulher não se reduz à agressão física, mas constitui um instrumento que reforça desigualdades e assegura a manutenção de relações hierárquicas de poder.

As abordagens conceituais sobre poder e violência oferecem diferentes interpretações acerca da relação entre esses fenômenos. Max Weber concebe o poder como uma estrutura concentrada, na qual a violência desempenha um papel fundamental na manutenção da ordem. Em contraposição, Hannah Arendt estabelece uma distinção conceitual entre poder e violência, argumentando que a manifestação da violência indica a falência do poder.

Por sua vez, Frantz Fanon interpreta a violência como um elemento indispensável à resistência em contextos de opressão, especialmente no âmbito colonial. Por fim, Suma Chitnis conceitua a violência como mecanismo de coerção para construir, manter e perpetuar mecanismos de dominação. Essas definições

⁴ Violence, in general, is a coercitive mechanism to assert one's will over another, in order to prove or feel a sense of power. It can be perpetuated by those in power against the powerless, or by the powerless in retaliation against coercion by others, to deny their powerlessness.

teóricas proporcionam uma compreensão mais aprofundada e nuançada das interações entre poder e violência na sociedade.

Na peça de Shakespeare, o poder é representado como uma força que se impõe pela ambição e pela violência. Quando assassina o rei, Macbeth rompe com a legitimidade do poder e inaugura um regime sustentado pela força bruta. Embora essa cena represente uma transgressão da ordem legítima, ela permite refletir sobre a concepção de Max Weber, segundo a qual a violência é um instrumento legítimo do Estado quando exercida dentro dos limites da legalidade. O emprego da força fora da legalidade por Macbeth evidencia a ruptura com o poder legítimo que Weber descreve.

Hannah Arendt argumenta que o poder legítimo se sustenta no consenso e na ação coletiva, enquanto a violência, embora possa ser empregada para impor controle, não substitui o poder. No caso de *Macbeth*, o regime se estabelece após o assassinato do rei dependente exclusivamente da violência, rompendo com os fundamentos da legitimidade. Essa ruptura gera instabilidade, medo e isolamento, exemplificando o que Arendt denomina como colapso do poder, uma condição em que a ausência de apoio coletivo torna impossível a manutenção da autoridade por meios duradouros.

A personagem Lady Macbeth atua como catalisadora da violência ao instigar Macbeth a agir, demonstrando como o poder pode ser exercido de forma indireta, por meio da manipulação e da transgressão dos papéis de gênero. Sua trajetória, no entanto, é marcada por uma punição simbólica: a culpa e a loucura que a consomem indicam que a mulher que desafia a ordem patriarcal sucumbe.

No conto de Leskov, Catierina Lvovna vive sob um regime doméstico opressivo que reprime sistematicamente seu desejo e sua autonomia. O assassinato do sogro e do marido marcam uma ruptura com a estrutura que subjugava Catierina, sendo a violência utilizada como meio de afirmação subjetiva. Essa ação pode ser interpretada à luz de Frantz Fanon, que compreende a violência como uma ferramenta de libertação em contextos de dominação colonial e estrutural. Simbolicamente, a violência de Catierina assume um caráter político, pois desafia a ordem patriarcal que a reduz à função de esposa submissa.

Como aponta Suma Chitnis, a violência também pode ser um mecanismo de perpetuação de relações de poder desiguais. Catierina reproduz a lógica da dominação quando assume o controle por meio da força, mas é levada à destruição.

Na adaptação fílmica de William Oldroyd, Katherine Lester é uma mulher oprimida pelo patriarcado e, simultaneamente, exerce poder sobre Anna, uma criada negra. Essa relação demonstra que o poder e a violência podem operar interseccionalmente, impactando raça, classe e gênero. O poder não se manifesta apenas de forma institucional ou direta, mas também por meio de relações interpessoais marcadas por desigualdade.

Segundo Suma Chitnis, a violência é um instrumento de coerção empregado para manter as estruturas de dominação Katherine, ao exercer controle sobre Anna, reproduz a lógica da branquitude como tecnologia de dominação, mesmo sendo ela própria vítima de opressão patriarcal. Isso reforça a ideia de que indivíduos podem ocupar simultaneamente posições de subordinação e dominação, e que a violência pode ser usada para reafirmar hierarquias sociais, como Chitnis descreve.

Katherine utiliza a violência para conquistar liberdade sexual e autonomia, mas também para consolidar sua posição de poder. O assassinato dos homens que a oprimem e a manipulação de Anna demonstram a ambiguidade da violência como instrumento de emancipação e dominação. A branquitude legitima o exercício da violência contra corpos racializados, reforçando o que Frantz Fanon denuncia como violência colonial.

As três obras que compõem o objeto deste estudo mostram que o poder e a violência são fenômenos que se manifestam de forma diversa conforme o contexto histórico, social e cultural. Em *Macbeth*, a violência destrói o poder legítimo; em *Lady Macbeth do Distrito de Mtzensk*, ela surge como resposta à opressão; e no filme *Lady Macbeth*, ela é instrumentalizada para consolidar uma nova forma de dominação.

A partir das teorias de Weber, Arendt, Fanon e Chitnis, compreendemos que a violência pode ser tanto um sintoma da falência do poder quanto uma ferramenta de resistência ou de perpetuação de desigualdades. Essas narrativas revelam que o poder, quando dissociado do consenso e da legitimidade, tende a se apoiar na violência.

2.10 DA SUBMISSÃO À SUBVERSÃO: A VIOLÊNCIA DE GÊNERO E O PODER NAS NARRATIVAS

A relação entre poder e violência de gênero é amplamente explorada na literatura e no cinema, refletindo as dinâmicas sociais, culturais e políticas que moldam

as relações entre os gêneros. Essas narrativas, seja na ficção literária ou na produção cinematográfica, frequentemente abordam como o poder se manifesta de maneira desigual entre os gêneros e como a violência opera como instrumento de opressão, resistência ou transformação.

Poder e violência na literatura e no cinema refletem as tensões sociais e políticas de suas épocas, atuando como espelhos e críticas às dinâmicas de controle, dominação e resistência. Eles podem ser representados em relações interpessoais, estruturas familiares e instituições opressoras. A violência é apresentada como uma resposta, transgressão ou meio de manutenção dessas estruturas.

No cinema, constroem-se imagens simbólicas que expõem o impacto psicológico e social da violência, abordando questões interligadas de gênero, classe e raça. Essas representações desafiam o espectador ou leitor a confrontar as realidades da opressão e os dilemas éticos que envolvem o uso da força, frequentemente ultrapassando os limites do entretenimento para abrir espaço à reflexão crítica sobre as estruturas de poder que moldam a vida social. Portanto, o cinema utiliza o poder narrativo para questionar e explorar a legitimidade da violência, seja como força opressora ou como ferramenta de resistência, levantando discussões sobre justiça, ética e humanidade.

Na literatura, há obras que exploram a relação entre gênero, poder e violência por meio da representação da opressão vivida por mulheres e minorias de gênero em sociedades patriarcais, ao mesmo tempo em que revelam os mecanismos de controle e dominação que sustentam essas relações. Escritoras como Virginia Woolf, em *Um teto todo seu* (1929), e Margaret Atwood, em *O Conto da Aia* (1985), discutem como as mulheres são sujeitas à violência simbólica e física como parte de um sistema de poder que as subordina. Woolf questiona o papel da mulher no espaço doméstico e intelectual, apontando para as barreiras impostas às mulheres escritoras.

Já Atwood, em uma narrativa distópica, retrata a violência física e psicológica usada para controlar os corpos femininos e manter um regime opressor, refletindo sobre o controle reprodutivo e a perda de autonomia. Essas narrativas servem como metáforas para a violência de gênero que ocorre no mundo real, ao mesmo tempo que questionam e subvertem as estruturas de poder que sustentam essa violência.

O tema também é explorado por autores latino-americanos, como Isabel Allende, cujas obras frequentemente incluem violência doméstica, sexual e política contra as mulheres, como em *A Casa dos Espíritos* (1982), onde o abuso e a

repressão refletem as estruturas patriarcais. A literatura, portanto, configura-se como um espaço de denúncia e resistência, articulando a complexidade de relações de poder e suas implicações violentas. Simultaneamente, evidencia a sofisticação dessas dinâmicas, permitindo uma leitura crítica das estruturas que sustentam a opressão.

No cinema, o gênero também é um campo fértil para a discussão das relações de poder e violência. Filmes como *Thelma & Louise* (1991), dirigido por Ridley Scott, apresentam a violência contra mulheres e a subsequente reação de duas personagens que, ao longo da narrativa, subvertem os papéis tradicionais de gênero ao assumir o controle de suas vidas e lutar contra a opressão. O filme exemplifica a utilização do cinema como ferramenta narrativa para desafiar o status quo e questionar as normas de gênero.

Por outro lado, produções como *Os homens que não amavam as mulheres* (2005), baseado na obra de Stieg Larsson, também trazem à tona a violência extrema contra mulheres, ao mesmo tempo em que a personagem feminina principal, Lisbeth Salander, desafia os papéis convencionais de gênero, invertendo o jogo de poder ao tomar o controle de sua própria narrativa e buscar justiça.

Outro exemplo é o filme *Preciosa* (2009), dirigido por Lee Daniels, que retrata a história de uma jovem negra que sofre múltiplas formas de violência: doméstica, sexual e racial. A obra mostra como essas violências estão interligadas com as relações de poder baseadas em gênero, raça e classe, e como o cinema pode servir como uma crítica à opressão sistêmica que subjuga mulheres e meninas.

Obras como *Irreversível* (2002), filme dirigido por Gaspar Noé, causam espanto pela brutalidade e questionam os limites éticos de como a violência sexual é representada na tela. Embora criticado por sua abordagem gráfica, o filme levanta discussões sobre o impacto da violência e como ela reflete e perpetua estruturas de poder patriarcais.

Esses exemplos demonstram como o gênero, o poder e a violência são temas profundamente interligados na literatura e no cinema. Ambas as formas de arte funcionam como espelhos da realidade social e como ferramentas para explorar, criticar e, em alguns casos, subverter as relações desiguais de poder que estruturam a violência de gênero. Por meio da denúncia, da reflexão ou da resistência, as representações dessas dinâmicas revelam as complexas interseções entre gênero, poder e violência nas esferas pública e privada.

Ao longo deste capítulo vimos que o conceito de dialogismo, desenvolvido por Mikhail Bakhtin, descreve a interação discursiva como um processo contínuo de troca e resignificação, no qual os discursos se influenciam mutuamente, e vai além da simples conversação cotidiana, abrangendo qualquer forma de interação discursiva, como a literatura e o cinema, onde os enunciados são reinterpretados por ouvintes e leitores.

A intertextualidade, derivada do dialogismo por Julia Kristeva, reforça a ideia de que os textos não são originais ou neutros, mas sim construídos por meio da absorção e transformação de outros textos, formando um "mosaico de citações" (KRISTEVA, 2005, p. 68). Esse princípio se reflete na construção textual dinâmica, onde a imitação, a citação e a referência a outros textos oferecem riqueza interpretativa.

Gérard Genette vê um texto como derivado de outros de modo semelhante ao palimpsesto. Segundo o autor, a transtextualidade, que inclui intertextualidade, hipertextualidade, entre outras categorias, descreve como os textos se conectam e se transformam.

A tradução, em suas diferentes formas (intralingual, interlingual e intersemiótica), também lida com as interações entre sistemas de signos, incluindo adaptações literárias para cinema e outras formas de mídia.

A tradução intercultural e a "indigenização", abordadas por Patrice Pavis e Linda Hutcheon, exploram como textos adaptados para novos contextos culturais mantêm um diálogo rico com seus públicos-alvo, reinterpretando significados.

A construção social dos papéis de gênero tem sido amplamente discutida por teóricas como Simone de Beauvoir e Judith Butler, que argumentam que a identidade de gênero é uma construção social, em vez de uma característica inata.

As teorias sobre poder e violência discutem como esses fenômenos se interconectam e afetam a estrutura social. Max Weber define o poder como a capacidade de impor a vontade, com a violência sendo um meio legítimo para o Estado exercer seu poder. Hannah Arendt, por outro lado, separa poder e violência, afirmando que a violência surge quando o poder falha em gerar uma autoridade genuína. Frantz Fanon vê a violência como uma ferramenta necessária para a libertação dos colonizados, enquanto Suma Chitnis a entende como um mecanismo de coerção que perpetua desigualdades. Elas revelam diferentes perspectivas sobre a violência: como forma de manutenção da ordem, falha do poder, resposta

revolucionária ou instrumento de dominação. Longe de ser um fenômeno unívoco, a violência assume múltiplas funções e significados, exigindo uma análise crítica e multidisciplinar para sua compreensão.

Na literatura e no cinema, os temas de poder e violência de gênero são frequentemente explorados, como em obras de Virginia Woolf e Margaret Atwood, que abordam a opressão e violência contra as mulheres em sociedades patriarcais.

Os filmes *Thelma & Louise* e *Preciosa* usam a violência para criticar as estruturas de poder, expondo a dinâmica de resistência e dominação. Essas discussões sobre gênero, poder e violência continuam a ser fundamentais para entender as interações culturais e sociais na sociedade.

Este capítulo apresentou os principais referenciais teóricos que sustentam a análise das releituras de *Lady Macbeth*, articulando conceitos como dialogismo, intertextualidade, hipertextualidade, intermedialidade, adaptação, tradução intercultural, entre outros.

Também foram discutidas as contribuições dos estudos de gênero e das teorias sobre poder e violência, que permitem compreender as representações femininas nas obras analisadas. Com a integração dessas abordagens, construiu-se um arcabouço crítico que orientará a leitura comparativa das narrativas literárias e audiovisuais.

No próximo capítulo, apresentaremos um breve panorama da literatura russa do século XIX, com destaque para seus principais autores e contextos sociais, a fim de situar a tradição literária da qual descende Nikolai Leskov e compreender os elementos que o tornam um escritor singular em relação a seus contemporâneos. Além disso, recapitularemos brevemente a recepção da literatura russa no Brasil, especialmente mediada pela crítica francesa.

3 A TRADIÇÃO LITERÁRIA RUSSA DO SÉCULO XIX: RAÍZES, LEGADOS E INFLUÊNCIAS

A literatura russa do século XIX constitui uma das expressões mais ricas e influentes da tradição literária mundial. Este capítulo se propõe a apresentar um breve panorama dessa produção, com ênfase nos principais autores, movimentos e contextos sociais que marcaram o período, a fim de expor a complexa e refinada tradição da qual descende o escritor Nikolai Leskov.

A partir da compreensão do ambiente intelectual, histórico e estético que moldou a literatura russa oitocentista, torna-se possível situar com maior clareza o lugar singular de Leskov entre seus contemporâneos, bem como os elementos que tornam sua obra distintiva.

Adicionalmente, buscaremos apresentar uma breve recapitulação sobre o processo de recepção da literatura russa no Brasil, com atenção especial ao papel da crítica francesa como mediadora dessa tradição.

Como já mencionado anteriormente, a literatura russa do século XIX figura entre as tradições literárias mais ricas e influentes do mundo, destacando-se por suas grandes obras, profundas reflexões filosóficas e investigações complexas sobre a condição humana. A relevância dessa produção no cenário europeu é evidenciada pela reflexão do escritor Máksim Górkí (1868–1936), que afirma:

Na história das letras europeias, nossa jovem literatura constitui um fenômeno excepcional... Nenhum país jamais produziu em um século, uma constelação de nomes de primeira magnitude tão importante como a da Rússia (GÓRKI apud CAVALIERE, 1990, p. 91).

Esse período, considerado o auge da literatura russa, viu o surgimento de autores mundialmente conhecidos, como Aleksandr Púchkin (1799-1837), Nikolai Gógol (1809-1852), Ivan Turguêniev (1818-1883), Fiódor Dostoiévski (1821-1881), Liev Tolstói (1828-1910) e Anton Tchékhov (1860-1904), entre outros. Dostoiévski e Tolstói, em especial, lideraram uma geração de romancistas cujas obras, além de discutirem questões universais, refletiam sobre as transformações sociais da Rússia czarista, abordando temas como liberdade, justiça, fé e os desafios políticos e sociais de sua época, tornando-se clássicos da literatura mundial.

A Rússia enfrentava desafios como guerras contra as forças napoleônicas, a centralização do poder czarista, uma administração pública ineficaz e uma economia agrária ultrapassada, enquanto a Europa avançava com a Revolução Industrial (SEGRILLO, 2012, p. 198). A servidão era uma realidade dominante, na qual os camponeses russos viviam em condições de privação de liberdade, semelhantes à escravidão, dificultando a distinção entre servidão e escravidão no início do século XIX (SEGRILLO, 2012, p. 202).

Antes da abolição da servidão, os trabalhadores podiam ser vendidos separadamente da terra, como mostra um anúncio publicado na *Gazette de Moscou* em 1801, o qual oferecia a venda de servos ao lado de pianos e outros bens: “três cocheiros, bem-treinados e bastante apresentáveis, duas moças de 18 e 15 anos, ambas de boa aparência e hábeis em vários tipos de trabalhos manuais” (HOBSBAWM, 2009, p. 24).

Após a derrota russa na Guerra da Crimeia (1853-1856), o atraso tecnológico e a fraqueza militar da Rússia em comparação com o Ocidente ficaram evidentes, acentuando a necessidade de reformas. Com a pressão interna e externa por modernização, o governo, liderado por Alexandre II, entendeu que o primeiro passo seria a emancipação dos servos que representavam cerca de 80% da população (SEGRILLO, 2012, p. 199). Mesmo com a resistência da nobreza, Alexandre II acreditava que era preferível abolir a servidão "de cima" do que esperar por uma revolta camponesa.

Entretanto, a abolição da servidão em 1862 não trouxe melhorias significativas para os camponeses. A miséria, as doenças e o analfabetismo continuaram a marcar suas vidas, gerando novas tensões sociais. Embora livres, muitos não tinham recursos para adquirir terras e, em algumas regiões, eram oferecidas porções mínimas chamadas de "lotes de mendigos", que eram insuficientes para sustentar uma família (SEGRILLO, 2012, p. 200).

Diante desse cenário de desigualdade e exclusão social, torna-se relevante observar como tais questões foram refletidas e problematizadas pela produção literária da época. Como observa Antonio Candido (CANDIDO, 2006, p. 13), a literatura não pode ser dissociada do contexto social e histórico em que foi produzida, sendo fundamental entender a fusão entre texto e contexto para uma interpretação mais completa. A literatura russa do século XIX refletiu profundamente essas questões sociais, explorando o abismo entre as classes e as nuances emocionais e psicológicas

da população. Os medos, pecados e sonhos dos camponeses russos foram retratados por meio de romances épicos, novelas, contos e poesias, capturando momentos significativos do imaginário da época.

Dessa forma, a literatura russa do século XIX teve suas raízes em um contexto social e político específico: o Império Russo, com profundas desigualdades sociais, questões sobre a servidão e a relação entre o Ocidente e o Oriente, além de um regime autocrático que controlava a vida política do país. Esses autores abordaram temas universais, como o bem e o mal, a liberdade, a moralidade, o amor, a justiça e a espiritualidade, sempre permeados por uma visão crítica das questões sociais e políticas da Rússia. Para ampliar a compreensão sobre as origens da literatura russa, é necessário retroceder no tempo e examinar as origens do alfabeto cirílico e da escrita, elementos essenciais para a consolidação da expressão cultural e intelectual do país.

Os missionários católicos Cirilo e Metódio criaram no século IX o primeiro sistema de escrita das línguas eslavas, o alfabeto cirílico. A partir daí surgiu o eslavo eclesiástico, língua supranacional dos povos eslavos, e da escrita de textos religiosos da época. Apesar da existência do alfabeto cirílico desde o século IX, o primeiro livro em russo foi publicado somente oito séculos mais tarde, no ano de 1625, um século e meio depois da primeira publicação em língua portuguesa. No século XVIII, em 1708, o czar Pedro, o Grande promoveu a reforma do alfabeto cirílico, evento que marcou a ruptura com o eslavo eclesiástico. Quase 60 anos mais tarde, ou seja, em 1767, o russo foi oficialmente adotado como língua de ensino na Universidade de Moscou (SEGRILLO, 2012, p. 60).

Mikhail Lomonossov (1711-1765) desempenhou um papel essencial na consolidação da língua russa moderna. Além de suas notáveis contribuições para a química, física, ótica, astronomia e mineralogia, destacou-se também como escritor, produzindo poesias e prosas. Em 1755, elaborou uma gramática da língua russa que integrava o eslavo eclesiástico arcaico à língua vernácula popular, falada pelos camponeses, estabelecendo assim as bases para o desenvolvimento do idioma russo na Era Moderna (SEGRILLO, 2012, p. 63).

A importância de Lomonossov para a cultura russa vai além de suas descobertas científicas, consolidando-se também na literatura e no pensamento iluminista do país. Sua versatilidade intelectual levou ao reconhecimento como um

“polímata”, ou seja, alguém com conhecimento abrangente em diversas áreas, reforçando sua posição como expoente na cena intelectual da Rússia.

Por mais de duzentos anos, o polímata do século XVIII Mikhail Vasil'evich Lomonossov (1711-1765) tem sido glorificado na cultura russa como o ‘pai’ da ciência, da literatura e, de modo mais geral, do conhecimento russo. Os contornos de sua biografia são extremamente familiares em seu próprio país (USITALO, 2013, p. 10, tradução minha).

O trecho ressalta que a biografia de Lomonossov é amplamente conhecida na Rússia, demonstrando que sua trajetória e suas contribuições foram transmitidas ao longo das gerações e incorporadas à identidade cultural e educacional do país.

Reconhecido como um dos principais fundadores da literatura russa, Lomonossov promoveu a integração entre a língua culta, o eslavo eclesiástico, e a linguagem popular dos camponeses, contribuindo para uma importante renovação linguística. Sua influência foi decisiva na formação da língua e da poesia russas, por meio da elaboração de um manual de retórica, de uma gramática e de propostas para a reforma da versificação, elementos que ajudaram a estabelecer as bases da literatura moderna do país. A abordagem inovadora de Lomonossov influenciou gerações de escritores e consolidou sua relevância na cultura nacional (USITALO, 2013, p. 11-13).

Além disso, sua atuação na fundação e administração de instituições educacionais, como a Universidade de Moscou, ampliou seu impacto duradouro na literatura e na educação. O legado de Lomonossov permanece incontestável, sendo exaltado como um dos grandes nomes que impulsionaram a cultura e o conhecimento na Rússia (USITALO, 2013, p. 11-13).

O próximo avanço da literatura russa foi promovido pelo poeta, romancista, tradutor, ensaísta, crítico literário e historiador Nikolai Karamzin (1766-1826). Ele foi autor da *História do Estado Russo*, uma obra de grande importância na literatura histórica da Rússia, publicada entre 1816 e 1829, e abrange a história das origens do Estado Russo até o reinado de Pedro, o Grande (SEGRILLO, 2012, p. 63).

Karamzin foi um autor importante para a geração de escritores do século XIX, e sua obra mais conhecida, *Pobre Liza* (1792) é referenciada por Dostoiévski em seu romance de estreia, *Gente Pobre* (1846). O texto a seguir ressalta a importância de Nikolai Karamzin sobre a formação intelectual de Fiódor Dostoiévski:

Outra influência no período de formação de Dostoiévski seria a do escritor e historiador russo Karamzin. Dostoiévski estabeleceu contato com seus escritos muito cedo, de suas leituras e impressões sobre a história da Rússia. Foi através de Karamzin que Dostoiévski teve seu primeiro contato com os escritos de Kant e sua perspectiva de que a consciência moral é uma parte inalienável da natureza humana e de que a imortalidade é uma condição necessária para toda a ordem do mundo que almeje ter um significado moral (FRANK, 1999). Tal ideia estará presente e será base de tudo o que Dostoiévski irá aprender depois (OLIVEIRA, 2017, p. 32).

A passagem explica que Dostoiévski teve contato, desde cedo, com os escritos de Karamzin, especialmente sobre a história da Rússia. O autor teria sido introduzido ao pensamento filosófico de Immanuel Kant, particularmente à ideia da consciência moral como característica essencial da natureza humana.

Karamzin destacou-se como o principal expoente do sentimentalismo literário russo, movimento influenciado pelo sentimentalismo inglês, cujo estilo de escrita valorizava as emoções e os sentimentos pessoais em detrimento da razão. Ele inovou ao introduzir a análise psicológica na literatura russa, um elemento que até então era praticamente inexistente. Entre seus seguidores estava Aleksandr Púchkin.

O conto *Pobre Liza* foi publicado no *Moscow Journal* em 1792, editado pelo próprio Karamzin. Ele narra a vida de uma jovem camponesa e sua trágica história de amor com um rapaz da nobreza, destacando o abismo social e os conflitos morais da época. Além disso, o conto aborda sentimentos e relações interpessoais, reforçando a valorização das emoções e do mundo interior, característica do sentimentalismo literário (SEGEL, 1967, p. 77-78).

Com a incorporação de elementos linguísticos do francês, Karamzin modernizou a língua literária russa, tornando-a mais sofisticada e acessível. “Um exemplo é a palavra ‘влияние’ (vliiânie, influência), usada por ele para traduzir o francês ‘influence’ sem considerar o campo semântico e as regras que essa palavra teria no uso tradicional da língua russa” (BATISTA, 2020, s/p).

Um dos aspectos mais relevantes da reforma linguística promovida por Karamzin foi a aproximação entre a linguagem oral e a escrita, criando uma linguagem intermediária entre o “alto estilo” (caracterizado pela erudição do vocabulário e por construções gramaticais complexas, derivadas do eslavo eclesiástico), de leitura difícil para a população em geral, e o “baixo estilo”, que era a língua simples e demasiado coloquial para a escrita literária (BATISTA, 2020, s/p).

Aleksandr Púchkin (1799–1837), considerado o maior poeta russo, é reconhecido como o fundador da literatura russa moderna. Incorporou elementos da

língua popular em sua poesia e ficção, conferindo à linguagem cotidiana uma dimensão literária sem vulgarizá-la, e estabeleceu as bases da literatura contemporânea russa (SEGRILLO, 2012, p. 64).

Antes de Púchkin, a literatura russa era marcada por um estilo antiquado e formal, fortemente influenciado pelo eslavo eclesiástico e pelo francês, língua dominante entre a elite da época. Sua inovação consistiu na incorporação da língua falada pelo povo à linguagem literária, tornando-a mais acessível, genuína e moderna. Essa renovação estilística levou críticos e estudiosos a equipará-lo a grandes nomes do cânone literário ocidental, como Shakespeare, Dante, Goethe, Cervantes e Camões. Boris Schnaiderman destaca a importância de Aleksandr Púchkin ao compará-lo com o escritor Dante Alighieri, reforçando o papel de ambos na constituição de uma língua literária nacional moderna:

Sem dúvida, Púchkin desempenhou na literatura russa papel semelhante ao de Dante na italiana: o do gênio que dá corpo a uma verdadeira revolução na língua literária. Aceitável para todos os italianos como a língua literária do país, em lugar do latim, o russo, embora já tivesse o seu uso consagrado na época de Púchkin, e houvesse suplantado plenamente o eslavo eclesiástico, transformou-se, com a obra do poeta, e de seus companheiros de geração, numa língua muito mais plástica e maleável, um instrumento bem mais consentâneo com o surgimento de uma grande literatura moderna (SCHNAIDERMAN, 1971, p. 160).

Angelo Segrillo concede a mesma valorização de Púchkin como poeta fundacional da literatura russa moderna descrevendo-o como o “Shakespeare” russo, em referência a William Shakespeare, o maior expoente da literatura inglesa:

O “Shakespeare” russo chama-se Aleksandr Pushkin (1799-1837), o maior poeta da Rússia. Considerado o fundador da literatura russa moderna, marcou a chamada Época de Ouro da poesia russa na primeira metade do século XIX (SEGRILLO, 2012, p. 64).

Irineu Franco Perpetuo amplia ainda mais o escopo das comparações, incluindo Púchkin em uma linhagem de autores consagrados de diferentes tradições europeias: “Não parece exagero afirmar que, se os ingleses têm Shakespeare; os italianos, Dante; os alemães, Goethe; os espanhóis, Cervantes; e os portugueses, Camões, os russos têm Púchkin” (PERPETUO, 2021, p. 29).

À medida que dialogam entre si, essas análises reforçam o papel central de Púchkin na renovação da linguagem literária russa e também na consolidação de uma

identidade cultural e estética própria, comparável à de outras grandes literaturas nacionais. As comparações entre Aleksandr Púchkin e autores do cânone ocidental podem ser úteis como ponto de referência para leitores estrangeiros. No entanto, tais paralelos tendem a limitar a compreensão da singularidade de sua obra e de seu papel na consolidação da língua e da literatura russas.

Quando o legado de Púchkin é interpretado a partir de paradigmas ocidentais, há o risco de que se perca a compreensão de sua singularidade histórica, linguística e estética, uma vez que sua obra foi concebida em um contexto sociopolítico e cultural profundamente particular à realidade russa. Púchkin transcende as comparações e equiparações por ter criado os fundamentos de uma literatura moderna e profundamente enraizada na cultura russa (PERPETUO, 2021, p. 40).

A produção literária de Púchkin foi abrangente, incluindo poemas, contos, novelas, ensaios e um romance inovador escrito em versos. Entre suas obras mais notáveis, podemos citar os poemas *Ruslan e Ludmila* (1820) e *O Cavaleiro de Bronze* (1837), o romance histórico *A Filha do Capitão* (1836) e o romance em versos *Ievguêni Oniéguin* (1833).

Segundo Magsar (2012, p. 35), o poema *Ruslan e Ludmila* demonstra com autenticidade elementos centrais da cultura, da história, da mitologia e da identidade do povo russo, revelando-se profundamente enraizado nas tradições e no imaginário coletivo nacional:

“Ruslan e Ludmila” é uma das obras poéticas que têm caráter puramente nacional ou etnocultural. É um poema onde o “espírito russo” é sentido com toda clareza, onde “cheira a Rússia” quase em cada linha (MAGSAR, 2012, p. 35, tradução minha).

A expressão “espírito russo” remete à essência cultural da Rússia, composta por elementos como valores, costumes, modo de pensar, crenças, folclore, entre outros. Essa essência cultural russa é exposta no poema de modo natural, permitindo ao leitor imaginar-se mergulhado na alma da Rússia.

O romance em versos *Ievguêni Oniéguin* é reconhecido como a obra-prima de Púchkin e, no trecho a seguir, Zenaïde Ragozin descreve sua excelência estética e sociocultural, comparando-o a uma importante obra da literatura inglesa:

Basta dizer que "Ievguêni Oniéguin" pode ser considerado sua maior obra. É, no sentido mais elevado, um romance social, que só pode ser comparado à "Feira das Vaidades" de Thackeray. Ela rivaliza com a obra-prima de Thackeray em escopo, poder e graça, vivacidade e profundidade, e como uma imagem totalmente representativa da época e da sociedade que retrata, com uma corrente oculta de melancolia e pathos, que pertence à raça, independentemente da época e contexto. Adicione a tudo isso o encanto de uma versificação incomparável, alegre, abundante, espontânea e musical como uma fonte de montanha, e você terá uma jóia de água e corte que seria difícil de igualar em qualquer literatura (RAGOZIN, 1900, p. 313, tradução minha).

Ievguêni Oniéguin é um marco da literatura russa, por sua forma inovadora (um romance escrito em versos), e também por abordar questões relacionadas à sociedade de seu tempo. O romance reflete a vida da aristocracia russa do século XIX, abordando temas como o tédio, a superficialidade social, o desencontro amoroso, o individualismo e o peso do destino. *Ievguêni Oniéguin* consolidou o papel de Púchkin como o criador de uma nova estética literária na Rússia e influenciou a geração posterior de escritores nacionais como Gógol, Dostoiévski e Tolstói.

A relação entre Púchkin e Gógol representa um marco na literatura russa do século XIX. O encontro entre os autores assinala uma transição estética entre gerações, da poesia à prosa realista, indicando influências mútuas e sinalizando mudanças nos paradigmas narrativos e temáticos da época.

Púchkin conheceu Gógol em 1831, e teria influenciado sua carreira literária, fornecendo ideias para desenvolvimento da peça *O Inspetor Geral* (1836) e do romance *Almas Mortas* (1842). A relação entre Púchkin e Gógol sinalizou uma transição simbólica de gerações literárias do fim da Era de Ouro da poesia para o surgimento da prosa do realismo russo (PERPETUO, 2021, p. 40).

A influência direta de Púchkin sobre a obra de Gógol, destacada por Perpetuo, mostra a relevância do contato entre os dois autores e, ao mesmo tempo, permite compreender como elementos da tradição poética foram reelaborados na prosa satírica e crítica que caracterizaria a produção literária de Gógol.

Nikolai Gógol (1809-1852) foi um dos grandes autores russos do século XIX. Seu humor satírico e olhar crítico sobre a burocracia e a corrupção da sociedade russa permitiram-lhe explorar as contradições do país em um momento de lenta modernização e crise de identidade. Em textos como *O Inspetor Geral* (1836) e *Almas Mortas* (1842), Gógol escancara, por meio do grotesco e do absurdo, a burocracia do Estado e a alienação do indivíduo diante de um sistema opressor e ineficiente.

De acordo com Mikhail Bakhtin, o grotesco na obra de Nikolai Gógol é desesperado, trágico, individualizado e alienado, distanciando-se da celebração cômica e vitalista presente em autores como Rabelais, para expressar uma angústia existencial profunda. Nos contos *O Nariz* (1836) e *O capote* (1842), o grotesco é marcado pela fragmentação do corpo e pela estranheza da experiência moderna, refletindo o medo e o absurdo da existência. Gógol apresenta um riso que não é regenerador, e sim nervoso, trágico ou amargo. Segundo Bakhtin, há em Gógol uma inversão da lógica do grotesco rabelaisiano, substituindo a alegria coletiva pela burocracia alienante e pela perda de sentido. Há um deslocamento histórico do grotesco: do universo coletivo e festivo para uma vivência individual e alienada (BAKHTIN, 1985, p. 19-24).

O romance *Almas Mortas* é considerado a obra-prima de Gógol. Nele, o autor retrata a realidade social, econômica e moral da Rússia czarista, expondo as contradições de um império em processo de modernização. Por meio do personagem ambíguo Tchitchikov e de sua jornada por vilarejos russos em busca de “almas mortas”, ou seja, camponeses falecidos ainda registrados como vivos para fins fiscais, Gógol constrói uma alegoria poderosa sobre a corrupção, a burocracia e a alienação do indivíduo. A obra combina elementos do grotesco, do absurdo e da ironia, expondo tanto a decadência institucional quanto a crise de identidade do país e de seus sujeitos.

O conto *O capote* narra a história de Akáki Akakievitch, um servidor de baixa classe que economiza para comprar um capote novo, em meio ao frio severo de São Petersburgo. Essa obra também é satírica, e critica as condições vividas pelos servidores públicos e a hipocrisia burocrática russa. *O capote* mostra o homem comum esmagado pelas forças do poder e da indiferença social.

De acordo com Arlete Cavaliere, o escritor Gógol criou personagens com traços quase caricaturais, mas que justamente por esse exagero se tornaram mais expressivos e até mais verdadeiros, porque mostravam com mais clareza as características da condição humana. O exagero não era um recurso para ridicularizar, mas para ampliar a compreensão do personagem (CAVALIERE, 1990, p. 94).

No trecho a seguir, Cavaliere expressa a riqueza de camadas de significado presentes em Gógol e a dificuldade de classificá-lo pelos estudiosos dentro de um gênero ou movimento literário:

A totalidade da obra de Gógol revela uma multiplicidade de planos de análise, daí a grande dificuldade, mesmo da crítica atual, de definir um gênero específico para a obra gogoliana ou de situá-la nessa ou naquela tendência literária (CAVALIERE, 1990, p. 95).

A frase “Todos saímos do Capote de Gógol” (CAVALIERE, 1990, p. 96) é frequentemente atribuída a Dostoiévski. Embora não haja comprovação documental de que ele realmente tenha dito ou escrito essa frase nesses termos, ela simboliza a influência decisiva de Gógol, e especialmente do conto *O Capote*, sobre a literatura russa posterior. Por meio de personagens comuns e situações grotescas, o autor abriu caminho para nomes como Dostoiévski e Tolstói, que aprofundaram a análise psicológica e social iniciada por ele, consolidando uma nova sensibilidade literária voltada ao indivíduo e à crítica institucional.

Fiódor Dostoiévski é reconhecido como um dos maiores autores da literatura russa e um dos mais inventivos artistas de todos os tempos. Em sua extensa produção literária, composta por contos e romances, ele explorou intensamente a natureza humana, especialmente em seus romances filosóficos. Ele destacou-se por obras como *Memórias do subsolo* (1864), *Crime e castigo* (1866), *O idiota* (1868), *Os demônios* (1872) e *Os irmãos Karamázov* (1880).

Os temas abordados com frequência por Dostoiévski envolvem questões filosóficas e existenciais como a moralidade, a liberdade, a culpa e a redenção. O autor retratou a complexa psicologia de seus personagens e promoveu reflexões profundas sobre o papel da fé e da religião.

Seu maior estudioso foi o filósofo da linguagem russo Mikhail Bakhtin, autor do livro *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1963), no qual analisa aspectos essenciais da obra dostoiévskiana, tais como a polifonia, o dialogismo e a carnavalização da literatura. No trecho a seguir, Bakhtin comenta sobre a interação de múltiplas vozes e consciências autônomas presentes nos textos de Dostoiévski, característica considerada por ele como inédita:

Consideramos Dostoiévski um dos mais inovadores no campo da forma artística. Estamos convencidos de que ele criou um tipo inteiramente novo de pensamento artístico, a que chamamos convencionalmente de tipo *polifônico* (BAKHTIN, 2018, p. 1, grifo do autor).

Para Bakhtin, Dostoiévski foi inovador porque mudou o modelo tradicional de romance, criando uma estrutura narrativa na qual múltiplas vozes independentes dialogam entre si. Esse estilo foi nomeado como romance polifônico.

Os personagens do romance polifônico não são instrumentos de transmissão da visão de mundo do autor ou do narrador; cada um possui sua consciência própria, autônoma, desenvolvida e dotada de ideias e valores que coexistem com os do autor:

Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, em um mundo objetivo uno, à luz da consciência do autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade. Dentro do plano artístico de Dostoiévski, suas personagens principais são, em realidade, não apenas objetos do discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante (BAKHTIN, 2018, p. 4-5).

As vozes interagem por meio do diálogo e do debate constante de perspectivas, tratadas com igual legitimidade. Dostoiévski criou um espaço romanesco aberto, onde diferentes visões de mundo convivem e se confrontam em condições de igualdade.

A admiração por Dostoiévski não foi unânime entre os críticos e estudiosos de literatura. Um contraponto conhecido pode ser encontrado na obra de Vladimir Nabokov, que, ao contrário de Bakhtin, não via em Dostoiévski um gênio inovador da forma literária, mas um autor excessivamente melodramático e moralizante. Para Nabokov, os personagens de Dostoiévski tendiam ao exagero emocional e à caricatura, o que comprometia a qualidade estética de suas obras.

Essa divergência mostra diferentes critérios de avaliação literária e distintas concepções sobre o papel da literatura: enquanto Bakhtin valoriza o diálogo entre consciências e a pluralidade de vozes, Nabokov prioriza a precisão estilística, a ironia sutil e a arte pela arte.

No trecho a seguir, podemos verificar a visão pessoal e crítica do autor do romance *Lolita* (1955), que era até mesmo desdenhosa em relação a Dostoiévski, contrastando com a perspectiva de Mikhail Bakhtin, apresentada anteriormente:

Minha posição em relação a Dostoiévski é curiosa e difícil. Em todos os meus cursos abordo a literatura a partir do único ponto de vista que me interessa – a saber, o da arte duradoura e do talento individual. Dessa perspectiva, Dostoiévski não é um grande escritor; ao contrário, é bastante medíocre – com lampejos de excelente humor, mas, infelizmente separados por oceanos de platitudes literárias (NABOKOV, 2021, p. 138).

Nabokov apreciava a forma, o estilo, a linguagem refinada e a criatividade estilística, ao passo que Dostoiévski trabalhava com conflitos filosóficos e psicológicos em romances estruturados como arenas de vozes, justamente o que Bakhtin admirava. A presença desses conflitos, abordados sob uma perspectiva existencial nos textos de Dostoiévski, soava para Nabokov como sentimentalismo melodramático e sua escrita lhe parecia carente de sofisticação (NABOKOV, 2012, p. 145).

Crime e Castigo é com frequência citado como a obra-prima de Fiódor Dostoiévski, por sua densidade psicológica e narrativa, e também pela maneira como articula questões centrais da filosofia moral, como o livre-arbítrio, a culpa, a redenção e o valor da vida humana. Outros romances como *O idiota* (1868), *Os irmãos Karamázov* (1880) e *Memórias do subsolo* (1864) também representam igualmente a genialidade literária e filosófica de Dostoiévski tão admirada e estudada por Bakhtin.

Liev Tolstói (1828-1910) escreveu obras monumentais como *Guerra e Paz* (1867) e *Anna Kariênina* (1878), nas quais retratou tanto grandes eventos históricos quanto a vida cotidiana. Ele escreveu também textos religiosos e filosóficos no final de sua vida, questionando convenções sociais e pregando uma vida de simplicidade e ascetismo.

Sem atribuir juízo de valor, Mikhail Bakhtin contrapõe os estilos narrativos de Tolstói e Dostoiévski ao apontar o caráter monológico das obras do primeiro, na seguinte passagem:

O mundo de Tolstói é monoliticamente monológico: a palavra do herói repousa na base sólida das palavras do autor sobre ele. No envoltório da palavra do outro (do autor) está representada também a última palavra do herói; a autoconsciência do herói é apenas um momento de sua imagem estável e, em essência, é predeterminada por essa imagem inclusive nos casos em que a consciência passa tematicamente por uma crise e pela mais radical reviravolta (BAKHTIN, 2018, p. 62).

Para Bakhtin, Tolstói cria narrativas a partir da consciência central do autor, que organiza e controla as falas, pensamentos e ações dos personagens, sendo esta uma forma já constituída do romance europeu. Os personagens e seus mundos estão unificados e subordinados à visão do autor, sem a multiplicidade de vozes independentes que caracteriza a polifonia de Dostoiévski. A visão de mundo do autor-criador está muito bem marcada nas obras de Tolstói, enquanto em Dostoiévski as personagens possuem cosmovisões próprias. Essa distinção entre os autores não

estabelece uma hierarquia, mas demonstra duas abordagens completamente diferentes da representação da consciência e do discurso na literatura.

Vladimir Nabokov não hesita em referir-se à literatura russa com ironia. Ele estabelece um *ranking* pessoal dos maiores prosadores do país, no qual Liev Tolstói ocupa o primeiro lugar. Nabokov recorre à metáfora de um professor corrigindo exames escolares para hierarquizar os escritores russos, como se vê no fragmento a seguir:

Tolstói é o maior prosador russo. Deixando de lado seus precursores Púchkin e Liérmontov, podemos relacionar os maiores autores russos em prosa da seguinte forma: primeiro, Tolstói; segundo, Gógol; terceiro, Tchekhov; quarto, Turguêniev. Isso se parece muito com dar notas nos exames dos estudantes, e sem dúvida Dostoiévski e Saltikov estão esperando do lado de fora de meu escritório para discutir seus maus resultados (NABOKOV, 2021, p. 185).

Nabokov acreditava ter descoberto uma qualidade em Tolstói que não havia sido percebida pelos críticos, que era sua forma de representar o tempo na narrativa, como se ele fosse percebido subjetivamente na vida real, com pausas, acelerações e detalhamentos, promovendo um encontro entre o tempo literário e o tempo psicológico. Segundo ele, “O que de fato seduz o leitor comum é o dom que tem Tolstói de brindar sua ficção com valores temporais que correspondem exatamente ao nosso senso de tempo” (NABOKOV, 2021, p. 189).

As diferentes avaliações críticas de Bakhtin e Nabokov confirmam a riqueza da obra de Tolstói, e também atestam sua produção como referência na literatura russa e na universal. Se, por um lado, sua estrutura narrativa é associada a uma visão autoral centralizada e monológica, por outro, sua maestria no modo de representação do tempo o coloca em posição singular entre os grandes prosadores do século XIX.

Ivan Turguêniev (1818-1883), outro grande escritor russo, foi prosador, poeta, dramaturgo, crítico e tradutor. Dono de um estilo sensível, refinado, lírico e com uma profunda compreensão das transformações sociais de sua época, Turguêniev destacou-se por retratar a decadência da aristocracia rural e o surgimento de novas ideias políticas e sociais no Império Russo.

Sua obra mais célebre é o romance *Pais e Filhos* (1862), considerado um dos clássicos da literatura universal. Nesse romance, Turguêniev cunhou o termo “niilista”, empregado para nomear a juventude radical da época e seus conflitos com as gerações conservadoras mais maduras. Bazárov foi um dos primeiros niilistas da

literatura, e tornou-se emblemático da crise de valores enfrentada pela sociedade russa em transição. Como observa Joseph Frank, “Bazárov é o primeiro personagem moderno da literatura russa — frio, racional, antissentimental e descrente de todas as instituições tradicionais” (FRANK, 1990, p. 144, tradução minha).

Nabokov manifestou opiniões contraditórias acerca de Turguêniev. No livro *Lições de literatura russa* (2021), ele classifica Turguêniev como o quarto maior prosador russo, atrás de Tolstói, Gógol e Tchékhov (NABOKOV, 2021, p. 185), e comenta de maneira elogiosa:

Isso é Turguêniev no que tinha de melhor. São essas pequenas pinturas de cores suaves — mais parecidas com aquarelas do que com as glórias flamengas do museu de Gógol — que ainda admiramos nos dias de hoje. Tais joias são especialmente numerosas em *Memórias de um caçador* (NABOKOV, 2021, p. 101).

Em outro trecho, Nabokov diz: “Ele não é um grande escritor, embora escreva de forma bastante agradável. Nunca produziu algo comparável a *Madame Bovary*, e dizer que ele e Flaubert pertenciam à mesma escola literária é um engano total” (NABOKOV, 2021, p. 105). Esses comentários expõem uma contradição opinativa de Nabokov em relação a Turguêniev: por um lado, reconhece sua delicadeza estilística, e por outro, critica sua falta de profundidade estrutural e impacto literário quando comparado a autores do cânone europeu, como Flaubert.

Nabokov valoriza em Turguêniev o refinamento e a elegância formal, mas o considera limitado no que diz respeito à ousadia artística e à densidade narrativa. Sua linguagem elegante e sua inclinação para o realismo psicológico abriram caminho para autores posteriores como Leskov e Tchékhov, que reconhecia sua influência direta: “Foi Turguêniev quem nos mostrou que é possível escrever com honestidade e beleza ao mesmo tempo” (TCHÉKHOV apud ROSENSHIELD, 1986, p. 89).

Turguêniev era profundamente admirado por Nikolai Leskov. Durante a leitura da coletânea *Memórias de um caçador*, Leskov registrou a seguinte impressão em sua *Nota autobiográfica*: “E, assim, quando pela primeira vez me trouxeram para ler *Memórias de um caçador*, de Turguêniev, eu tremi diante da veracidade das representações e imediatamente compreendi aquilo que chamam de arte” (LESKOV apud FARJADO, 2016, p. 92).

Andrei Leskov (1871–1953), filho e biógrafo de Nikolai Leskov, escreveu à revista *Questões de literatura* (*Voprosy literatury*) que o primeiro livro recebido do pai

para ler, aos sete anos de idade (depois da Bíblia) foi *Memórias de um caçador*. Além disso, ele disse que seu pai considerava Turguêniev mais importante do que Gontcharov (1812-1891) como poeta. Cada nova obra de Turguêniev, acrescenta ele, era recebida como um verdadeiro acontecimento na casa dos Leskov (FARJADO, 2016, p. 93).

Turguêniev deixou como legado um estilo narrativo que se tornou referência para a prosa russa e europeia. Por meio de seus contos e novelas, demonstrou domínio dessas formas, ao mesmo tempo em que revelava um olhar sensivelmente profundo sobre a condição humana. Ele também foi um importante interlocutor cultural entre a Rússia e o Ocidente, pois viveu muitos anos na Europa e manteve amizade com os escritores Gustave Flaubert (1821-1880) e Henry James (1843-1916). De acordo com Edward Garnett, “nenhum outro escritor russo contribuiu tanto para a familiarização do Ocidente com a alma russa quanto Turguêniev” (GARNETT, 1917, p. 12).

Os temas principais da literatura russa do século XIX incluem o realismo, com a intenção de retratar a vida tal como ela é, especialmente as injustiças sociais e a realidade dos mais pobres, explorando também questões existenciais e filosóficas, como a liberdade humana e a moralidade. Destaca-se ainda a abordagem crítica das questões sociais e políticas, com reflexões sobre a servidão, as tensões de classe e as reformas institucionais. A produção literária desse período teve um impacto duradouro ao tratar de forma complexa os dilemas humanos e as transformações sociais, permanecendo relevante e amplamente estudada pela profundidade emocional, intelectual e estilística de suas obras.

Nesse panorama de intensa produção literária e reflexão crítica, é relevante observar como autores estrangeiros foram assimilados e reinterpretados pela tradição russa. Entre esses nomes, destaca-se William Shakespeare, cuja recepção no país constitui um dos capítulos mais ricos e complexos da história da literatura mundial.

Desde o século XVIII, o dramaturgo inglês foi progressivamente assimilado pela cultura russa, reconhecido não apenas como um autor estrangeiro de prestígio, mas também reinterpretado segundo as necessidades estéticas, ideológicas e políticas da tradição literária local.

A primeira referência conhecida a Shakespeare na literatura russa data de 1748, na *Epístola sobre a Poesia*, de Alexander Sumarokov. No entanto, foi apenas no século XIX que sua presença se consolidou, especialmente a partir da década de

1830, quando traduções mais fiéis aos textos originais começaram a circular (GUNERATNE, 2008, p. 9-10).

A partir de então, surgiu um debate duradouro sobre como traduzir o verso branco⁵ de Shakespeare: como poesia ou como prosa coloquial. Além de aspectos linguísticos, a discussão refletia também dimensões culturais, pois envolvia a adaptação de um cânone estrangeiro à sensibilidade russa (GUNERATNE, 2008, p. 10).

William Shakespeare exerceu papel central no imaginário literário dos Decembristas e de Púchkin, que o admirava como um gênio criativo desvinculado das convenções formais. Essa reverência levou os escritores russos a reinterpretar a obra do dramaturgo inglês à luz de suas próprias tradições e inquietações estéticas. Um exemplo expressivo dessa apropriação criativa é o conto *Hamlet do Distrito de Shchigri*, escrito por Ivan Turguêniev em 1849, cujo título dialoga diretamente com *Lady Macbeth do Distrito de Mtzensk*, de Nikolai Leskov, evidenciando a maneira como Shakespeare foi incorporado e ressignificado na literatura russa do século XIX (GUNERATNE, 2008, p. 10).

No século XX, a trajetória de Shakespeare na Rússia foi atravessada por tensões entre arte e política. Embora seja baseada em Leskov, a adaptação fílmica de *Lady Macbeth Siberiana* de Andrzej Wajda evoca a figura shakespeariana e reflete sua reinterpretação no contexto soviético. O filme foi produzido durante o “degelo” de Khrushchov⁶ (1894–1971), e expressa a relativa abertura cultural do período (GUNERATNE, 2008, p. 10).

A ópera homônima de Dmitri Shostakóvitch foi mais inspirada nas ilustrações de Boris Kustodiev do que no texto de Leskov e enfrentou forte repressão governamental. Em 1936, Shostakóvitch foi rotulado como “inimigo do povo”, após críticas anônimas no jornal Pravda e a desaprovação de Stálin, o que marcou profundamente sua carreira e a de outros compositores, como Serguei Prokofiev (1891-1953) e Aram Khachaturian (1903-1978) (GUNERATNE, 2008, p. 10).

A colaboração entre Shostakóvitch, o cineasta Grigori Kozintsev (1905-1973) e o poeta-tradutor Boris Pasternak (1890-1960) resultou em adaptações fílmicas de *Hamlet* (1964) e *Rei Lear* (1970), que se tornaram marcos do cinema soviético. Pasternak buscou um estilo próximo ao de Púchkin para traduzir Shakespeare,

⁵ Verso que possui métrica, mas não contém rimas.

⁶ Nikita Khrushchov foi o sucessor de Josef Stálin no governo da União Soviética.

rejeitando o romantismo excessivo e enfatizando a clareza e a força moral dos personagens. Kozintsev, por sua vez, via a música de Shostakóvitch como essencial para expressar a “bondade ameaçadora” característica da arte russa (GUNERATNE, 2008, p. 10). Esses exemplos demonstram a recepção de Shakespeare na Rússia como uma reinterpretação cultural, na qual o dramaturgo inglês foi transformado em símbolo de resistência, introspecção e identidade nacional.

O romance russo chegou ao Brasil como parte de um movimento internacional iniciado na França, devido a uma massiva disseminação de traduções. Na primeira metade do século XX, registraram-se duas fases marcantes de interesse pela literatura russa no Brasil. A primeira, entre 1930 e 1935, coincidiu com a descoberta de Dostoiévski por escritores como Clarice Lispector (1920-1977) e Nelson Rodrigues (1912-1980). A segunda, entre 1943 e 1945, apresentou uma intensidade ainda maior, com um volume expressivo de publicações, sobretudo as obras de Dostoiévski, Tolstói e Górkí (PERPETUO, 2021, p. 7).

De acordo com Bruno Barretto Gomide, a consagração do romance russo no mercado internacional de bens simbólicos teve origem na França, particularmente a partir do ensaio *Le Roman russe* (1886), de Eugène-Melchior de Vogüé. Essa obra foi fundamental para condensar a produção literária russa sob uma categoria unificadora, muitas vezes ignorando diferenças estilísticas e ideológicas entre os autores (GOMIDE, 2011, p. 17-18).

A mediação francesa desempenhou papel central no Brasil. Traduzidos do francês e discutidos à luz da crítica francesa, os romances russos foram incorporados ao repertório intelectual brasileiro como expressão de uma literatura ao mesmo tempo espiritualizada e socialmente engajada. Como sintetiza Gomide, “para que a literatura russa fosse transformada em moeda de troca no mercado internacional de bens simbólicos do fim do oitocentos, teve que ser condensada em uma única categoria” (GOMIDE, 2011, p. 18).

A chegada da literatura russa ao Brasil coincidiu com um momento de efervescência intelectual. Críticos, jornalistas, escritores e até mesmo médicos e juristas encontraram nos romancistas russos uma fonte de inspiração para pensar a literatura e o papel do escritor na sociedade. Os escritores Tolstói e Dostoiévski foram mobilizados para refletir sobre questões de ordem moral, espiritual e política (GOMIDE, 2011, p. 21).

O romance russo foi muitas vezes apropriado como modelo de emancipação literária. A crítica brasileira do final do século XIX via na experiência russa um caso bem-sucedido de desenvolvimento literário à margem dos centros europeus, o que oferecia um espelho para as aspirações culturais do Brasil. A "alma russa", estetizada e romantizada, tornou-se objeto de fascínio e consumo simbólico (GOMIDE, 2011, p. 20).

A ideia de "romance russo" consolidou-se como uma unidade crítica, apesar da heterogeneidade dos autores nela incluídos. Críticos como Clóvis Bevilacqua (1859-1944), Euclides da Cunha (1866-1909) e Lima Barreto (1881-1922) contribuíram para esse processo ao citar e discutir os autores russos em seus textos.

Além disso, a dependência da mediação francesa e a escassez de traduções diretas do russo impuseram limites ao entendimento mais nuançado da literatura russa. Mesmo assim, como aponta Gomide, a crítica brasileira soube adaptar os discursos críticos estrangeiros à sua própria realidade, produzindo leituras criativas e, por vezes, originais (GOMIDE, 2011, p. 22).

A difusão do romance russo no Brasil entre 1887 e 1936 revela um movimento de recepção literária, e também um capítulo importante da história cultural brasileira. Por meio da incorporação da experiência russa aos debates estéticos e sociais, os intelectuais brasileiros buscaram ampliar seus horizontes e explorar novos caminhos para a literatura nacional. Nesse processo, o romance russo funcionou como espelho e horizonte, objeto de admiração e modelo de transformação.

Anos mais tarde, Boris Schnaiderman (1917-2016) iniciou sua trajetória como tradutor, consolidando-se como o principal mediador entre as culturas russa e brasileira do século XX. Em 1960, tornou-se o primeiro professor de letras russas da Universidade de São Paulo, exercendo profunda influência na formação de professores e tradutores da língua russa (PERPETUO, 2021, p. 7).

A consolidação da literatura russa no Brasil se deu por meio de um processo ativo de apropriação crítica e ressignificação cultural. Ao longo do século XX, tradutores, professores e intelectuais brasileiros contribuíram para ampliar o acesso às obras russas e para construir pontes entre contextos distintos. Esses esforços geraram um impacto duradouro do romance russo sobre a formação literária nacional, e também demonstraram a capacidade da crítica brasileira de dialogar com tradições externas.

Considerando o panorama da literatura russa do século XIX, constatamos que os autores Lomonossov, Karamzin, Púchkin, Gógol, Dostoiévski, Tolstói, Turguêniev e Leskov foram todos fundamentais para a consolidação dessa tradição literária. Suas obras, enraizadas em um contexto de intensas transformações políticas e sociais, exploraram a condição humana, os dilemas morais e as contradições de uma sociedade em transição. Leskov, em particular, descende dessa linhagem e ocupa um lugar singular por sua capacidade de integrar elementos populares e religiosos à prosa russa, ampliando os horizontes estéticos e temáticos da tradição que o precedeu.

A recepção de Shakespeare na Rússia mostrou a força da obra do dramaturgo inglês e a capacidade da tradição russa de reinterpretá-la criativamente. Sua presença foi moldada por contextos estéticos e políticos diversos. Transformado em símbolo de resistência e introspecção, Shakespeare foi integrado ao imaginário russo, compondo um diálogo intercultural duradouro com uma das mais ricas tradições literárias do Ocidente.

No Brasil, a recepção do romance russo teve uma trajetória marcada por apropriação crítica e transformação cultural. Por meio da mediação francesa, da atuação de intelectuais brasileiros e do trabalho de tradutores como Boris Schnaiderman, a literatura russa foi incorporada ao imaginário nacional como referência estética e ética. Essa interlocução entre tradições distintas ampliou os horizontes da crítica e da criação literária no Brasil, consolidando o romance russo como um modelo de profundidade artística e engajamento social.

Este capítulo evidenciou a riqueza e a diversidade da tradição literária russa do século XIX, destacando autores fundamentais que, ao explorarem os dilemas humanos e sociais de sua época, consolidaram uma estética singular. A recepção de Shakespeare na Rússia revelou a capacidade dessa tradição de dialogar criativamente com o cânone ocidental, enquanto a incorporação do romance russo no Brasil demonstrou como essa literatura influenciou criticamente a formação cultural e literária brasileira. Assim, a literatura russa se afirma como um elo intercultural de grande profundidade ética, estética e histórica.

Com esse pano de fundo, o capítulo seguinte será dedicado à análise da peça *Macbeth*, de William Shakespeare. Serão discutidos o contexto histórico da obra, suas principais características dramáticas e a construção da personagem Lady Macbeth, com vistas a estabelecer os primeiros pontos de contato com as releituras posteriores de Leskov e Oldroyd.

4 *MACBETH* DE WILLIAM SHAKESPEARE: AMBIÇÃO, PODER E A COMPLEXIDADE HUMANA NO TEATRO ELISABETANO

Reconhecido como um dos mais influentes dramaturgos do Ocidente, William Shakespeare (1564-1616) ocupa posição central no cânone literário. Entre suas tragédias mais emblemáticas, encontramos *Macbeth*, uma peça que explora temas universais como ambição, poder e moralidade em contextos de instabilidade política e psicológica. Este capítulo propõe uma análise do papel de Shakespeare enquanto dramaturgo, com ênfase na construção dramática e nos significados simbólicos presentes em *Macbeth*.

Além disso, será realizada uma exposição das conexões culturais e artísticas entre *Macbeth* e o conto de Nikolai Leskov, assim como influências e paralelos literários significativos. A peça é inserida em seu contexto histórico e cultural, demonstrando como as pressões políticas e sociais do período elisabetano influenciaram a construção de suas tramas e personagens memoráveis.

4.1 WILLIAM SHAKESPEARE: ENTRE A VIDA E A IMORTALIDADE LITERÁRIA

Shakespeare é considerado o mais proeminente representante do chamado teatro elisabetano, expressão artística característica do Renascimento Inglês. O historiador André Maurois reconhece a singularidade do dramaturgo em relação a seus contemporâneos, destacando sua capacidade de combinar poesia exuberante com profundidade de pensamento:

De William Shakespeare, que fez viver um mundo, como falar em algumas linhas? Foi ele superior a todos os outros dramaturgos do seu tempo? Ainda que estes tenham sido muito notáveis, isso é certo. Nenhum deles percorreu uma gama de tons, de gêneros e de assuntos tão vasta; nenhum deles soube fundir com tanta felicidade a poesia mais louca e a construção mais sólida; nenhum exprimiu, sobre a natureza e as paixões do homem, pensamentos tão profundos numa linguagem tão firme (MAUROIS, 1959, p. 233).

Suas obras abrangem tanto tragédias quanto comédias, e são representativas da realidade histórica de sua época, retratando com frequência situações que criticam os valores culturais vigentes ou satirizam situações e personalidades da Inglaterra elisabetana, assim como de toda a Europa renascentista no auge do século XVI.

Bárbara Heliodora, uma renomada crítica teatral do Brasil, destaca a habilidade única de Shakespeare em explorar a profundidade da condição humana por meio de suas obras, afirma: “se o bom teatro nos ajuda a melhor compreender o ser humano, William Shakespeare o faz como ninguém” (HELIODORA, 2008, p. 8).

Shakespeare nasceu em abril de 1564 e foi batizado no dia 26 do mesmo mês, na cidade de Stratford-upon-Avon, Inglaterra. Naquela época era costume batizar os recém-nascidos em até dez dias após o nascimento, e por falta de registros, a data exata de seu nascimento não é conhecida (HELIODORA, 2008, p. 13).

Richard Shakespeare arrendava desde 1550 terras em Snitterfield, vilarejo localizado a cerca de 6,4 quilômetros de distância de Stratford-Upon-Avon, pertencentes a Robert Arden. Richard faleceu em 1560 e deixou o controle de seus bens para o filho John Shakespeare. Em 1557, John casou-se com Mary Arden, filha mais nova de Robert Arden, proprietário das terras arrendadas pelo pai do noivo, cuja família era tradicionalmente católica (LEE, 1915, p. 2-3).

John e Mary mudaram-se para Stratford-Upon-Avon, onde compraram duas casas, sendo uma para viver e a outra para local de trabalho. John estabeleceu-se como fabricante de luvas de pele de cabra, vendidas a fabricantes de acessórios finos, como bolsas (HELIODORA, 2008, p. 12). Ele ocupou cargos públicos na cidade, foi responsável pelo controle das contas públicas municipais, e chegou a ser vereador e prefeito (HELIODORA, 2008, p. 13).

O casal teve uma filha chamada Joan em 1558 e outra filha chamada Margaret em 1562, mas ambas faleceram enquanto eram bebês. Em 1564 nasceu o terceiro filho, William, e depois dele nasceram: Gilbert (1566-1612), Joan (1569-1646), Anne (1571-1579), Richard (1574-1613) e Edmund (1580-1607) (AVELAR, 2012, p. 19).

O ano de 1564 foi atípico na Inglaterra, devido a condições climáticas extremas e a um surto de peste. O frio foi tão intenso em Londres que o rio Tâmesa chegou a congelar, e a peste dizimou aproximadamente um sexto da população local somente no mês de julho. Cerca de dois terços das crianças recém-nascidas morreram antes mesmo de completar o primeiro ano de vida. Em Stratford-upon-Avon, cerca de um quinto da população local morreu em seis meses. Foi nesse contexto de alta mortalidade que William Shakespeare sobreviveu. Seu entorno foi assolado por surtos de peste em 1566, entre 1592 e 1594, em 1603 e 1604, e entre 1608 e 1620, e mesmo assim ele se salvou (AVELAR, 2012, p. 14-15).

Além dos surtos de peste, a Inglaterra enfrentou desastres naturais e também tensões religiosas e conflitos políticos. O ano de 1558 teve paz com a França, mas o domínio católico persistia no sul da Europa e o Mar Mediterrâneo estava ameaçado pela invasão otomana. A separação da Igreja da Inglaterra de Roma, iniciada pelo Ato de Supremacia de 1534 sob o reinado de Henrique VIII resultou em uma série de conflitos religiosos que culminaram na estabilização de um protestantismo moderado durante o reinado de Isabel, após um período de transições entre os reinados de Eduardo VI e Maria I (AVELAR, 2012, p. 16).

É possível que os pais de William Shakespeare fossem católicos, e ele recebeu uma educação que refletia essa fé, enquanto sua família enfrentava as tensões religiosas da época. (AVELAR, 2012, p. 16).

A ausência de documentação impede que se afirme com certeza onde William Shakespeare foi educado. Apesar disso, o biógrafo Sir Sidney Lee sugere que ele provavelmente tenha estudado na escola municipal de Stratford-Upon-Avon (LEE, 1915, p. 15-16). Bárbara Heliodora acrescenta que todos os documentos da escola foram destruídos por um incêndio, o que dificulta qualquer comprovação (HELIODORA, 2008, p. 14).

O trecho a seguir salienta a influência duradoura de três autores latinos clássicos na formação e na obra de William Shakespeare, especialmente a partir de sua educação escolar, que na época era fortemente centrada no estudo do latim e dos textos antigos:

Do latim escolar pelo menos três autores ficaram para o resto da vida na memória de Shakespeare: Ovídio, de quem ele faz uso como inspiração e cita constantemente; Plauto, com quem aprendeu muito sobre a comédia; e Sêneca, com quem aprendeu outro tanto sobre a tragédia (HELIODORA, 2008, p. 14).

Além de ter lido esses autores na escola, Shakespeare absorveu seus estilos e conteúdos, moldando suas comédias e tragédias com base nesses modelos clássicos. Durante a infância de William Shakespeare, Stratford-upon-Avon recebeu diversas companhias de teatro itinerantes, incluindo algumas das mais renomadas da época, que trouxeram música e histórias do folclore local.

Em 1569, quando William tinha apenas cinco anos, seu pai, que na época exercia o cargo de meirinho em Stratford, financiou apresentações das companhias teatrais Homens da Rainha e Homens do Conde de Worcester, proporcionando ao

filho a oportunidade de assistir a uma peça pela primeira vez. Nos anos seguintes, outras trupes renomadas, como os Homens do Conde de Leicester e os Homens do Conde de Warwick, também se apresentaram na cidade, consolidando a presença do teatro itinerante em Stratford (AVELAR, 2012, p. 26-27).

Em 1575, quando William tinha 11 anos, a rainha visitou o castelo de Kenilworth, próximo a Stratford, onde ocorreram celebrações grandiosas que provavelmente atraíram a atenção do jovem, especialmente devido à posição de seu pai nas festividades (AVELAR, 2012, p. 26-27).

Em 1579, aos 15 anos, é provável que Shakespeare tenha assistido a uma representação de peças de milagres em Coventry. É importante lembrar que ele tinha raízes profundas no campo, com toda a sua família originária dessa região, onde também viveu sua infância e juventude. Essa conexão com o ambiente rural, especialmente com Stratford, permaneceu presente ao longo de toda a sua vida (AVELAR, 2012, p. 28).

É nessa época também que Shakespeare pode ter conhecido Anne Hathaway (1556-1623), pertencente a uma família proveniente de uma região com forte presença de católicos. As famílias Hathaway e Shakespeare mantinham uma relação de proximidade, e há registros de dívidas em que o pai de William Shakespeare atuava como fiador do pai de Anne Hathaway. Há pouca documentação sobre Anne Hathaway, entretanto sabe-se que ela era filha da primeira esposa do pai, teve seis irmãos e amamentou os próprios filhos, pois está escrito em seu epitáfio (AVELAR, 2012, p. 29).

No final de 1582, Shakespeare tinha 18 anos e casou-se com Anne Hathaway, que era 8 anos mais velha que ele. O casal teve três filhos: Susanna (1583-1649), e os gêmeos Hamnet (1585-1596) e Judith (1585-1662) (LEE, 1915, p. 26).

Após o nascimento dos gêmeos em 1585, inicia-se o período conhecido como "anos perdidos", que se estende até 1592. Trata-se de uma fase da vida de Shakespeare sobre a qual há escassa documentação, o que deu origem a diversas teorias e especulações. Há apenas uma referência a William Shakespeare em 9 de outubro de 1589, na qual ele teria sido testemunha em um processo judicial em Westminster (AVELAR, 2012, p. 39). Esse fato demonstra que ele chegou em Londres antes de 1592, mas não há conhecimento a respeito da data exata em que ele começou a trabalhar e tornou-se proeminente na cena cultural londrina.

Os “anos perdidos” encerraram-se em 1592, quando Shakespeare já estava ativo em Londres como dramaturgo e ator. É provável que ele tenha iniciado sua atuação regular no meio teatral, na condição de contratado, entre os 23 e 24 anos de idade. Essa hipótese fundamenta-se na ausência de registros documentais que indiquem sua associação a companhias teatrais antes da obtenção de cotas societárias, as quais eram conferidas exclusivamente a atores que já houvessem alcançado notória reputação profissional no cenário artístico (AVELAR, 2012, p. 47).

No mesmo ano, foi publicado um panfleto intitulado *Um vintém de sabedoria comprado com um milhão de sofrimento*, de autoria de Robert Greene, precursor do teatro elisabetano. Nele consta a primeira referência conhecida a Shakespeare em letras de forma. Greene atacou o dramaturgo, referindo-se a ele como “corvo arrivista” e, de forma raivosa, aconselhou outros três autores a não confiarem em atores. Segundo Bárbara Heliodora, esse ataque pode ser interpretado como uma possível reação ao sucesso crescente das peças de Shakespeare (HELIODORA, 2008, p. 19).

As avaliações acerca da atuação de Shakespeare são divergentes: enquanto John Aubrey e Henry Chettle o consideravam, respectivamente, um intérprete “muito bom” e “excelente”, Nicholas Rowe afirmou, de maneira mais reservada, que seu melhor desempenho ocorreu no papel do Fantasma de *Hamlet* (AVELAR, 2012, p. 75).

Shakespeare integrou e foi sócio da companhia teatral *Lord Chamberlain's Men*, que passou a se chamar *King's Men* com a ascensão de Jaime I. Seu talento logo se destacou e suas peças passaram a ser encenadas nos principais teatros, como o *Globe* e o *Blackfriars*. Ele publicou poemas narrativos como *Vênus e Adônis* (1593) e *O rapto de Lucrecia* (1594), dedicados ao Conde de Southampton (HELIODORA, 2008, p. 19).

Em 1596, houve uma epidemia de tifo e disenteria em Stratford que vitimou Hamnet, sepultado em 11 de agosto na Igreja da Santa Trindade. Shakespeare enfrentou o impacto emocional da perda do filho e também desafios financeiros ligados à atividade teatral; ainda assim, esse período foi decisivo para sua carreira, pois James Burbage, associado à sua companhia, adquiriu um imóvel estrategicamente localizado cuja infraestrutura favoreceu a consolidação da trupe (AVELAR, 2012, p. 86–89).

A segunda metade da década de 1590 foi marcada pela intensa produção teatral de Shakespeare e por sua atuação na administração da companhia,

enfrentando, entre outros desafios, o encerramento do Teatro devido a conflitos com o proprietário do terreno (AVELAR, 2012, p. 97-98). Em 1598, ganhou destaque como ator na peça *Every Man Out of His Humor*, de Ben Jonson (AVELAR, 2012, p. 112).

Nos anos de 1602 e 1605, Shakespeare realizou aquisições de terras em Stratford, demonstrando a continuidade de seus investimentos na cidade. Entre 1605 e 1606, já consolidado como dramaturgo de sucesso, escreveu a tragédia *Macbeth*, na qual demonstra sua habilidade singular em articular elementos sobrenaturais com dilemas psicológicos e morais. A peça reflete os temores políticos e as tensões do período, especialmente após a ascensão de Jaime I ao trono, monarca de origem escocesa.

Em 1607, Susanna, filha de Shakespeare, casou-se com John Hall, um médico protestante respeitado, após ter sido sancionada por não receber o sacramento anglicano aos 23 anos. Shakespeare já conhecia o genro e manteve uma relação próxima com ele (AVELAR, 2012, p. 126-127).

No ano seguinte, Susanna teve a primeira filha, Elizabeth, e alguns meses mais tarde, a mãe de Shakespeare faleceu (LEE, 1915, p. 462).

Em 1611, Shakespeare retornou a Stratford após concluir a obra *A Tempestade*. No ano seguinte, em 1612, esteve presente no funeral de seu irmão Gilbert e, em 1613, realizou seu último investimento imobiliário em Londres, adquirindo uma casa no priorado dos Frades Negros. Em 1615, sua filha Judith casou-se com Thomas Quiney. Como o casamento foi celebrado sem a devida autorização, foi gerada uma multa. Entre janeiro e março de 1616, Shakespeare redigiu seu testamento, no qual destinou a maior parte à sua filha Susanna, com menor proporção à esposa Anne, o que gerou especulações sobre o relacionamento entre ambos (LEE, 1915, p. 462-465).

William Shakespeare faleceu em 23 de abril de 1616, aos 52 anos, cerca de um mês após concluir seu testamento. Essa mesma data (23 de abril) é convencionalmente adotada como a de seu nascimento, embora não haja documentação que comprove esse fato. A causa de sua morte permanece desconhecida, sendo levantadas hipóteses que variam entre febre, problemas cardíacos e sífilis. Após seu falecimento, seu corpo foi embalsamado e sepultado na Igreja da Santíssima Trindade, em Stratford. Seu epitáfio, provavelmente de sua autoria, solicita que o túmulo seja respeitado e não perturbado (AVELAR, 2012, p. 152).

Shakespeare obteve sucesso profissional e financeiro em vida. Ele tornou-se coproprietário do *Globe Theatre*, adquiriu propriedades em Stratford e foi nomeado *gentleman*, título concedido a um homem que se comporta de maneira educada e cortês, com conduta irrepreensível, grande educação e cultura, sendo reconhecido como um verdadeiro cavaleiro.

Em 1623, Anne Hathaway, viúva de Shakespeare falece, e no mesmo ano seus colegas John Heminges e Henry Condell organizaram o *First Folio*, reunindo suas peças. A partir do século XVIII, sua fama se consolidou definitivamente.

William Shakespeare construiu um legado vasto e duradouro, composto por 38 peças, 154 sonetos e diversos poemas que influenciaram profundamente a literatura, o teatro e a cultura popular. Segundo Stephen Greenblatt, a produção do dramaturgo inglês possui características singulares, capazes de transpor barreiras sociais e culturais. Seu trabalho conquistava tanto o público erudito quanto o iletrado, abrangendo desde os moradores dos centros urbanos até os espectadores provincianos (GREENBLATT, 2004, p. 8).

Shakespeare demonstra habilidade em provocar em sua audiência tanto o riso quanto o pranto, convertendo questões políticas em poesia e mesclando a comicidade vulgar com a sutileza filosófica. Seus textos transitam com igual destreza entre a vida de reis e de mendigos, e ele demonstra domínio de áreas como direito, teologia e história. Paralelamente, ele consegue reproduzir com naturalidade os modos de falar dos camponeses e incorporar elementos da tradição oral popular (GREENBLATT, 2004, p. 8).

No trecho a seguir, Harold Bloom ressalta a influência dos personagens criados por William Shakespeare, tanto no teatro quanto na vida real e na literatura que se seguiu:

Personagens shakespearianos são papéis a serem representados por atores, mas são, também, muito mais: a influência que tais personagens exercem na vida tem sido quase tão imensa quanto o seu efeito na literatura pós-shakespeariana. Nenhum autor no mundo se iguala a Shakespeare na aparente criação da personalidade, e emprego aqui a palavra "aparente", com certa relutância. Listar as maiores qualidades de Shakespeare é quase um absurdo: onde começar? Onde terminar? O autor escreveu a melhor poesia e a melhor prosa em língua inglesa, talvez, não apenas em língua inglesa, em qualquer idioma ocidental. Tal qualidade é, por sua vez, inseparável da força de seu raciocínio, Shakespeare pensava com mais abrangência e originalidade do que qualquer outro autor (BLOOM, 1998, p. 20).

Segundo Bloom, os personagens de Shakespeare são entidades ficcionais interpretadas no palco, que também têm um impacto significativo na vida real das pessoas e na literatura que veio depois dele. Tais personagens são tão complexos, ricos, realistas e bem desenvolvidos que transcendem o teatro, influenciando a maneira como as pessoas pensam e se comportam. Essa profundidade pode ser percebida em personagens dotados de falhas de caráter ou por corrupção, vontade própria, vulnerabilidade, podendo influenciar a percepção da vida.

A qualidade excepcional da obra de Shakespeare é atribuída à sua capacidade de raciocínio como um pensador original e abrangente, capaz de explorar temas complexos e universais de maneira única e profunda (BLOOM, 1998, p. 20).

O crítico literário identifica um aspecto comum entre a obra de Shakespeare e a Bíblia, embora sejam de naturezas diferentes, são universais. O universalismo de ambas é global e multicultural, pois transcende fronteiras culturais e geográficas, sendo relevante e influente em diversos contextos ao redor do mundo (BLOOM, 1998, p. 27). Enquanto a Bíblia é centrada em Deus e é considerada pelos cristãos como divinamente inspirada, a obra de Shakespeare é vista como uma "escritura secular" central para a literatura ocidental (BLOOM, 1998, p. 27).

O legado do dramaturgo contempla temas que se mantêm atuais e universais, como poder, amor, moralidade e destino, explorando aspectos da natureza humana. Suas tragédias, como *Hamlet* [entre 1600 e 1602], *Macbeth* [entre 1605 e 1606], *Otelo* [entre 1602 e 1604] e *Rei Lear* [entre 1605 e 1607] revelam dilemas morais, ambição e fragilidade humana. Já comédias como *Sonho de Uma Noite de Verão* [entre 1594 e 1596], *Muito Barulho por Nada* (1598) e *Como Gostais* [entre 1600-1602] trazem humor, equívocos e reflexões sobre o amor e a sociedade.

No trecho a seguir, Barbara Heliodora atribui a maior qualidade de William Shakespeare à sua habilidade para criar personagens:

A maior riqueza de Shakespeare, entretanto, está em sua capacidade de criar personagens e se solidarizar com eles. O soldado que só tem meia dúzia de falas na primeira cena de *Hamlet* tem nome (Francisco) e sente medo e frio; as 'alegres comadres de Windsor' recebem o mesmo cuidado que merecem Cleópatra, Lady Macbeth ou Miranda, e seus Bobos nada têm de tolos (HELIODORA, 2008, p. 21).

Quando se solidariza com seus personagens, Shakespeare os trata com empatia, colocando-se em seu lugar e transmitindo suas emoções e motivações de

forma autêntica. Até mesmo os personagens secundários recebem o mesmo nível de atenção e profundidade, sendo humanizados por meio de emoções reais e traços individuais.

Para o pesquisador Stephen Greenblatt, o sucesso artístico e comercial de Shakespeare não está na escolha de temas da atualidade ou refletir modismos. Sua chave para o sucesso foi criar enredos envolventes, compostos por personagens ricos e situações que emocionavam o público, como explicado a seguir:

O segredo do sucesso não era tanto a atualidade dos temas – o que, diante da censura governamental e da prática comum de reaproveitar peças por anos, seria arriscado –, mas sim a intensidade do interesse que suas obras despertavam. Shakespeare precisava dialogar com os desejos e temores mais profundos de sua audiência, e seu êxito extraordinário na própria época atesta sua maestria nesse aspecto (GREENBLATT, 2004, p. 8, tradução minha).

Greenblatt argumenta que Shakespeare foi bem-sucedido por ser profundamente humano, ou seja, por compreender de forma intensa a natureza humana. Sua arte alcançava aquilo que havia de mais essencial na experiência do espectador e permanecem atuais perante o público contemporâneo. Questões existenciais, dilemas morais, conflitos familiares, ambição, amor e traição podem ser relevantes em qualquer tempo ou cultura.

Shakespeare explorava a linguagem com maestria, criando diálogos poéticos e prosaicos que capturavam a essência das emoções humanas e situações complexas. No trecho a seguir, Greenblatt nos leva a imaginar que havia um fascínio de Shakespeare pelas palavras:

Vamos imaginar que, desde a infância, Shakespeare tenha se sentido fascinado pela linguagem, obcecado pela magia das palavras. Há evidências contundentes dessa obsessão já em seus primeiros escritos, o que torna bastante plausível supor que ela tenha se iniciado muito cedo — talvez no exato momento em que sua mãe lhe sussurrou uma canção de ninar ao ouvido (GREENBLATT, 2004, p. 11, tradução minha).

O emprego de metáforas enriquecia suas obras com uma linguagem vibrante e expressiva. Sua maestria manifesta-se na capacidade de assimilar o vocabulário de diferentes áreas do saber. Em suas peças, empregou termos específicos da curtição de couro, do direito, da teologia, da medicina e jargões militares (GREENBLATT, 2004, p. 43).

Shakespeare foi pioneiro na construção de personagens psicologicamente densos, capazes de expressar uma ampla gama de emoções e conflitos internos. Em *Hamlet*, *Macbeth* e *Othello*, os protagonistas possuem motivações ambíguas, angústias existenciais e desejos contraditórios. Em *Macbeth*, a relação entre o protagonista e *Lady Macbeth* é marcada pelo jogo de manipulações recíprocas, com o medo e a ambição instrumentalizados por ambos, resultando em uma dinâmica conjugal emocionalmente intensa e desestabilização moral.

O dramaturgo se distingue de outros autores de sua época por razões que vão desde a profundidade de seus personagens até a universalidade de suas obras. Enquanto dramaturgos como Christopher Marlowe (1564-1593) e Ben Jonson (1572-1637) criavam personagens que muitas vezes se limitavam a caricaturas, Shakespeare desenvolvia personagens com profundidade interna notável. Seus personagens evoluem ao longo das peças, refletindo dilemas morais e existenciais que ressoam com o público ao longo do tempo (BLOOM, 1998, p. 30).

Shakespeare não se limitava a imitar a vida; ele a reinventava. Suas obras são vistas como criações de vida, nas quais os personagens não são meras representações, mas entidades vivas que desafiam e expandem a compreensão do público sobre a natureza humana (BLOOM, 1998, p. 30).

Ele revolucionou o teatro renascentista, criando uma obra rica que explora a natureza humana de maneira única. Shakespeare incorporou em *Macbeth* elementos sobrenaturais, como as bruxas, para aprofundar temas e as características dos personagens, ao mesmo tempo em que refletia as crenças da época. Além disso, foi tecnicamente e tematicamente inovador, desafiando convenções ao fundir comédia e tragédia em narrativas de grande densidade emocional. Por fim, suas obras frequentemente funcionam como comentários sociais e políticos, engajando-se com as tensões de seu tempo e provocando reflexão.

Em suas comédias, como *Sonho de Uma Noite de Verão* (1600) e *Muito Barulho por Nada* (1600), Shakespeare misturou leveza com crítica social, utilizando humor e situações irônicas para abordar questões de identidade, amor e convenções sociais.

Suas peças *Hamlet* (1623), *Macbeth* e *Romeu e Julieta* (1597), tornaram-se paradigmas da tragédia, nos quais Shakespeare explorou temas como ambição, vingança, poder e amor, ao mesmo tempo em que expôs dilemas existenciais e psicológicos complexos.

Os personagens Hamlet, Macbeth, Otelo e Lear são heróis trágicos cujas falhas morais, combinadas com forças externas, conduzem à ruína pessoal e à desordem social. Shakespeare equilibra destino e livre-arbítrio, criando narrativas densas em que escolhas individuais têm consequências devastadoras, refletindo conflitos internos profundos e dilemas éticos universais.

Cada peça é ambientada em contextos históricos e políticos distintos, e a linguagem poética intensifica a tensão psicológica e emocional. A ambição desmedida de Macbeth, o ciúme corrosivo em Otelo, a busca por vingança em Hamlet e o colapso emocional e político de Lear exemplificam como Shakespeare transforma emoções em motores de tragédias. A construção dos personagens revela o conflito entre razão e impulso, autoridade e desordem, com destaque para a dinâmica das relações humanas e suas fragilidades morais.

O impacto das tragédias de Shakespeare extrapola os limites do teatro, influenciando psicologia, sociologia, filosofia e literatura. Sua habilidade de capturar as contradições da condição humana em tramas intensas e personagens memoráveis garante que suas peças permaneçam relevantes, estimulando reflexões sobre poder, justiça, culpa e a essência da humanidade.

O dramaturgo permanece uma referência na cultura ocidental. A aparente banalidade de sua vida contrasta com a profundidade de sua obra. A sobrevivência de sua escrita, mais do que de sua biografia, assegura sua grandeza. As peças de Shakespeare continuam a ser reinterpretadas, ensinadas e celebradas em todo o mundo, reafirmando seu lugar como "a alma de sua época" e além dela.

4.2 *MACBETH*: A TRAGÉDIA DA IMAGINAÇÃO E DA AMBIÇÃO

As tragédias de William Shakespeare ocupam um lugar singular na história do teatro, por sua profundidade emocional e por sua estrutura dramática característica. Segundo o crítico literário A. C. Bradley, essas obras podem ser descritas como "a história de uma calamidade excepcional que leva à morte de um homem de alta estirpe" (BRADLEY, 2009, p. 8). Essa definição ressalta a centralidade do sofrimento humano, capaz de afetar até mesmo personalidades proeminentes da sociedade. Entretanto, calamidades isoladas e sem contexto não são suficientes para formar a base do enredo principal de uma tragédia. Uma vez que as pessoas são "autoras do próprio infortúnio", a queda de personagens nobres não ocorre simplesmente por

conta da catástrofe, mas é resultado de uma série de suas escolhas e ações (BRADLEY, 2009, p. 9).

Os atos dos personagens são predominantes, mas não são os únicos responsáveis pelo desenvolvimento da tragédia shakespeariana. As ações que levam à catástrofe provêm do caráter dos personagens. Essa relação entre ação e essência torna-se ainda mais evidente em *Macbeth*, onde o caráter dos protagonistas é o motor que impulsiona a tragédia. O general Macbeth, inicialmente apresentado como um guerreiro leal e valoroso, mostra gradualmente sua ambição e sua vulnerabilidade à influência externa, especialmente da esposa manipuladora. Lady Macbeth, por sua vez, é movida por uma determinação implacável e uma sede de poder que a leva a incentivar o marido ao regicídio. Essa perspectiva é reforçada por Bradley, ao afirmar que, “o fulcro da tragédia está no ato que provém do caráter, ou no caráter que se manifesta no ato” (BRADLEY, 2009, p. 9).

À medida que a tragédia avança para seu clímax ou conclusão, é possível sentir com intensidade que os eventos trágicos não ocorrem acidentalmente, mas são consequências de atos dos personagens, conforme seu caráter: o que sentimos de forma especialmente forte, à medida que uma tragédia se encaminha para o desfecho é que as calamidades e catástrofes se seguem inevitavelmente dos atos dos homens, e que a principal fonte desses atos é o caráter (BRADLEY, 2009, p. 9).

As escolhas trágicas feitas pelos protagonistas de *Macbeth* são fruto de seus conflitos morais e de suas falhas de caráter. Os desastres ocorridos são consequência direta das ações dos personagens, que são profundamente influenciadas pela índole. Cria-se uma sensação de inevitabilidade e destino, na qual os personagens são, em grande parte, responsáveis por sua própria queda.

Macbeth está inserida no padrão das tragédias shakespearianas identificado por Bradley, pois seu protagonista ocupa posição notável na comunidade, e seu caráter o leva a tomar decisões e atitudes que o levam à queda e morte, como veremos a seguir.

A peça de William Shakespeare mostra a trajetória de um nobre escocês cuja ambição desponta com as profecias de três bruxas e o incentivo de sua esposa, Lady Macbeth. O desejo de poder leva o protagonista a cometer atos brutais, como o assassinato do rei Duncan, desencadeando uma série de eventos trágicos e uma descida à loucura e à ruína. São abordados temas como a ambição, a culpa, a

corrupção do poder e a fragilidade da condição humana, estabelecendo um estudo do mal e de suas consequências.

Macbeth era general do Exército da Escócia, governada pelo rei Duncan. Com Banquo, outro general, ele derrotou as forças inimigas da Noruega em uma batalha. No trajeto de retorno, ambos foram saudados por três bruxas e surpreendidos com as seguintes previsões: Macbeth receberia o título de Chefe de Cawdor, depois ascenderia ao trono como rei, e os descendentes de Banquo também ocupariam o trono.

As três bruxas representam forças sobrenaturais que moldam o destino de Macbeth desde sua primeira aparição. Suas profecias enigmáticas despertam a ambição latente do protagonista, desencadeando um conflito interno que o leva a questionar seus princípios e os limites de sua conduta em busca do poder. Mais do que mensageiras do futuro, as feiticeiras simbolizam a manipulação e o caos, conduzindo os personagens a agir conforme previsões que parecem inevitáveis.

Por desafiarem a ordem natural e insinuar que o destino de Macbeth já está traçado, elas tensionam a relação entre livre-arbítrio e predestinação, criando uma atmosfera de fatalismo. Além disso, sua caracterização como entidades sombrias e ameaçadoras subverte os papéis tradicionais de gênero: em uma sociedade patriarcal, mulheres dotadas de poderes sobrenaturais rompem com as normas estabelecidas e desafiam o *status quo*.

Por fim, ao introduzirem a tragédia na trajetória de Macbeth, as bruxas personificam o embate entre ambição e moralidade, mostrando o desejo de poder como agente capaz de corromper e conduzir à ruína.

Como a primeira profecia realizou-se rapidamente, Macbeth desejou concretizar a segunda, mas esta passava pela eliminação do rei. O general escocês escreveu à esposa para informá-la sobre as previsões das bruxas, e sobre o novo título recebido. Após a leitura da carta, Lady Macbeth foi avisada por um mensageiro sobre a proximidade da chegada do marido, seguida da visita do rei. Então ela pediu aos espíritos que a dessexualizassem, preenchessem-na com crueldade, deixassem seu sangue mais espesso e eliminassem sua compaixão.

Quando chegou à residência, Macbeth foi encorajado por sua esposa a assassinar o rei Duncan, com o objetivo de assumir o trono. Embora inicialmente relutante, devido ao parentesco com o rei, e por considerá-lo bondoso, Macbeth acabou cedendo e elaborou um plano para executar o crime durante a visita real a

Inverness. Seguindo o plano traçado, ele matou Duncan com uma adaga enquanto este dormia.

Após cometer o crime, Macbeth retornou aos aposentos levando as adagas manchadas. Lady Macbeth, por sua vez, voltou à cena e sujou os rostos dos camareiros com o sangue do rei assassinado, a fim de incriminá-los. Temendo ser descoberto, Macbeth também os matou e, diante dos outros nobres, afirmou ter agido para vingar a morte do soberano escocês.

Temerosos, os herdeiros de Duncan deixaram o país, então Macbeth conseguiu assumir o trono. As preocupações do rei recém-coroadado mudaram e voltaram-se contra Banquo e seu filho Fleance, pois outra parte da profecia previa que seus descendentes herdariam o trono. Então Macbeth contratou dois assassinos para executá-los. Banquo foi morto, mas Fleance sobreviveu.

Macbeth começou a sentir-se assombrado pelo fantasma de Banquo, e perdeu o controle da realidade. Entre a nobreza, iniciam-se intrigas para derrubar o rei. O monarca procurou novamente as bruxas, e recebeu outras profecias: ele deveria ter cautela com Macduff; nenhum homem nascido de mulher poderia atingi-lo; e finalmente, ele estaria seguro até que *Birnam Wood*, floresta localizada nas proximidades, se movesse em direção ao seu castelo em *Dunsinane Hill*. Acreditando na impossibilidade de concretização das duas últimas profecias, Macbeth entendeu que estava seguro, pois todos os homens são nascidos a partir de mulheres, e as florestas não poderiam deslocar-se. Macbeth ordena a execução de todos os membros do clã Macduff no castelo da família. Embora Macduff consiga fugir para a Inglaterra, sua esposa e filho são assassinados.

Lady Macbeth sentia-se atormentada por alucinações e episódios de sonambulismo nos quais tenta remover manchas de sangue imaginárias das mãos. Ela recebe cuidados médicos, mas seu estado mental se deteriora até culminar no suicídio. Após receber a notícia da morte da rainha, Macbeth demonstra indiferença e apatia, refletindo apenas que ela teria morrido de qualquer forma, ainda que em outro momento.

A protagonista feminina possui um forte desejo pelo poder, e instiga Macbeth a assassinar Duncan. Sua determinação e frieza contrastam com a hesitação do marido, o que demonstra o poder de sua influência sobre ele, além de um desejo profundo de transcender as limitações de gênero de sua época. Sua personalidade é transformada à medida que a trama se desenvolve, pois apresenta-se como uma

mulher confiante e dominante, mas começa a desmoronar emocionalmente após a morte do rei.

A culpa torna-se um fardo insuportável, levando Lady Macbeth a sofrer com episódios de alucinação e desespero. Essa deterioração psicológica ocorre como consequência devastadora da ambição desmedida e da transgressão moral, evidenciando a fragilidade da mente humana diante de atos irreparáveis.

Inicialmente Lady Macbeth subverte os papéis sociais tradicionais ao ser a fomentadora das ações de Macbeth, mas sua queda revela a vulnerabilidade das mulheres em um mundo dominado por homens. O desespero e a culpa se manifestam em momentos emblemáticos, como na lavagem incessante das mãos, onde tenta remover as manchas de sangue, simbolizando a culpa que não pode ser lavada.

No fim, a trajetória de Lady Macbeth é trágica e serve como alerta sobre os perigos da ambição e da manipulação. A transformação de uma mulher poderosa em outra consumida pela culpa sugere uma crítica ao desejo de controle e à natureza efêmera do poder. A personagem continua a ser uma das mais estudadas e debatidas da obra de Shakespeare por exhibir os conflitos internos do ser humano em face da moralidade e da ambição.

Macduff e Malcolm, filhos do falecido rei Duncan, reuniram forças para atacar o rei e restaurar o trono da Escócia. Durante o confronto, Macbeth descobriu que Macduff nasceu por meio de uma cesariana, portanto ele não foi “gerado de mulher” no sentido convencional. As bruxas estavam certas mais uma vez. Finalmente, o exército liderado por Malcolm utiliza galhos da floresta de Birnam Wood como camuflagem enquanto marchava em direção ao castelo de *Dunsinane*, fazendo a floresta mover-se simbolicamente, cumprindo outra parte da profecia. Macduff matou Macbeth, e Malcolm assumiu o trono da Escócia.

A fim de facilitar a compreensão das relações entre os personagens centrais da tragédia, a figura 1 representa esquematicamente suas conexões e funções dramáticas no decorrer da narrativa. Os personagens principais da peça são representados visualmente, com destaque para suas posições na trama e os vínculos que estabelecem entre si. Essa organização contribui para uma leitura mais clara da dinâmica de poder, influência e conflito que permeia a obra.

De acordo com Sidney Lee (1915, p. 394), *Macbeth* foi escrita entre 1605 e 1606 e baseia-se na *Crônica da História Escocesa de Holinshed* (*Holinshed's Chronicle of Scottish History*). Apesar de utilizar essa fonte, Shakespeare enriquece a narrativa e cria uma história própria. Enquanto Holinshed retrata Duncan como um rei fraco e impopular, cujo assassinato não causa comoção, Shakespeare modifica essa perspectiva ao apresentar Macbeth como alguém que hesita em matá-lo, justamente por reconhecê-lo como um soberano bondoso. Uma vez que a peça constitui uma resposta ativa a outro texto, ela é o resultado de um processo dialógico entre Shakespeare e Hollinshed, pois não foi construída como um discurso isolado.

Macbeth ascendeu ao trono por meio do regicídio e, segundo registros históricos, teria exercido um governo relativamente estável durante a maior parte de seus dezessete anos de reinado. Contudo, ao final desse período, tornou-se um tirano, o que provocou uma rebelião popular que culminou em sua morte. Na peça de Shakespeare, esses elementos históricos são transformados e combinados com aspectos de outro assassinato real — o do rei Duff — resultando em uma narrativa dramatizada que intensifica os conflitos morais e políticos do protagonista (LEE, 1915, p. 394).

Lee afirma que, na crônica, a influência de Lady Macbeth sobre seu marido é praticamente inexistente, ao passo que Shakespeare a desenvolve com profundidade, transformando-a em uma das personagens mais complexas do teatro (LEE, 1915, p. 394). Para ele, “*Macbeth* está entre as mais nobres tragédias, ao lado de *Otelo*, tanto do mundo moderno quanto do antigo” (LEE, 1915, p. 396, tradução minha).

Macbeth é a tragédia mais curta de Shakespeare, o que contribui para seu ritmo acelerado. Lee exemplifica essa afirmação com a extensão da cena do sonambulismo, composta por apenas setenta versos, dos quais cerca de vinte são falados por Lady Macbeth (LEE, 1915, p. 396).

O status elevado de *Macbeth* entre as tragédias shakespearianas é atribuído à combinação de diversos elementos. Sir Sidney Lee identifica os seguintes fatores como responsáveis por essa distinção:

É a fertilidade poética da linguagem, a simplicidade mágica do discurso nos momentos críticos da ação, a ironia dramática que acentua as questões misteriosas e a complexidade fascinante dos dois personagens principais que elevam a peça ao primeiro escalão (LEE, 1915, p. 396, tradução minha).

Além disso, a peça foi escrita logo após a ascensão de Jaime I ao trono inglês, sendo inserida no contexto político e cultural da época. É possível que Shakespeare tenha buscado agradar ao novo monarca, uma vez que o personagem Banquo é retratado com simpatia, por ser considerado ancestral de Jaime e fundador da dinastia Stuart (LEE, 1915, p. 395).

No livro *A Invenção do Humano*, Harold Bloom define *Macbeth* como a mais sombria e aterradora das tragédias de Shakespeare, citando o protagonista como o mais desventurado e imaginativo entre os heróis trágicos do autor. Sua imaginação, quase profética e autodestrutiva, permite que ele seja capaz de visualizar a si mesmo cometendo crimes para satisfazer suas ambições, antes de tomar plena consciência delas. Ao contrário de outros vilões shakespearianos, tais como Ricardo, Iago e Edmundo, Macbeth sofre ao perceber que causou e continuará a causar o mal, e esse sofrimento favorece a identificação do público com ele (BLOOM, 1998, p. 631-632).

A peça revela o lado obscuro da imaginação humana, e o espectador é conduzido a uma jornada de terror que vai além do moralismo cristão. O dramaturgo inglês não busca transmitir valores religiosos ou éticos, e sim demonstrar a experiência trágica em sua forma mais intensa e amoral (BLOOM, 1998, p. 632).

O reino da Escócia configura-se como um cenário mitológico e noturno, propício para o cometimento dos assassinatos. Além de física, a violência em *Macbeth* também se manifesta de forma psicológica, atingindo o interior do público. Cada espectador pode se identificar com os impulsos assassinos latentes no protagonista. Essa violência revela a ferocidade de uma alma assombrada por uma imaginação profética, presa entre o desejo de poder e o medo da impotência (BLOOM, 1998, p. 640).

O ritmo acelerado da peça intensifica o horror, criando um universo de morte e terror, um mundo cheio de visões assustadoras e ilusões compatíveis com as experiências de Macbeth e das Bruxas (BLOOM, 1998, p. 642).

A cena do porteiro ocorre logo após o assassinato do rei Duncan e introduz um momento de alívio cômico em meio à tensão dramática. Nela, um porteiro sonolento imagina estar abrindo as portas do inferno, fazendo piadas sobre os tipos de pessoas que poderiam bater ali, como um agiota ou um mentiroso. Ele brinca com a ideia de que o castelo de Macbeth se tornou um verdadeiro inferno, o que funciona como uma ironia dramática, já que o público sabe que um regicídio acabou de acontecer ali dentro. Essa cena evidencia a tensão irônica entre o humor popular e a

tragédia moral de Macbeth, remetendo a aspectos de impotência e frustração íntima. Para Bloom, o terror do protagonista tem raízes sexuais, e o assassinato opera como uma forma de compensação e expressão de potência, em oposição à sua incapacidade de afirmação nesse campo (BLOOM, 1998, p. 643-644).

A relação entre Macbeth e Lady Macbeth é profundamente apaixonada e intensa, e o casal é apontado por Bloom como o mais feliz da obra dramática shakespeariana (BLOOM, 1998, p. 633). Entretanto, a ausência de descendentes, o erotismo do casal e o impulso assassino apontam para sintomas de um vazio existencial. O casal Macbeth representa uma ameaça universal, pois seus impulsos destrutivos afetam todos ao seu redor.

Bloom destaca que, ao contrário da esposa, Macbeth permanece lúcido ao longo de sua trajetória, o que torna sua jornada ainda mais perturbadora (BLOOM, 1998, p. 653). Ele é um reflexo sombrio da imaginação humana, alguém cuja alma espelha a alma da peça e que, mesmo derrotado, permanece dono do mundo que sua mente concebeu.

Em sua análise de *Macbeth*, o dramaturgo Daniel Jonas identifica as tensões entre o casal protagonista, especialmente quando o personagem Macbeth hesita em assassinar Duncan. Lady Macbeth o provoca e questiona sua masculinidade. Macbeth responde que sua virilidade limita-se à contenção racional de agir quando necessário. Esse embate entre o casal sugere uma inversão de papéis de gênero na peça, onde Lady Macbeth assume uma postura mais masculina e assertiva (JONAS, 2017, p. 11-12). No excerto a seguir, Jonas analisa a inversão de papéis em *Macbeth*, classificando-a como “fulgurantemente estranha”, por desafiar as expectativas normativas de gênero:

O que temos de fulgurantemente estranho na ‘peça escocesa’ traduz-se, precisamente, num certo travestismo ‘mental’ localizado no debate entre as personagens de Macbeth e Lady Macbeth. Esta é, a certo ponto, a figura mais máscula, modelo de virilidade, apelando a uma contenção dos receios femininos do primeiro e ao assumir de uma empreitada necessariamente masculina. Esta transfusão frequente de certas expectativas sociais atinge grandes temperaturas, quando não chocantes, caracterizando Lady Macbeth como uma figura absolutamente demencial e sinistra que infunde terror no espectador (JONAS, 2017, p. 12).

A inversão de papéis de gênero ocorre por meio da troca de identidade psicológica entre Macbeth e Lady Macbeth, resultando em uma mudança nas características e comportamentos esperados de cada um durante os diálogos.

As bruxas agem como projeções da mente de Macbeth, simbolizando mais a sua ambição do que um poder sobrenatural sobre seu destino. O poder sobrenatural exercido sobre Macbeth era a insônia (JONAS, 2017, p. 13).

Jonas chama atenção para a velocidade da peça tanto no plano discursivo quanto na ação, sugerindo que a concisão pode indicar que Macbeth era um homem de ação e não de palavras, promovendo uma convergência entre ação e discurso (JONAS, 2017, p. 16).

As análises de A. C. Bradley, Harold Bloom e Daniel Jonas convergem ao apontar o ritmo acelerado de Macbeth como um dos traços estruturais da peça. Bradley observa que a ação se desenrola com velocidade incomum em comparação a outras tragédias de Shakespeare, e a sucessão rápida de eventos mantém a tensão dramática em constante subida. Essa velocidade estrutural é vista como reflexo da impetuosidade do protagonista e do desdobramento inevitável da tragédia.

Bloom, embora mais atento à interioridade do protagonista, também percebe o encadeamento rápido das ações no desenvolvimento da tragédia. Ele associa essa velocidade à agitação psíquica de Macbeth, cuja mente, uma vez lançada à ambição e à culpa, torna-se incapaz de pausa ou recuo. A ação em *Macbeth* se desenrola com urgência, sem os momentos de introspecção característicos de outras tragédias shakespearianas, como *Hamlet*.

Jonas, em suas reflexões como tradutor e dramaturgo, observa que o ritmo acelerado de *Macbeth* contribui para uma atmosfera sufocante e opressiva, onde o tempo parece comprimido e os acontecimentos se precipitam com violência. Ele destaca a quase ausência de pausas reflexivas, sugerindo que o ritmo é determinante para a percepção de inevitabilidade e colapso que permeia a obra.

Ao contrário de outras peças em que há momentos de pausa, reflexão ou reequilíbrio, *Macbeth* apresenta uma estrutura compacta e impiedosa, com cenas curtas e transições rápidas. Essa característica é mencionada por Bradley como uma diferença em relação, por exemplo, a *Hamlet*. Bloom também interpreta essa característica como uma forma de destacar a violência e a urgência que dominam o enredo. Jonas reforça a sensação de vertigem como traço definidor do ritmo.

Os três sugerem, implícita ou explicitamente, que o ritmo da peça não é apenas formal, mas também psicológico: o avanço veloz da narrativa corresponde à deterioração interior de Macbeth, ao seu descontrole crescente e à sua obsessão pelo poder.

Por meio da análise conjunta de A. C. Bradley, Harold Bloom e Daniel Jonas, percebe-se que *Macbeth* oferece múltiplas possibilidades de estudo e interpretação. A peça resiste a categorizações unívocas de heroísmo ou vilania, pois o protagonista não se configura apenas como um sujeito passivo diante do destino ou da influência externa, mas como um agente consciente de suas escolhas, cuja trajetória evidencia as ambivalências da condição humana.

Lady Macbeth desafia as convenções de gênero ao assumir um papel decisivo na condução da ação trágica, expondo as fricções entre poder, ética e identidade. As perspectivas críticas analisadas demonstram como Shakespeare concebe personagens densos, que articulam simultaneamente dimensões éticas, existenciais e simbólicas. Assim, *Macbeth* consolida-se como uma obra de permanente atualidade crítica, cuja riqueza interpretativa continua a suscitar novas leituras no campo dos estudos literários.

4.3 O CONTEXTO HISTÓRICO DE *MACBETH*: POLÍTICA, RELIGIÃO E GÊNERO NA INGLATERRA DE JAIME I

O Renascimento foi uma época de grandes mudanças sociais, econômicas e culturais. A queda do feudalismo e o nascimento do capitalismo transformaram a estrutura da sociedade europeia. Shakespeare, vivendo nesse contexto, refletiu essas transformações em suas obras e também explorou os conflitos humanos que surgiram dessa nova ordem. Suas peças tratam de disputas legais e políticas, dilemas morais e, principalmente, questões de identidade, abrangendo gênero e classe social (CAMATI, 2014, p. 107).

Além de destacar-se pela popularidade junto ao público de sua época, William Shakespeare também é reconhecido por ser, como disse Bárbara Heliodora, "um homem do seu tempo" (HELIODORA, 2014, p. 11), uma vez que suas criações estão profundamente enraizadas no contexto histórico em que foram produzidas. Adicionalmente, o dramaturgo inglês foi um grande adaptador, escrevendo a maioria de suas peças a partir de histórias e lendas que circulavam no imaginário popular e dos eventos ao seu redor.

Sua trajetória artística floresceu em um contexto histórico e cultural singular: os reinados de Elizabeth I (1558–1603) e de Jaime I (1603–1625), períodos marcados por efervescência cultural e desenvolvimento do teatro inglês. A ascensão do teatro

profissional, impulsionada por fatores como o crescimento urbano, o mecenato real e a valorização das artes, proporcionou a Shakespeare um ambiente favorável à criação e encenação de suas obras (FREITAS, 2017, p. 30).

Otelo (1603–1604), *Macbeth* (1605–1606) e *Rei Lear* (1606–1607) foram concebidas no início do reinado de Jaime I da Inglaterra. Essas tragédias dialogam com o contexto e as transformações políticas e sociais da época e consolidam a maturidade artística de Shakespeare (FREITAS, 2017, p. 30).

Durante o século XVI, protestantes de toda a Europa exigiam mudanças na doutrina e no governo da Igreja Católica Apostólica Romana, rejeitando a autoridade do Papa e encontrando apoio entre alguns governantes europeus (UK PARLIAMENT, 2025, s/p). Na esteira desses movimentos, o rei Henrique VIII rompeu com a Igreja Católica Apostólica Romana na década de 1530 e estabeleceu o protestantismo na Inglaterra, consolidado durante o reinado de Eduardo VI. Após a tentativa fracassada de Maria I de reimpor o catolicismo, Elizabeth I transformou a Inglaterra na maior potência protestante da Europa (UK PARLIAMENT, 2025, s/p).

A Igreja Católica Apostólica Romana tentou suprimir os movimentos protestantes propagados pela Europa, e surgiram guerras religiosas. Na Inglaterra, os católicos enfrentaram perseguições, prisões, multas e o banimento de padres, especialmente após a excomunhão de Elizabeth I pelo Papa em 1570. Essa excomunhão motivou a rainha a apoiar os protestantes na Holanda e na França. As tensões entre a Inglaterra protestante e a Espanha católica que estiveram presentes ao longo do reinado de Elizabeth I levaram os dois países a entrar em guerra em 1585 (UK PARLIAMENT, 2025, s/p).

A morte de Elizabeth I (1533-1603) em 1603 conduziu Jaime VI, Rei da Escócia, ao trono inglês como Jaime I. A ascensão de Jaime I marcou uma transição sensível no imaginário político e religioso da Inglaterra. Filho de Maria Stuart, católica, e educado como protestante, Jaime assumiu o trono em meio à expectativa de maior tolerância religiosa. Esperava-se que ele poderia acabar com a perseguição religiosa e permitir o culto livre aos que professavam a fé de sua mãe. No entanto, a pressão do Parlamento e os medos conspiratórios moldaram sua política repressiva contra os católicos (UK PARLIAMENT, 2025, s/p).

Havia também a expectativa de encerramento do conflito de quinze anos com a Espanha. Os católicos ingleses esperavam que os espanhóis pressionassem pela tolerância religiosa na Inglaterra durante as negociações de paz, entretanto, os

representantes dos dois países assinaram um tratado de paz na Conferência de Somerset House, em Londres, em 1604, sem que houvesse concessões à causa católica (UK PARLIAMENT, 2025, s/p).

Jaime I estava sob pressão de membros anticatólicos da Câmara dos Comuns, e descobriu pequenas conspirações que planejavam sequestrá-lo ou destituí-lo. Mesmo com a conversão de sua esposa Ana da Dinamarca, ele se tornou menos simpático aos seguidores do catolicismo (UK PARLIAMENT, 2025, s/p). O rei manteve políticas repressivas contra os católicos, frustrando as expectativas de maior tolerância religiosa (FREITAS, 2017, p. 38).

Devido à frustração com o fracasso das negociações do tratado de paz entre Inglaterra e Espanha por mais tolerância religiosa, um grupo de jovens católicos radicais, alguns dos quais haviam se envolvido em conspirações anteriores, decidiu agir. Em maio de 1604, sob a liderança de Robert Catesby, eles planejaram assassinar o rei e destruir o parlamento inglês, explodindo a Câmara dos Lordes e a Câmara dos Comuns durante sessão de abertura em 5 de novembro de 1605. Os barris de pólvora seriam colocados sob a Câmara dos Lordes por Guy Fawkes. Esse plano é conhecido como a Conspiração da Pólvora (FREITAS, 2017, p. 38).

Os conspiradores acreditavam que a morte do rei abriria um vácuo de poder que permitiria a restauração de um monarca católico na Inglaterra. Na noite de 4 de novembro de 1605, Guy Fawkes foi preso enquanto guardava a pólvora. Sob tortura, Fawkes revelou os nomes dos membros do grupo, que foram capturados, julgados e executados por traição em janeiro de 1606. Em resposta à Conspiração da Pólvora, houve um aumento da perseguição aos católicos na Inglaterra e uma intensificação da repressão religiosa (FREITAS, 2017, p. 38).

Jaime I apoiou uma legislação que impôs um novo juramento de fidelidade em 1606, exigindo que todos os súditos católicos negassem a autoridade do Papa para depor reis. A Conspiração da Pólvora marcou o fim dos movimentos conspiratórios católicos na Inglaterra, no País de Gales e na Escócia, mas a desconfiança dos protestantes permaneceu (UK PARLIAMENT, 2025, s/p).

A Conspiração da Pólvora teve um impacto duradouro na cultura e na política britânica, sendo lembrada anualmente no Reino Unido no dia 5 de novembro, conhecido como *Guy Fawkes Night* ou *Bonfire Night*, com fogueiras e fogos de artifício (MATEUS, 2025, s/p). Esse evento simboliza a luta entre o poder real e as tentativas de subversão religiosa e política.

Como já mencionado por Sir Sidney Lee, a escrita de *Macbeth* iniciou em 1605 e foi concluída em 1606, apenas 3 anos após a coroação de Jaime VI da Escócia como Jaime I da Inglaterra. A peça reflete com agudeza as tensões políticas e religiosas do início do século XVII. O contexto do reinado de Jaime I, a ascensão do protestantismo e a ameaça constante de instabilidade interna, como exemplificado pela Conspiração da Pólvora, moldam o enredo e os personagens da peça.

O cenário de instabilidade alimentava-se de memórias recentes, como a excomunhão de Elizabeth I e a guerra com a Espanha. Shakespeare viu-se inserido em uma cultura de vigilância e controle, refletida simbolicamente em *Macbeth*.

A tentativa de assassinato do rei Jaime I e de destruição do Parlamento por católicos radicais liderados por Robert Catesby em 1605 produziu um trauma coletivo. A Conspiração da Pólvora gerou reações duras: repressão, juramentos de lealdade anticatólicos e vigilância contínua.

Macbeth, escrita em meio a esses eventos, pode ser lida como uma alegoria sobre o crime de regicídio. A peça condena a usurpação violenta do trono e reforça a ideia de ordem natural do poder, ressoando com o discurso oficial do governo de Jaime I (FREITAS, 2017, p. 38).

Entre os principais temas abordados em *Macbeth*, destacam-se a traição, a legitimidade do poder e o regicídio. A peça explora o modo como a ambição pode levar um indivíduo a trair sua própria consciência, seus laços de lealdade e até mesmo a ordem natural das coisas para tomar o poder, assassinando um rei legítimo. Esses temas ressoam fortemente com o contexto histórico da Conspiração da Pólvora, ocorrida em 1605, mesmo ano de concepção da peça.

Na Conspiração da Pólvora, os católicos ingleses pretendiam assassinar o rei Jaime I, os ministros e os membros do Parlamento, visando conduzir um monarca católico ao trono e, assim, restaurar a influência do catolicismo na Inglaterra protestante (MATEUS, 2025, s/p). Esse plano representava uma traição direta ao soberano e ao Estado, e envolvia justamente a ideia de que a legitimidade do poder poderia ser transferida por meio de um ato violento de regicídio. *Macbeth* comete assassinato para tomar o trono escocês, mas sua realeza é marcada pela paranoia e tirania. Shakespeare apresenta o poder ilegítimo como autodestrutivo, ecoando os temores da corte jacobina.

Dessa forma, Shakespeare reflete em *Macbeth* o clima de tensão política e religiosa de sua época. Ao retratar as consequências destrutivas do assassinato de

um rei para os indivíduos envolvidos, e para toda a ordem social e moral, o dramaturgo alinha-se com o discurso de condenação à traição e ao regicídio, reforçando a ideia de que o poder legítimo não pode ser usurpado sem consequências trágicas.

Macbeth pode ser interpretada como uma obra que legitima o poder monárquico e condena veementemente a traição. A peça atua como um instrumento ideológico de reforço à autoridade real e à manutenção da ordem e estabilidade do reino. Guy Fawkes e Robert Catesby, principais articuladores da Conspiração da Pólvora cometeram um ato de traição ao soberano, e são refletidos nos personagens traiçoeiros de *Macbeth*. A peça demonstra a maneira como a ambição pode levar à destruição pessoal e política.

Shakespeare legitima a autoridade régia ao associar a traição ao colapso moral e político. Banquo, ancestral lendário de Jaime I, é retratado como um homem honesto e leal, ao contrário de Macbeth. Essa caracterização reforça a ideia de continuidade legítima do poder monárquico, alinhando a narrativa à valorização da linhagem real (FREITAS, 2017, p. 36).

É possível que Shakespeare tenha adaptado certos elementos da narrativa histórica para agradar ao monarca. Na peça, Banquo é retratado como um personagem virtuoso, diferentemente das fontes históricas, como as *Crônicas de Holinshed*, nas quais é apresentado como cúmplice de Macbeth no assassinato do rei Duncan. Tal alteração pode ter sido motivada pelo fato de Jaime I considerar-se descendente de Banquo, o que conferiria legitimidade à sua linhagem real (FREITAS, 2017, p. 36).

Macbeth não deve ser compreendida apenas como uma tragédia individual motivada pela ambição e pela culpa, mas também como um produto de seu tempo, enraizado no contexto político e religioso do início do século XVII. Por meio da legitimação do poder real, da condenação ao regicídio e da adaptação de elementos históricos em favor da imagem de Jaime I, Shakespeare constrói uma narrativa que dialoga diretamente com os temores e aspirações da Inglaterra pós-Conspiração da Pólvora. Dessa forma, a peça ultrapassa o campo estético e assume uma função ideológica, contribuindo para a consolidação da autoridade monárquica e para a preservação da ordem estabelecida.

Shakespeare é frequentemente associado ao teatro elisabetano. De fato, sua carreira iniciou durante o reinado de Elizabeth I, mas foi sob o reinado de Jaime I que

ele recebeu mais apoio para desempenhar seu trabalho, como afirma Carpeaux a seguir:

Enfim, o teatro chamado elisabetano não é elisabetano; Shakespeare escreveu suas maiores obras depois da morte da rainha, em 1603; e recebeu muito mais favores e estímulos da parte do sucessor, o rei Jaime I, personalidade das mais barrocas da história britânica. Com a exceção de Marlowe, o grande teatro inglês da época é “jacobeu”; e é hoje reconhecido como arte barroca (CARPEAUX, 2007, p. 699).

Esse período, conhecido como era jacobina, é caracterizado por uma estética barroca, refletida nas contradições e profundidades das peças teatrais da época. O clima cultural da época foi influenciado pela própria presença do rei, que apreciava o teatro e promoveu a arte como uma forma de afirmação do poder real. Além de Shakespeare, outros dramaturgos como Christopher Marlowe também contribuíram para o florescimento do teatro inglês, que hoje é reconhecido como uma forma de arte barroca.

As estruturas sociais e culturais da Inglaterra elisabetana e jacobina desempenham papel fundamental na construção das personagens e dos conflitos dramáticos. A sociedade da época de Shakespeare era moldada por uma estrutura patriarcal estratificada, que influenciava as questões de gênero. A hierarquia social era rigidamente mantida, e as normas patriarcais continuavam a ditar o comportamento e as oportunidades disponíveis para diferentes grupos de pessoas, como bem ilustra o texto a seguir:

A sociedade da época de Shakespeare era moldada por uma estrutura patriarcal estratificada, que influenciava as questões de gênero. A hierarquia social era rigidamente mantida, e as normas patriarcais continuavam a ditar o comportamento e as oportunidades disponíveis para diferentes grupos de pessoas, como bem ilustra o texto a seguir: As restrições de gênero, raciais, étnicas e classistas continuavam sendo determinantes, no sentido de estabelecer como as pessoas deveriam ser tratadas e o que lhes era facultado fazer, ou seja, esses fatores ainda delimitavam a esfera de ação da maioria dos indivíduos e lhes impingiam sanções legais, sociais e econômicas (CAMATI, 2014, p. 107).

Os homens tinham a liberdade de desempenhar uma ampla gama de papéis, conforme suas habilidades e oportunidades. Em contraste, as mulheres enfrentavam limitações em suas funções sociais. A identidade feminina era definida exclusivamente pelo gênero, restringindo-as a papéis como mãe, esposa, viúva, dama, criada, virgem, prostituta ou bruxa (CAMATI, 2014, p. 108).

A crença da época julgava a mulher incapaz de assumir papéis importantes na sociedade, na política, nas artes, nos negócios e na diplomacia. Preconceitos patriarcais a consideravam fraca e emocional, enquanto o homem era percebido como forte e racional. Essas ideias mantinham as desigualdades e restringiam as oportunidades das mulheres (CAMATI, 2014, p. 108).

Apesar das restrições impostas às mulheres, as inglesas tinham mais liberdade que suas contemporâneas na Europa continental, pois podiam frequentar mercados, feiras e teatros, surpreendendo viajantes estrangeiros que chegavam ao país (CAMATI, 2014, p. 108-109).

Contudo, a presença de mulheres fortes no poder, como Elizabeth I, contrasta com a rigidez dos papéis impostos às mulheres comuns. No exercício do poder absoluto, a rainha encarna uma ambiguidade: é mulher, mas assume o lugar simbólico do homem. Sua autoridade desafia a narrativa da fraqueza natural do feminino, mesmo que não dissolva o patriarcado (CAMATI, 2014, p. 110).

Havia também mulheres que desafiavam o regime patriarcal e rejeitavam os estereótipos que lhes eram impostos. Essas mulheres eram demonizadas para que pudessem ser invisibilizadas na sociedade. Nesse cenário, a bruxa atua como um espelho invertido da mulher idealizada pelo patriarcado e por isso, a bruxa se torna a primeira rebelde contra o sistema (PARADISO, 2011, p. 200).

Sua existência simboliza a mulher que não aceita o destino imposto. A demonização da figura feminina serviu como ferramenta de controle ideológico: por meio da transformação da mulher independente ou sexualmente ativa em feiticeira, a sociedade justificava sua repressão.

Enquanto a rainha Elizabeth governava, outras mulheres eram queimadas como bruxas por falarem demais, por desobedecerem, por existirem fora do que se esperava delas. A companhia de Shakespeare, protegida por patronos e bem recebida na corte, aproveitava para inserir elementos contestadores em seus textos, que ofereciam diversas possibilidades de interpretação e leitura, conforme Camati explica a seguir:

A solução que encontrou foi introduzir recursos subversivos nas malhas de seus textos, elementos estes que possibilitassem leituras alternativas de suas peças: na superfície, o dramaturgo parecia ratificar a ordem patriarcal e o absolutismo monárquico, mas por meio do subtexto, instaurado a partir de estratégias de construtividade textual diversas, a ordem estabelecida é questionada e, muitas vezes, subvertida (CAMATI, 2014, p. 109-110).

Lady Macbeth representa um modelo ambíguo que desafia o papel feminino tradicional. Ela é definida por Paradiso como “a bruxa mais impressionante de Shakespeare, é mesmo Lady Macbeth, a fiel seguidora do inferno” (PARADISO, 2011, p. 199). Quando clama aos espíritos pela remoção de sua fragilidade feminina “Venham espíritos Que instilam as ideias mortais, dessexuai-me” (SHAKESPEARE, 2016, p. 50), ela se anula como mulher para encorajar o marido a cometer um regicídio. Entretanto, sua decadência emocional após o crime reafirma os limites impostos à mulher ambiciosa.

O casal Macbeth vivencia uma tensão na qual o valente guerreiro sucumbe à ambição e à influência de sua esposa. Lady Macbeth desafia os estereótipos de gênero, busca poder, mas eventualmente sucumbe à culpa e à loucura, refletindo a fragilidade da posição feminina.

Jaime I não demonstrava grande interesse por bruxaria antes de 1590 e mantinha uma postura cética quanto à existência de bruxas com poderes sobrenaturais. Ele compreendia que, caso tais figuras fossem reais, representariam uma ameaça séria à sociedade e à sua própria segurança. Por ter sido coroado aos treze meses de idade e enfrentado diversas tentativas de atentado ao longo da vida, Jaime I teria motivos para sentir-se vulnerável (BIBLIOTECA NACIONAL DA ESCÓCIA, 2025, s/p).

Em novembro de 1589, Jaime casou-se com Ana da Dinamarca, princesa de confissão luterana, em cerimônia realizada em Oslo, na Noruega. No mesmo ano do casamento, durante a travessia marítima de retorno à Escócia, a comitiva real enfrentou severas tempestades, o que levou Jaime a suspeitar de uma conspiração de natureza sobrenatural. Influenciado pelo contexto cultural e religioso da época, o monarca atribuiu os eventos climáticos a um suposto complô de bruxas (BIBLIOTECA NACIONAL DA ESCÓCIA, 2025, s/p).

As investigações culminaram na acusação de um grupo conhecido como as bruxas de North Berwick, que, sob tortura, confessaram ter firmado um pacto com o diabo com o intuito de atentar contra a vida do rei. Uma das acusadas foi Agnes Sampson, cuja confissão incluiu a revelação de detalhes íntimos da noite de núpcias do casal real, além da alegação de ter provocado a tempestade por meio de um ritual sombrio (BIBLIOTECA NACIONAL DA ESCÓCIA, 2025, s/p).

Jaime, que estava inicialmente cético, convenceu-se da ameaça e pode ter se interessado por bruxaria a partir desse evento. O episódio resultou na perseguição,

prisão e tortura de cerca de 60 pessoas (BIBLIOTECA NACIONAL DA ESCÓCIA, 2025, s/p).

É razoável supor que, por volta desse período, o interesse de Jaime VI pela bruxaria tenha motivado o rei a redigir o tratado *Daemonologie*, publicado em 1597. Nesse texto, o monarca afirmava que, naquele momento e naquele país, havia uma “abundância de escravos detestáveis do diabo”, em referência às bruxas ou encantadores (BIBLIOTECA NACIONAL DA ESCÓCIA, 2025, s/p).

A inclusão das três bruxas em *Macbeth* pode ter sido influenciada por esse fascínio do rei Jaime I pelo ocultismo, um tema que despertava grande interesse na época. As três feiticeiras representam, simultaneamente, o temor da subversão feminina e a crença na influência sobrenatural sobre os destinos humanos.

O papel desempenhado por Macduff na restauração da ordem após a tirania de Macbeth destaca a dicotomia entre o bem e o mal, associada, respectivamente, à busca por estabilidade política e moral e à instabilidade provocada pelo governo ilegítimo. Sua atuação representa a retomada da legitimidade e da justiça, contrapondo-se à desordem instaurada pelo usurpador, e reforça os valores éticos e sociais que sustentam a estrutura monárquica na peça.

Shakespeare expressa em *Macbeth* uma visão crítica das realidades sociais, políticas e de gênero de sua época, promovendo uma reflexão aprofundada sobre a condição da sociedade durante o reinado de Jaime I.

A tirania do rei Macbeth, marcada pelas execuções motivadas pela insegurança quanto à possibilidade de deposição, reflete a preocupação de Jaime I com a legitimidade e a estabilidade de seu trono. Esse aspecto espelha as políticas arriscadas do período e dialoga diretamente com os temores de traição e usurpação presentes na corte jacobina.

Enquanto denuncia o regicídio, legitima a autoridade real e explora os temores relacionados à subversão feminina e à crise da masculinidade, Shakespeare constrói uma obra profundamente enraizada no espírito de sua época. A peça apresenta o teatro como um espaço de diálogo ideológico e emocional entre o poder e o povo, ecoando os valores, conflitos e ansiedades da sociedade do seu tempo. O uso do teatro como meio de propaganda política não era incomum, e *Macbeth* cumpre tal papel enquanto defende a estabilidade do poder legítimo.

Este capítulo examinou a peça *Macbeth* à luz de sua construção dramática, de seu contexto histórico e interpretações críticas. Enquanto articula elementos como

ambição, poder, culpa e subversão de papéis de gênero, Shakespeare constrói uma narrativa que permanece relevante no debate contemporâneo sobre a condição humana.

A convergência entre ação e caráter, conforme argumenta A. C. Bradley; a interioridade dilacerada de Macbeth, segundo a leitura de Harold Bloom; e a inversão dos papéis de gênero observada por Daniel Jonas ressaltam a riqueza interpretativa da obra e sua capacidade de suscitar múltiplas leituras ao longo do tempo.

A personagem Lady Macbeth foi analisada como um ponto de inflexão nas representações de gênero na dramaturgia elisabetana. Sua construção dramática desafia os papéis tradicionais atribuídos às mulheres pela sua postura ativa, ambiciosa e manipuladora. Essas características eram frequentemente associadas ao universo masculino na literatura da época. Lady Macbeth rompe com as expectativas sociais de docilidade e passividade femininas quando instiga Macbeth a cometer o regicídio e demonstra frieza diante da violência, tornando-se uma personagem emblemática da transgressão das normas de gênero.

Macbeth também reflete as inquietações políticas e religiosas do início do século XVII, especialmente no contexto do reinado de Jaime I e da Conspiração da Pólvora. A peça atua como instrumento ideológico enquanto legitima o poder do monarca e condena o regicídio, ao mesmo tempo que insere, por meio de suas personagens femininas e elementos sobrenaturais, tensões que desafiam a ordem patriarcal vigente.

Assim, *Macbeth* consolida-se como uma tragédia da imaginação e da ambição, cuja força dramática reside na fusão entre o horror íntimo e o caos político. Sua permanência no cânone literário deve-se à habilidade de Shakespeare em criar personagens que, mesmo enraizados em seu tempo, continuam a dialogar com os dilemas éticos, existenciais e simbólicos da contemporaneidade.

No próximo capítulo, voltaremos nosso olhar para o conto *Lady Macbeth do Distrito de Mtzensk*, de Nikolai Leskov. A análise abordará a trajetória do autor, sua inserção na tradição literária russa e os aspectos narrativos, estéticos e temáticos da obra. Serão discutidas as conexões culturais e artísticas entre o conto e a peça de Shakespeare, com ênfase nas ressignificações da figura de Lady Macbeth no contexto da Rússia czarista.

5 NIKOLAI LESKOV E A REINVENÇÃO DE LADY MACBETH

Neste capítulo, exploraremos as origens de Nikolai Leskov, mergulhando nos principais acontecimentos de sua vida que moldaram sua personalidade e estilo literário. Também investigaremos se Leskov pode ser considerado um escritor à altura do talento de seus compatriotas Fiódor Dostoiévski e Liev Tolstói, os dois escritores russos mais conhecidos e traduzidos no mundo. Em seguida, examinaremos os principais aspectos abordados por Walter Benjamin no ensaio *O Narrador*, texto fundamental para a divulgação da obra de Leskov no Ocidente.

A análise se concentra na narrativa *Lady Macbeth do Distrito de Mtzensk*, destacando sua riqueza temática e seu estilo marcado pela experimentação formal. Também será discutido o contexto histórico no qual a obra foi escrita, revelando as circunstâncias da Rússia do século XIX que influenciaram sua escrita.

5.1 ENTRE A VIDA E A PALAVRA: A FORMAÇÃO DE NIKOLAI LESKOV

Nikolai Semiónovitch Leskov nasceu na cidade de Gorókhovo, província de Oriol, Rússia, no dia 16 de fevereiro de 1831 e faleceu em 05 de março de 1895 em São Petersburgo. Coincidentemente, na mesma província nasceram os escritores Ivan Turguêniev (1818–1883) e Leonid Andreiev (1871–1919), além do pensador Mikhail Bakhtin (1895–1975).

Os nomes russos incluem um patronímico, que é um sobrenome derivado do nome do pai ou de um ancestral masculino. Por exemplo, o pai de Leskov Semiónovitch era Semión, e, por isso, seu patronímico é "Semiónovitch". Semión Dimitrievich Leskov recusou a carreira eclesiástica após concluir seus estudos no seminário em 1808, o que levou seu pai, avô de Nikolai Leskov, a romper com ele e o mandá-lo embora de casa (LANTZ, 1979, p. 11). Semión Leskov interrompeu uma longa linhagem pastores protestantes originários da vila de Leski (distrito de Karatchev, de onde se origina o sobrenome da família) exercida anteriormente por seu pai, Dimitri Leskov, assim como seu avô, bisavô e trisavô.

Antes de recusar o cargo eclesiástico, Semión Leskov havia atuado como professor de Maria Petrovna Alferieva, filha de um comerciante vinculado à pequena nobreza, e servido no Cáucaso. Educada para o casamento segundo os padrões sociais vigentes, Maria recebeu formação em francês, bordado e etiqueta.

Em 1830, aos 17 anos, contraiu matrimônio com Semión, então com 41 anos, consolidando uma união que refletia tanto os costumes quanto as limitações econômicas de sua família. Embora o casamento fosse considerado pouco vantajoso por seus parentes, a ausência de recursos para oferecer um dote e os padrões estéticos atribuídos à jovem restringiam suas possibilidades de escolha. O casal teve sete filhos: quatro meninos e três meninas, sendo Nikolai o primogênito.

Após o casamento, Semión passou a atuar como tutor de famílias da nobreza local e, posteriormente, como servidor público. No entanto, sua carreira mais bem-sucedida e duradoura foi a de investigador, na qual atuou por sete anos. A trajetória como investigador chegou ao fim em 1839, devido a um desentendimento com o governador da província de Oriol. Na época, Semión tinha cinquenta anos (LANTZ, 1979, p. 11).

Semión Leskov adquiriu uma pequena propriedade rural chamada Panino, no distrito de Kromy, onde passou a viver com a esposa e os sete filhos. Os rendimentos eram limitados, afetados por colheitas fracas, secas e conflitos com os camponeses. Amargurado, Semión dedicava-se à tradução de autores romanos como Horácio e Juvenal, além de textos em latim do seminário.

Diante da incapacidade de Semión Leskov para administrar a propriedade rural de Panino, coube à sua esposa, Maria Petrovna, assumir integralmente a gestão da fazenda. Demonstrando austeridade e pragmatismo, ela conseguiu lidar com os recursos escassos, criar os filhos e manter as tarefas domésticas sob controle. Apesar de seus esforços, seu temperamento autoritário e impaciente contribuiu para uma relação distante com o primogênito, Nikolai Leskov, marcada pela ausência de afeto (LANTZ, 1949, p. 12).

Embora o trabalho na fazenda fosse incessante e desgastante, Maria garantiu que os filhos recebessem uma educação capaz de lhes proporcionar mobilidade social. Contudo, a dedicação às obrigações práticas a afastou emocionalmente deles, sendo lembrada como uma pessoa distante e severa (LANTZ, 1949, p. 12).

Segundo o pesquisador Paulo Bezerra, foi durante os anos vividos em Panino que Nikolai Leskov, ainda criança, teve contato com a linguagem popular, que exerceu forte influência em sua obra ficcional (BEZERRA, 2019, p. 92).

Nikolai nutria um ressentimento profundo pela mãe, que ele descrevia como um "resíduo no fígado" (MCLEAN, 1977, p. 17, tradução minha). De acordo com McLean, essa relação conflituosa teve um impacto significativo na forma como Leskov

se relacionava com outras mulheres, especialmente em seus casamentos. Ele reconhecia a competência administrativa de sua mãe, mas ressentia-se de sua impaciência e falta de afeto, o que gerava nele sentimentos contraditórios. Embora valorizasse os méritos de Maria, ele também carregava amargura pela maneira como ela demonstrava pouco calor emocional.

Semión Leskov faleceu de cólera em 1848. Após sua morte, e com os filhos já adultos, Maria Petrovna Alferieva decidiu vender a propriedade da família. Mudou-se para Kiev, onde viveu com o filho Aleksei até seu falecimento em 1886.

Como já mencionado anteriormente, Nikolai Leskov era o filho primogênito de Maria e Semión. Seus irmãos Natalia e Aleksei eram cinco e seis anos mais jovens que ele, respectivamente. Os demais irmãos possuíam uma diferença de idade em relação a Nikolai que variava entre dez a dezesseis anos (MCLEAN, 1977, p. 23).

Nikolai recebeu sua educação inicial na casa de sua tia materna, Natalia Petrovna. Nesse ambiente familiar, estudou etiqueta, francês, alemão, gramática e ortografia russa, tendo aulas com tutores e preceptores, tanto residentes quanto visitantes, ao lado de seus primos.

A tia de Nikolai casou-se aos quinze anos com Mikhail Strakhov, um homem de 50 anos que era benfeitor da família Alferiev e proprietário das terras onde o pai dela trabalhava. Após a morte de Strakhov, em 1836, Natalia contraiu um segundo matrimônio, dessa vez com alguém mais próximo à sua idade (MCLEAN, 1977, p. 14).

De acordo com seu próprio relato, Nikolai Leskov destacou-se nos estudos e recebeu elogios de um tutor, o que despertou o desagrado de sua tia Natalia Strakhov. Durante uma reunião familiar, um vizinho, que também atuava como guardião da viúva Strakhov, submeteu Nikolai a uma situação humilhante. Sentindo-se profundamente ofendido, ele pediu permissão para deixar a residência da tia (MCLEAN, 1977, p. 26).

Não há evidências de que Nikolai Leskov tenha estudado inglês, embora seu conhecimento no idioma e na literatura inglesa seja grande, talvez inspirado pelos seus parentes britânicos falantes de russo, chamados Scotts. É provável que suas leituras de literatura inglesa sejam provenientes de traduções (MCLEAN, 1977, p. 28).

Em 1841, aos dez anos, Nikolai ingressou no ginásio de Oriol, onde permaneceu até 1846, abandonando o curso antes dos exames do terceiro ano. Suas notas eram medianas e, em cinco anos, ele completou apenas dois anos de curso. O ginásio foi abandonado por Nikolai contra a vontade dos pais.

Ele atribuía seu fracasso escolar à própria instituição, que considerava sombria, ao diretor e aos professores. A desistência dos estudos formais foi uma fonte de tormento ao longo de sua vida, e Leskov temia ser menosprezado por aqueles que possuíam diplomas universitários (MCLEAN, 1977, p. 29–30). Nos anos seguintes Nikolai Leskov educou-se de maneira autodidata, adquirindo amplo conhecimento sobre uma variedade de temas, como ícones, Crentes Antigos, rituais judaicos, teologia, ética protestante, joalheria, relógios, edições raras e até mesmo espiritismo (MCLEAN, 1977, p. 31).

Por entender-se como um conhecedor mais aprofundado de determinados aspectos da vida russa em comparação com seus colegas Turguêniev, Tolstói ou Dostoiévski, Nikolai Leskov aprendeu ao longo do tempo a evitar o gênero que consagrava esses escritores russos, ou seja, o romance. Em vez disso, ele especializou-se em outros gêneros, como o conto, a novela, a crônica e a narrativa falada (*skaz*) (MCLEAN, 1977, p. 32).

Aos quinze anos, Nikolai começou a trabalhar na corte criminal de Oriol como funcionário contratado. Um ano mais tarde, efetivou-se no cargo de servidor civil de segunda classe, e no ano seguinte foi promovido à posição de servidor civil de primeira classe. O trabalho consistia basicamente em realizar cópias datilografadas dos documentos da corte. Nesse emprego, seu superior imediato era um antigo professor do ginásio, que pode ter incentivado Leskov a iniciar um programa de leitura de literatura contemporânea (MCLEAN, 1977, p. 32).

Durante o emprego na corte criminal, ele também conheceu um escritor e etnógrafo de Kiev chamado Opanas Vassilievich Markovich, a quem agradeceu pelo desenvolvimento intelectual e pela paixão pela literatura. Markovich foi exilado em Oriol por associação à Sociedade Cirilo-Methodiana, entidade de jovens intelectuais da cidade ucraniana defensora da liberdade civil e do pan-eslavismo, e, portanto, considerada subversiva (MCLEAN, 1977, p. 33–34).

Ambos conviveram em Oriol por menos de dois anos, mas foi tempo suficiente para impactar Nikolai pelo resto da vida. Nesse período, Markovich casou-se com Maria Vilinskaia, que se tornou uma escritora célebre em russo, e mais ainda em ucraniano, sob o pseudônimo de Marko Vovchok.

Nikolai lamentava que Markovich teve sua reputação ofuscada pela carreira da esposa, e o considerava uma pessoa admirável, de espírito fino e nobre. Essa visão de Leskov revela uma perspectiva marcada por valores patriarcais, nos quais o

sucesso feminino é interpretado como uma ameaça à autoridade ou à identidade masculina. A ideia de que a projeção pública da mulher teria "ofuscado" o reconhecimento do marido reforça a centralidade masculina como padrão de prestígio e protagonismo, sugerindo que a visibilidade da mulher só pode existir em detrimento do homem. Tal lógica perpetua a noção de que o espaço público pertence prioritariamente ao masculino, enquanto o feminino deve se restringir ao privado ou ao secundário.

O perfil típico do justo, um pouco ridicularizado, excêntrico, perseguido, solitário, generoso, com coragem moral para enfrentar os poderosos em busca da justiça e da verdade, retratada nas obras de Nikolai, foi criado a partir de Markovich (MCLEAN, 1977, p. 33–34).

Em 1849, Nikolai foi convidado pelo tio materno Sergei Alferiev para uma visita em Kiev. Após conseguir uma licença de trabalho, Nikolai deixou Oriol em setembro daquele ano. A cidade ucraniana impressionou o jovem de 18 anos, então ele decidiu solicitar uma transferência. Em fevereiro do ano seguinte, Nikolai foi nomeado escriturário do escritório de recrutamento do exército em Kiev, onde permaneceu por cerca de sete anos e nesse período foi promovido duas vezes e recebeu uma medalha (MCLEAN, 1977, p. 37).

O trabalho de Nikolai no recrutamento do exército constantemente o colocava em conflito com sua própria consciência, pois discordava de determinadas medidas do governo, como, por exemplo, o recrutamento de garotos judeus (até mesmo abaixo da idade legal que era 12 anos) para o exército na tentativa de convertê-los ao Cristianismo Ortodoxo (MCLEAN, 1977, p. 37).

Nesse período ele viveu na casa do tio, onde se reuniam muitos intelectuais da época, dentre os quais se destaca o professor de agricultura e silvicultura Ignaty Yakubovsky. Ignaty inspirou a criação de um herói dos contos de Nikolai sobre a bondade ucraniana, e também orientava a sua jornada de aprendizado autodidata (MCLEAN, 1977, p. 42).

Em 1853, Nikolai casou-se com Olga Vasilievna Smirnova, filha de um empresário de Kiev. O casamento deles foi marcado por conflitos e escândalos desde o início, e mesmo assim eles tiveram dois filhos: Dimitri, 1854 e Vera, em 1856. Dimitri faleceu precocemente de cólera durante uma visita da família à mãe de Nikolai Leskov em Oriol, entre 1856–1857 (MCLEAN, 1977, p. 50).

Quatro anos após o casamento, Nikolai licenciou-se de seu emprego público, a fim de buscar outras oportunidades de trabalho, pois a derrota na Guerra da Criméia e um rápido crescimento econômico nos primeiros anos do reinado de Alexandre I motivaram servidores públicos a procurarem empregos na iniciativa privada (LANTZ, 1979, p. 15).

Ele conseguiu um emprego como representante comercial com seu tio russo de ascendência britânica, Alexander Scott (marido de sua tia materna, Alexandra). Em seguida, renunciou ao cargo público e mudou-se com a família para a cidade de Penza, capital da província de mesmo nome. Nikolai Leskov desempenhou essa função entre 1857 e 1860, e ela exigia constantes viagens pelo interior da Rússia (BEZERRA, 2019, p. 92). Esse período foi considerado por ele como o melhor e mais enriquecedor de sua vida, pois lhe proporcionou a oportunidade de conhecer intimamente as peculiaridades da vida russa (MCLEAN, 1977, p. 52).

A experiência de Leskov na empresa de Alexander Scott influenciou profundamente sua obra, pois ele adquiriu um vasto repertório de personagens e histórias, momentos de aventura e humor, encontrou pessoas pitorescas, como detalha o pesquisador Lantz a seguir:

(...) o próprio Leskov esteve frequentemente envolvido na supervisão do reassentamento dos camponeses. Os camponeses foram arrancados à força das suas aldeias nativas e transportados por barcaças, o meio de transporte mais barato, para novas propriedades que estavam a ser abertas no Sul e no Leste. Cenas da dissolução de famílias e das condições desumanas de transporte deixaram impressões profundas em Leskov e deram-lhe uma visão da mentalidade camponesa que ele utilizou no jornalismo e na ficção. Mas também houve cenas menos sombrias, aventuras cômicas, encontros com pessoas pitorescas que lhe forneceram um estoque de matéria-prima que ele usaria para o resto de sua carreira (LANTZ, 1979, p. 16, tradução minha).

Após uma sucessão de fracassos nos negócios de Scott, Nikolai Leskov foi dispensado e retornou a Kiev em 1860 para retomar seu emprego público, ao qual renunciou sete meses depois (MCLEAN, 1977, p. 52). Os relatos de viagem de Leskov enquanto representante comercial chamaram a atenção de alguns amigos, que o incentivaram a iniciar uma carreira na escrita.

Seu primeiro artigo foi publicado em 18 de junho de 1860 na revista *Índice Econômico de São Petersburgo*, o qual denunciava a disparidade do preço praticado por uma livraria na venda dos Evangelhos traduzidos para o russo moderno em relação ao preço anunciado na embalagem. Três dias depois, foi enviada uma

“correspondência” ao jornal liberal *São Peterburgo News* com a mesma denúncia (MCLEAN, 1977, p. 52).

Logo em seguida, Nikolai foi convidado a escrever uma série de artigos para a revista *Medicina Contemporânea*, na qual publicou cinco artigos entre o verão e o outono de 1860 (MCLEAN, 1977, p. 52). Em 1861, seu artigo *Um esboço da indústria de destilação (Província de Penza)* foi publicado na renomada revista *Notas da Pátria*.

A habilidade de Nikolai com a escrita foi reconhecida por meio de diversos artigos publicados, o que levou um amigo a incentivá-lo a mudar-se para São Petersburgo, onde foi indicado para trabalhar na revista de atualidades *Discurso Russo* (MCLEAN, 1977, p. 52).

Nessa revista ele escreveu artigos sobre uma variedade de temas: o reassentamento de camponeses em terras virgens, emprego de funcionários públicos em empresas de negócios, propriedade de terras camponesas após emancipação, mercado de trabalho na cidade e no campo, educação de adultos para trabalhadores e camponeses, e sobre a emancipação das mulheres escreveu um artigo com uma posição pró-feminista (MCLEAN, 1977, p. 52).

Em São Peterburgo, Nikolai passou a frequentar as sociedades científicas e reunir-se com nobres, políticos e intelectuais, e para ele foi empolgante presenciar e opinar em discussões interessantes. Havia grupos intelectuais rivais atuantes: os gradualistas e o radicais.

Em relação aos radicais, Leskov sentia certa inferioridade, porque não havia concluído o ginásio e a maioria deles havia cursado a universidade ou o seminário. Ele procurava ressaltar o valor das experiências práticas perante esse grupo, e com o tempo tornou-se um antiteórico. Ele criticou os radicais em um artigo publicado na revista *Discurso Russo* de 1861, em relação ao comportamento socialmente inapropriado e também pela escrita não literária com o uso de argumentos *ad hominem*. Chegou a unir-se com o grupo de radicais e colaborar em uma revista semanal, *A Idade*, mas por desavenças entre os colaboradores e o editor-chefe, a parceria logo se desfez.

Nesse período, Leskov conheceu Artur Benni, um jovem educado na Inglaterra que chegou à Rússia com o objetivo de promover as ideias socialistas do escritor russo Alexandr Ivanovitch Herzen. Leskov passou a admirar Benni por seu refinamento, cultura, altruísmo e elevado senso moral.

No final do inverno em São Petersburgo, Leskov mudou-se para Moscou, para uma ala da casa da condessa Salias, que o encarregou de escrever uma coluna fixa na revista *Discurso Russo*. A casa da condessa era frequentada por intelectuais e costumava sediar debates entre liberais e socialistas (MCLEAN, 1977, p. 70).

No final do verão, a esposa e a filha de Nikolai Leskov mudaram-se para Moscou, trazendo mudanças drásticas à sua vida. Com poucas exceções, muitos de seus amigos se tornaram inimigos, e sua relação com a condessa Salias deteriorou-se até romper por completo. Simpatizando com Olga Vassilievna, a condessa tentou intervir no relacionamento dela com Leskov, mas ele não reagiu bem à interferência (MCLEAN, 1977, p. 72).

Após a ruptura entre os três, Olga Vassilievna retornou a Kiev com a filha, enquanto Leskov se mudou novamente para São Petersburgo, onde começou a trabalhar no jornal liberal *Abelha do Norte* (MCLEAN, 1977, p. 77).

No outono de 1861, Nikolai envolveu-se com um grupo revolucionário conhecido como Velhos Crentes. Ele participou de uma manifestação estudantil contra as restrições impostas pelo Ministério da Educação e chegou a tomar parte em um motim (MCLEAN, 1977, p. 76).

De acordo com Paulo Bezerra, Leskov iniciou sua carreira literária nessa mesma época com a publicação do conto *A Seca*, assinado sob um pseudônimo (BEZERRA, 2019, p. 92). Por outro lado, McLean (1974, p. 96) afirma que sua trajetória como ficcionista começou na primavera de 1862, com a publicação de três obras: *Um Caso que Foi Arquivado (das Anotações de Meu Avô)*, *O Ladrão* e *Na Carruagem*. À época, Leskov tinha cerca de trinta anos.

Ainda em 1862, Nikolai realizou uma viagem de três meses pelas cidades de Grodno, Pinsk, Lvov, Cracóvia e Praga. A partir de dezembro daquele ano, as impressões dessa viagem foram publicadas na série intitulada *De um Diário de Viagem*, na revista *Abelha do Norte* (MCLEAN, 1977, p. 76). Foi nesse mesmo periódico que ele divulgou um artigo polêmico sobre os incêndios provocados por estudantes do movimento niilista e por grupos nacionalistas poloneses, o que o colocou em conflito com liberais e conservadores (BEZERRA, 2019, p. 92).

Em dezembro de 1862, Nikolai Leskov viajou para Paris, onde permaneceu por quase quatro meses. Durante esse período, publicou o tratado *Sociedade Russa em Paris* no início de 1863, na revista *Biblioteca para leitura*. Em março do mesmo ano, retornou a São Petersburgo, mas, em julho, já partia novamente, desta vez para

Riga, onde atuou como investigador educacional da comunidade dos Velhos Crentes a serviço do governo russo.

No ano seguinte, em 1864, Leskov lançou mais seis obras ficcionais, das quais três — *O Boi-Almascarado*, *O Escarnecedor* e *A Vida de uma Camponesa Mártir* — são mencionadas por McLean como parte de um grupo permanente das melhores obras da literatura russa (MCLEAN, 1977, p. 105). As demais obras, intituladas *A mente assume o que é seu e o diabo, o seu próprio*, *Uma Breve História de um Caso de Loucura Privada*, e outra com título em polonês *Kochanko moja! Na conam rozmowa? (Minha querida! Qual é a utilidade de falar?)*, são consideradas inferiores em qualidade aos três títulos mencionados anteriormente, mas possuem valor como exemplos da experimentação literária do autor (MCLEAN, 1977, p. 105).

Em 1864, durante uma visita a parentes em Kiev, Leskov conheceu a mulher que, segundo McLean (1974, p. 140), seria o grande amor de sua vida. Katerina Stepanovna Bubnova, então com 25 anos, era mãe de quatro filhos de um relacionamento anterior malsucedido. Ela se destacava por sua beleza, inteligência e espírito independente. Nesse mesmo ano, foram publicadas duas das obras mais conhecidas de Nikolai Leskov: o romance *Sem ter para onde ir* e o conto *Lady Macbeth do Distrito de Mzensk*, esta última lançada na revista *Época*, editada por Fiódor Dostoiévski.

No ano seguinte, Katerina mudou-se para São Petersburgo e levou consigo o filho mais velho, que foi matriculado em um internato, e passou a viver com Nikolai Leskov. Os outros três filhos ficaram com o pai e uma governanta (MCLEAN, 1977, p. 140). Em 1866 Katerina teve seu quinto filho com Nikolai, o qual foi chamado de Andrei. Aparentemente, a criança passou os dois primeiros anos de vida em um orfanato, devido à escassez de recursos financeiros da família recém-formada (MCLEAN, 1977, p. 140).

A situação da família melhorou em 1868, quando Katerina recebeu uma herança, permitindo que resgatasse Andrei do orfanato e trouxesse seus outros três filhos de Kiev. Os primeiros anos do casal foram agradáveis, e a relação de Leskov com os filhos de Katerina era afetuosa (MCLEAN, 1977, p. 105). Entre 1869 e 1871, Leskov publicou mais de uma centena de artigos sobre assuntos variados, como educação, religião e resenhas de livros históricos e religiosos, para as revistas *Notícias da Bolsa e Mundo Russo*, para receber uma renda (LANTZ, 1979, p. 25).

O jornal *Russky Vestnik* era o periódico de maior prestígio da época, pois contava com os principais nomes da literatura russa contemporânea entre seus colaboradores, embora mantivesse uma orientação conservadora. Com a publicação de suas obras (*Povo da catedral*, 1872 e *O anjo selado*, 1873) nesse periódico, Nikolai Leskov conquistou fama entre os leitores russos, atraindo a atenção da aristocracia, do czar e da czarina. Além da notoriedade, esse período marcou sua ruptura com a Igreja Ortodoxa e a divulgação de diversos artigos anticlericais.

Por intermédio de um amigo, ele conseguiu um emprego como membro do Comitê Acadêmico do Ministério da Educação, cuja função era fazer a curadoria para as bibliotecas públicas e escolares. Essa função foi exercida por 9 anos, entre 1874 a 1883, até que Leskov foi dispensado por ser considerado demasiado liberal, e pela ruptura com o amigo que havia lhe conseguido o emprego. Nesse período, ele escreveu *O peregrino encantado* (1873), *Nos Limites do Mundo* (1875), além dos contos *O canhoto vesgo de Tula e a pulga de aço* (1881), *Viagem com um Niilista* (1882) e *A fera* (1883).

A ruptura com o amigo que havia lhe conseguido o cargo no Ministério da Educação foi tão dolorosa a ponto de desencorajá-lo a continuar trabalhando com literatura. Desgastado emocionalmente, Leskov passou a ter alucinações por algum tempo e foi aconselhado por seu médico a tratar-se em Marienbad no verão de 1884. Na viagem de retorno, ele passou por Praga e Varsóvia.

Por intermédio de um amigo jornalista, Leskov conseguiu um trabalho pontual como editor e avaliador de um estudo sobre a indústria petrolífera de Baku, no Azerbaijão. O trabalho foi concluído, e a relação com o contratante foi encerrada. Em casa, o clima familiar já não estava mais agradável, pois qualquer pequeno acidente à mesa, como a queda de uma colher ou o derramamento de geleia na toalha enfurecia Leskov e o fazia recolher-se ao seu escritório para ficar sozinho (LANTZ, 1979, p. 25).

Sem trabalho fixo e com as relações familiares desgastadas, Nikolai resolveu empreender uma nova viagem pela Europa, iniciada em maio de 1875, com escalas preliminares em Moscou e Kiev. Seu plano era passar o mês de junho em Paris. O clima frio e chuvoso, juntamente com a movimentação das ruas da cidade, afetaram os nervos de Leskov. No entanto, durante essa viagem, ele teve a oportunidade de conhecer Ivan Gagarin, acusado de ter escrito uma carta que levou o escritor Alexander Púchkin à morte. Mais tarde, Leskov escreveu um artigo sobre sua crença

na inocência de Gagarin (LANTZ, 1979, p. 29). Em julho de 1875, Leskov passou por Marienbad, localizada a cerca de 160 km de Praga, onde permaneceu por seis semanas e pôde acalmar os nervos. Antes de retornar à Rússia, ele passou por Praga, Dresden, Hamburgo e Varsóvia.

Durante o retorno, ele reorganizou seus pensamentos e adotou uma nova postura em relação às suas criações, recusando-se a publicar obras sensacionalistas. Em vez disso, escolheu o papel de moralista e crítico de seu tempo (LANTZ, 1979, p. 30). Entre 1876 e 1877, Leskov voltou a publicar em periódicos religiosos, como *O ortodoxo*, ou de pequena circulação, tais como *O horizonte* e *O cidadão*.

O temperamento impaciente de Leskov, as sucessivas crises financeiras e as diferenças de opinião sobre a criação de Andrei Leskov levaram ao rompimento entre Nikolai e Katerina Bubnova. A separação trouxe alívio a Nikolai Leskov das pressões familiares, o que teve um impacto positivo em suas produções jornalísticas e ficcionais. Ele passou a se dedicar a obras curtas, retratando homens justos cujos valores e visões de mundo entravam em conflito com a sociedade de sua época. Além disso, Leskov escreveu textos satirizando a hierarquia da Igreja Ortodoxa. Foi justamente um desses textos que resultou em sua demissão do Comitê Acadêmico do Ministério da Educação em 1883, marcando sua saída definitiva do serviço público (LANTZ, 1979, p. 33).

No final de 1877, por intermédio de outro amigo, Leskov conseguiu um emprego no Ministério da Propriedade do Estado, e sua condição financeira teve melhora. Ele permaneceu nesse cargo até 1880. Em paralelo, sua peça *O perdulário* foi encenada nos palcos, garantindo-lhe suporte financeiro adicional (LANTZ, 1979, p. 31).

Em 1878, Leskov recebeu convite para escrever no influente jornal *As notícias*, onde permaneceu por dez anos. No ano seguinte, começou a escrever em outros veículos russos importantes: *Novos tempos*, *Gazeta de São Peterburgo* e o recém-criado *Arauto histórico* (LANTZ, 1979, p. 31).

O desencanto de Tolstói com a Igreja Ortodoxa, aliado às suas preocupações em relação a temas morais, despertou o interesse de Leskov. Os textos de Tolstói, com sua temática religiosa e moralista, cativavam Leskov e refletiam suas próprias opiniões. A partir de 1887, eles iniciaram uma correspondência. Leskov dirigia-se a Tolstói com reverência, enquanto este último demonstrava apoio aos pontos de vista de Leskov (LANTZ, 1979, p. 35-36).

Em 1889, Leskov publicou cinco volumes de suas obras completas, que tiveram razoável sucesso de vendas. O sexto volume foi publicado no mesmo ano, mas foi confiscado por conter obras anticlericais. Leskov considerava que os primeiros sintomas da angina, doença do coração que o acometeu nos últimos anos, surgiu quando ele soube do confisco do sexto volume de suas *Obras completas* (LANTZ, 1979, p. 33).

Leskov passou os últimos anos de vida num apartamento em São Petersburgo, na Rua Furshatatskaya, n.º 50. A residência era repleta de relógios antigos, retratos, pinturas originais e réplicas, além de um imenso ícone da Virgem Maria. Os efeitos da angina descoberta em 1889 poderiam ser minimizados se fossem evitadas emoções fortes, mas o temperamento de Nikolai Leskov desestabilizava-se muito facilmente, seja por uma batida repentina da porta, ou por um artigo de jornal (LANTZ, 1979, p. 36).

Em fevereiro de 1895, Leskov visitou a Academia de Artes para ver seu retrato, pintado por Valentin Serov, porém a moldura do quadro não lhe agradou. No mesmo mês, durante um passeio pelos Jardins Tauride, ele contraiu pneumonia e não resistiu, falecendo em 21 de fevereiro de 1895 (LANTZ, 1979, p. 38). Embora tenha alcançado certa notoriedade em vida na Rússia, foram Máksim Górkí e Walter Benjamin que realmente fizeram justiça a ele, incluindo-o entre os grandes autores russos do século XIX no contexto internacional.

5.2 ALÉM DO ESQUECIMENTO: A IMPORTÂNCIA DE NIKOLAI LESKOV NA TRADIÇÃO LITERÁRIA RUSSA

A literatura russa apresentou ao mundo escritores célebres, como Alexander Púchkin, Nikolai Gógol, Fiódor Dostoiévski, Ivan Turgêniev, Liev Tolstói, Anton Tchéchov, Leonid Andreiev, Vladimir Maiakóvski, Máksim Górkí, Mikhail Bulgakov, Anna Akhmátova, entre outros. O primeiro escritor russo a adquirir notoriedade no Ocidente foi Ivan Turguêniev, que pavimentou o caminho para os gigantes Dostoiévski e Tolstói. Segundo a pesquisadora Fátima Bianchi, “(...) os dois continuam sendo os escritores russos mais conhecidos, lidos e estudados no mundo todo” (BIANCHI, 2011, s/p).

Nikolai Leskov produziu uma vasta obra composta por romances, contos e um texto dramático. Sua coletânea *Obras Reunidas* foi publicada regularmente até 1902,

quando o interesse editorial por seu trabalho começou a diminuir. Durante o período soviético, seus contos *O artista do topete* (1887) e *A fera* foram adaptados para o cinema. Além disso, o conto *Lady Macbeth do Distrito de Mzensk* foi transformado em ópera por Dmitri Shostakóvitch e assistido por Stálin, mas foi banida logo em seguida. Em 1962, o conto foi novamente adaptado, dessa vez para o cinema, pelo diretor polonês Andrzej Wajda, sob o título *Sibirska Ledi Magbet (Lady Macbeth Siberiana)*.

Em 1945, dois estudos acadêmicos sobre Leskov foram publicados: um por Leonid Grossman (*Leskov: Vida. Obra. Poética*) e outro por Valentina Gebel (*No laboratório de criação*). Nove anos depois, seu filho Andrei Leskov lançou *A Vida de Nikolai Leskov*. Entre 1956 e 1958, as *Obras Reunidas* foram reeditadas pela Editora Estatal de Belas Letras.

Lady Macbeth do Distrito de Mzensk foi publicado pela primeira vez em 1865 na revista *Epokha*, editada por Fiódor Dostoiévski. Essa estreia marcou o reconhecimento do talento literário de Leskov por um dos principais nomes da literatura russa e também evidenciou afinidades estéticas e temáticas entre os dois autores, especialmente no interesse por personagens moralmente ambíguos e situações de intensa carga psicológica. A inclusão do conto na *Epokha* inseriu a obra nos debates intelectuais e literários do século XIX, nos quais Dostoiévski desempenhava papel central. Assim, mais do que um gesto editorial, a publicação representou a validação de Leskov como um escritor capaz de dialogar com as grandes questões morais e sociais de seu tempo.

Anton Tchékhov, um dos maiores contistas de todos os tempos, nutria profunda admiração por Nikolai Leskov, considerando-o seu mestre em literatura (OLIVEIRA, 2023, s/p). Para Tchékhov, o estilo de Leskov era “uma mistura de um francês elegante e um padre destituído” (MESSUD, 2013, s/p tradução minha).

Messud comenta que Leskov tinha a notável habilidade de observar a vida real sem emitir juízos de valor. Anton Tchékhov também possuía essa qualidade, tendo argumentado que, por exemplo, sua tarefa era mostrar como eram os ladrões de cavalos, deixando os julgamentos a cargo dos jurados.

Nesse sentido, ambos os escritores convergem na criação de personagens com objetividade e imparcialidade, evitando moralizações e oferecendo aos leitores a possibilidade de construir suas próprias conclusões. No entanto, a escrita de Tchékhov se caracteriza por demonstrar a humanidade das personagens retratadas,

conferindo às suas narrativas um caráter universal. Leskov, por outro lado fundamenta sua escrita nos elementos russos, como a linguagem, os costumes e o cotidiano, o que, segundo Wilson, confere à sua obra uma identidade profundamente enraizada na cultura nacional:

No mundo de Tchékhov, leitores de qualquer nacionalidade imediatamente se sentem em casa, porque o mundo emocional que ele descreve, embora localizado, é universal. Seu mestre Leskov permanece pungente e avassaladoramente russo. Quando você o lê, realmente sente que esteve no exterior (WILSON, 2013, p.3, tradução minha).

Liev Tolstói e Nikolai Leskov admiravam-se mutuamente. Leskov tornou-se vegetariano por influência de Tolstói, e abordou esse tema no artigo *Sobre os vegetarianos ou pessoas piedosas que não se alimentam de carne*, publicado em 1889 no jornal *Novoe Vremia*. Além disso, ele criou personagens vegetarianos nos contos *Figura* e *Polunoschniki* pela primeira vez na literatura russa (BARCELO, 2018, s/p).

Tolstói, outro escritor russo expoente da literatura universal declarou que Leskov era “o escritor do futuro” (POLLI, 2014, s/p). Também é atribuída a Tolstói a seguinte mensagem a Leskov: “A verdade pode realmente ser mais emocionante do que a ficção, e você com certeza é um mestre desta arte” (FURTADO, 2022, s/p). A autenticidade com a qual Leskov retratava a vida e os costumes russos era admirada por Tolstói; por outro lado, ele acreditava que as descrições excessivas de detalhes poderiam prejudicar as histórias.

Os temas sociais e existenciais estavam presentes nas obras dos dois autores, contudo eram explorados de modos narrativos distintos. Tolstói escrevia romances, ao passo que Leskov utilizava com frequência as formas curtas, como o conto *A propósito de a sonata a Kreutzer* (1899), que dialoga diretamente com o romance *A sonata a Kreutzer* (1891) de Tolstói.

No romance de Tolstói, o adultério é o tema central explorado por meio das rupturas de um casamento burguês. A tensão entre o marido, Pózdnichev, e sua esposa culmina com a suspeita de infidelidade, especialmente após a aproximação dela com o músico Trukhatchévski. A execução da *Sonata a Kreutzer* de Beethoven por Trukhatchévski e a esposa de Pózdnichev é simbolicamente associada a um jogo sexual, intensificando o ciúme doentio do marido (GODOY, 2018, p. 74-88). Esse

ciúme leva ao homicídio da esposa, destacando o impacto destrutivo do adultério percebido e o moralismo que marca a obra.

No conto de Leskov, o adultério é abordado por meio das confissões íntimas de uma visitante sem nome ao narrador. Ele concentra-se mais na experiência emocional e nas consequências do adultério como tragédia pessoal (GODOY, 2018, p. 74-88). Quando relata suas experiências ao narrador, a visitante se abre para o recebimento de orientações, demonstrando a ambivalência moral e emocional associada ao adultério.

A propósito de A Sonata a Kreutzer dialoga diretamente com *A Sonata a Kreutzer*, de Tolstói, como uma resposta crítica e interpretativa. Enquanto Tolstói apresenta uma visão moralista e trágica do adultério, Leskov aborda o tema com sensibilidade, centrando-se na escuta da experiência. O embate entre os dois textos exemplifica o modo como opera o dialogismo bakhtiniano, por meio do qual um texto responde, contesta ou complementa o outro. O processo dialógico entre as duas obras tem início com o romance de Tolstói, que é lido e interpretado ativamente por Leskov. Em resposta, ele assume uma posição crítica e elabora o conto *A propósito de A Sonata a Kreutzer*, estabelecendo assim um diálogo literário com o texto original.

Após entrar em contato com a obra de Leskov em 1921, o escritor alemão Thomas Mann (1875-1955) identificou em Leskov qualidades de um fabulista surpreendente e uma maestria na narrativa comparável à de Dostoiévski, que mereciam ser valorizadas (POLLI, 2024, s/p).

No artigo *Russische Anthologie*, originalmente publicado em 1921, Thomas Mann redige uma defesa de Leskov como um dos grandes escritores da literatura russa, colocando-o em um panteão literário ao lado de Tolstói e Dostoiévski, que pode ser constatado no fragmento a seguir:

Se Tolstói é o Michelangelo do Oriente, então Dostoiévski pode ser chamado de Dante desta esfera. Ele estava no inferno - alguém duvida disso depois de ler o sonho de partir o coração de Rodion Raskolnikov tem antes de matar a velha penhorista? – E então vem Nikolai Leskov (MANN, 2009, p. 345, tradução minha).

A menção a Nikolai Leskov no final do trecho sugere a transição para outro autor russo, menos celebrado internacionalmente, mas igualmente relevante, cuja obra merece atenção à luz desses gigantes literários.

Mann concorda com o argumento do crítico literário Semión Vengerov (1855-1920), que afirmou: “Leskov não é inferior a nenhum dos grandes mestres em poder puramente artístico” (apud MANN, 2009, p. 345). O escritor alemão reforça o argumento de Vengerov, ao afirmar que “Nenhum escritor russo possui uma riqueza tão inesgotável de invenção” (MANN, 2009, p. 345), demonstrando admiração pela narrativa imaginativa, original e a maestria estilística de Leskov.

Em seu relato sobre a descoberta de Leskov por meio da leitura de *O artista do topete* (1887), Thomas Mann afirma que o conto “É de altíssima qualidade e me deixou extremamente curioso sobre a seleção de três volumes de seus escritos que será publicada em breve” (MANN, 2009, p. 345), demonstrando o impacto que a escrita de Leskov teve sobre o escritor alemão. Mann defende Nikolai Leskov contra o esquecimento crítico ao destacar que, apesar de suas posições políticas conservadoras, sua obra exalta valores profundamente humanos, como a compaixão, o amor pelas pessoas e pelos animais, e a sensibilidade para com os mais humildes.

Segundo Thomas Mann, esses aspectos deveriam ter sido mais valorizados pela crítica literária russa do que seu posicionamento ideológico. Mann lamenta a marginalização crítica sofrida por Leskov, atribuída às suas posições políticas conservadoras e à sua colaboração com publicações reacionárias (MANN, 2009, p. 346). Ele também reconhece que o conservadorismo de Leskov era coerente com sua identidade cultural profundamente russa e seu nacionalismo, longe de ser uma falha, é apresentado como uma força estética e espiritual que ancora sua literatura em uma tradição essencialmente eslava. Assim, Mann propõe uma leitura que separa o julgamento político da apreciação artística, defendendo que a grandeza literária de Leskov transcende os limites ideológicos impostos por seus contemporâneos (MANN, 2009, p. 346-347).

Alexander Eliasberg (1879-1924), crítico e tradutor russo-alemão de renome, foi conhecido pela promoção da literatura russa na Europa Ocidental. Ele traduziu diversas obras de Leskov para a língua alemã, dentre as quais destacam-se: *O anjo selado*, *Lady Macbeth do distrito de Mtzensk* e *O padre não batizado*. Ressaltando a originalidade e o impacto de Leskov na literatura russa, Eliasberg referiu-se a ele como “o mais russo de todos os escritores russos, ainda mais russo que Dostoiévski” (LESKOV, 1978, s/p). Eliasberg disse ainda que Leskov estava inteiramente enraizado no solo russo, e o estrangeiro conhecia a verdadeira face da Rússia antiga muito

melhor a partir de suas histórias do que das obras de Gógol, Dostoiévski ou Tolstói (LESKOV, 1978, s/p).

Em consonância com Eliasberg, Máksim Górkí (1868-1936) também via em Nikolai Leskov o mais autêntico dos escritores russos, profundamente enraizado na alma popular e imune às influências estrangeiras (BENJAMIN, 1987, p. 214). Górkí afirmou: “Devemos estudar. Devemos aprender sobre nosso país, seu passado, presente e futuro”. Solomon Volkov complementa: “o conto de Leskov serve a esse propósito. ‘Lady Macbeth’ é um verdadeiro tesouro para um compositor, com seus personagens intensamente delineados e seus conflitos dramáticos” (VOLKOV, 1987, p. 80, tradução minha).

Para Górkí, o escritor Nikolai Leskov representava uma voz genuinamente nacional, cuja linguagem, personagens e temas foram construídas diretamente da experiência do povo russo, sem mediações acadêmicas ou cosmopolitas. Essa autenticidade, segundo ele, distinguia Leskov de outros autores de sua época, frequentemente moldados por modelos ocidentais.

A singularidade estilística de Leskov é capturada de forma expressiva por D. S. Mirsky (1890–1939), que o compara a outros autores russos proeminentes e a um pintor renascentista. Segundo Mirsky: “Se o mundo de Turguêniev ou de Tchékhov pode ser comparado a uma paisagem de Corot, o de Leskov é um quadro de Bruegel, o Velho, repleto de cores alegres e brilhantes e formas grotescas” (MIRSKY, 1964, p. 316, tradução minha). Mirsky atribui à crítica literária grande responsabilidade pela exclusão de Nikolai Leskov do cânone literário russo. A época em que Leskov viveu era marcada por intensas disputas ideológicas, e sua recusa em alinhar-se a qualquer discurso dominante resultou em seu isolamento dos principais círculos críticos (MIRSKY, 1964, p. 313-315).

Sua independência o tornou alvo de boicotes, e a crítica, dominada por interesses partidários, rotulou-o como reacionário, falhando em reconhecer seu valor literário. Essa negligência comprometeu seu reconhecimento em vida e retardou seu devido lugar na literatura russa. Apesar dos boicotes e do isolamento por parte da crítica literária e da imprensa, Leskov conquistou um público fiel no território russo (MIRSKY, 1964, p. 313-315).

A recepção da obra de Nikolai Leskov fora da Rússia, especialmente entre o público, revela os limites impostos por expectativas culturais e estéticas pré-estabelecidas. Segundo D. S. Mirsky, o público ocidental já teria formado uma imagem

fixa do que esperar de um escritor russo, e Leskov fugia desse molde, como observado a seguir:

O público anglo-saxão já decidiu o que quer de um escritor russo, e Leskov não se encaixa nessa ideia. Mas aqueles que realmente querem saber mais sobre a Rússia devem, mais cedo ou mais tarde, reconhecer que a Rússia não está contida em Dostoiévski e Tchekhov (...) e que, se você quer saber alguma coisa, deve primeiro estar livre de preconceitos e alerta contra generalizações precipitadas (MIRSKY, 1964, p. 320, tradução minha).

No ensaio *Justice for Leskov* (1987), Irving Howe (1920-1993) concorda com Mirsky ao argumentar que Nikolai Leskov foi um dos grandes contistas russos, mas permaneceu negligenciado tanto por críticos quanto por leitores ocidentais. Ele observa que Leskov não se encaixava nas categorias dominantes da crítica literária russa, nem como ocidentalista, nem como eslavófilo, e que sua independência ideológica e formal contribuiu para seu apagamento.

O crítico literário estadunidense enfatiza que a prosa de Leskov era viva, marcada por oralidade, ritmo e cor local, e que sua maestria na arte da narrativa curta o colocava ao lado dos grandes mestres da literatura russa. Howe insiste que a originalidade estilística e a visão moral de Leskov o tornam merecedor de maior reconhecimento. Ele retoma o argumento de D. S. Mirsky, segundo o qual o autor não correspondia às expectativas do público anglo-saxão sobre o que deveria ser um “escritor russo”, fator que contribuiu para a recepção limitada de sua obra no Ocidente.

Em 1936, Walter Benjamin publicou *O narrador*, ensaio no qual o filósofo alemão reconheceu o talento de Leskov e o tornou notório na Europa. Nesse ensaio, Benjamin apresentou os contos de Nikolai Leskov como modelos para enumerar as características de um bom contador de histórias, afirmando que essa habilidade estaria em vias de extinção.

A obra de Nikolai Leskov foi redescoberta em diferentes momentos por críticos, tradutores e escritores renomados, como Anton Tchékhov, Boris Eikhenbaum, Walter Benjamin, Irving Howe, Thomas Mann, D. S. Mirsky e Claire Messud. Essas redescobertas reiteram a relevância de sua produção literária, marcada por originalidade estilística, domínio narrativo e sensibilidade.

Sua maestria na arte de contar histórias, aliada à autenticidade com que retratava a vida e os costumes russos, eleva Leskov ao patamar dos grandes escritores do século XIX.

Estudar a obra de Nikolai Leskov permite questionar os critérios que moldaram o cânone literário, ampliando o reconhecimento de vozes centrais à literatura russa que foram historicamente marginalizadas.

Mais do que redescobrir um grande escritor, investigar Leskov representa uma oportunidade de revisar os critérios de valor literário, desafiar exclusões canônicas e expandir as fronteiras da literatura russa e mundial.

As criações de Leskov oferecem uma alternativa poderosa às narrativas dominantes do século XIX. Antecipando temas centrais da literatura moderna, como a ambiguidade moral e a valorização do ponto de vista do narrador, Leskov contribuiu para uma tradição literária que privilegia a multiplicidade de perspectivas e a empatia.

Recolocá-lo no centro do debate acadêmico resgata um autor de valor inestimável e também propõe uma revisão dos paradigmas que historicamente determinaram quem merece ser lido, estudado e celebrado. É com base nesses argumentos que esta pesquisa se propõe a estudar e resgatar a grandeza de Nikolai Leskov.

Além de valorizar a tradição da narrativa oral, Walter Benjamin critica a modernidade e a perda da experiência compartilhada. Ele destaca o arquétipo do narrador tradicional, aquele que transmite saberes por meio da memória, da oralidade e da vivência, e identifica em Leskov um exemplo singular de resistência à racionalização e à homogeneização cultural promovidas pela modernidade.

As narrativas de Leskov, com sua riqueza simbólica, personagens justos e enredos entre o fantástico e o real, reafirmam a importância da escuta, da transmissão e da sabedoria popular como formas de conhecimento e de preservação da identidade coletiva. Assim, à luz da reflexão benjaminiana, a obra de Leskov resgata o valor da narrativa como experiência, e também propõe uma alternativa ética e estética à lógica instrumental da modernidade.

5.3 A NARRATIVA COMO EXPERIÊNCIA: BENJAMIN, LESKOV E A CRÍTICA DA MODERNIDADE

Walter Benjamin foi um importante pensador do século XX, nascido em Berlim, Alemanha, em 15 de julho de 1892. Ele deu fim à própria vida em 26 de setembro de 1940, aos 48 anos, por medo de ser preso pelas tropas nazistas na fronteira com a Espanha durante a Segunda Guerra Mundial.

Embora Walter Benjamin seja frequentemente associado à Escola de Frankfurt, ele não era formalmente filiado à instituição, atuando mais como um colaborador próximo. Essa associação se justifica pelo uso de referenciais teóricos comuns e pelo contato que manteve com membros do Instituto de Pesquisa Social (nome oficial da Escola de Frankfurt) da Universidade de Frankfurt (LAMA apud FUINI, 2022, s/p).

Durante sua permanência em Paris entre 1933 e 1938, Benjamin participou das atividades da Escola na condição de bolsista. Seus escritos foram posteriormente republicados ao lado dos textos dos autores fundadores, no contexto da reestruturação do Instituto na Alemanha do pós-guerra (LINS, 2011, p. 84)

A Escola de Frankfurt surgiu em 1923 com a fundação do Instituto de Pesquisas Sociais na Universidade de Frankfurt. O projeto inicial era marxista, mas evoluiu para uma teoria crítica mais ampla, incorporando influências de Freud e Nietzsche (MOGENDORFF, 2012, p. 152).

O primeiro diretor do Instituto foi Carl Grünberg (1861–1940), que permaneceu no cargo até 1930, quando se afastou por motivos de saúde, sendo sucedido por Max Horkheimer. A Escola de Frankfurt consolidou-se como um dos principais polos de pensamento crítico do século XX, reunindo intelectuais que buscavam compreender e transformar a sociedade moderna a partir de uma perspectiva interdisciplinar. O trecho a seguir menciona os principais teóricos ligados à instituição:

O Instituto seria o ponto de convergência de um grupo de pensadores nascidos na virada do século XIX para o XX, basicamente formado por Theodor W. Adorno (1903-1969), Max Horkheimer (1895-1973), Erich Fromm (1900-1980) e Herbert Marcuse (1898-1979). Além deles, outros intelectuais viram suas obras serem ligadas posteriormente à Escola de Frankfurt, como Walter Benjamin (1892-1940) e Siegfried Kracauer (1889-1966) (MOGENDORFF, 2012, p.152).

O Instituto de Pesquisas Sociais foi fechado pelo regime nazista em 1933 sob a justificativa de manter “atividades hostis”. Na época, seu diretor Max Horkheimer teve a casa invadida, mas já havia saído de lá e hospedou em um hotel. Com o agravamento da situação política, a sede do Instituto foi transferida para Genebra, na Suíça, passando a se chamar *Société Internationale de Recherches Sociales*. A revista do Instituto passou a ser impressa em Paris (MOGENDORFF, 2012, p. 153-154).

Em 1934, Horkheimer fez uma visita aos Estados Unidos e transferiu definitivamente o Instituto para Nova York, onde se reuniu com colaboradores da revista, como Herbert Marcuse (1898-1979), Leo Löwenthal (1900-1993), Friedrich Pollock (1894-1970) e Franz Witfogel (1896-1988). Theodor Adorno se juntaria ao grupo em 1938, enquanto Walter Benjamin, colaborador da revista do Instituto, continuava seus estudos na Europa (MOGENDORFF, 2012, p. 153-154).

A teoria crítica, desenvolvida em torno do Instituto, ganhou força especialmente após o ensaio *Teoria Tradicional e Teoria Crítica* (1937), de Horkheimer, que consolidou o termo como uma nova interpretação da teoria marxista tradicional. A Escola de Frankfurt se destacou por sua crítica à racionalidade moderna e à indústria cultural (MOGENDORFF, 2012, p. 153-154).

Seus pensadores atuavam em diversas áreas do saber, como filosofia, sociologia, literatura e artes, e buscavam compreender os impactos da modernidade sobre a cultura e o indivíduo. A designação Escola de Frankfurt só foi atribuída na década de 1960, refletindo a diversidade e a constante transformação das ideias desenvolvidas por esse grupo (MOGENDORFF, 2012, p. 153-154). A primeira intelectual a reconhecer o trabalho de Benjamin foi a filósofa alemã Hannah Arendt (1906-1975), cuja admiração pelo pensamento benjaminiano a levou a divulgar suas obras após a morte de Walter Benjamin (MOGENDORFF, 2012, p. 155).

Para Benjamin, a cultura deveria ser lida como um “testemunho da barbárie”, e sua análise nunca se dava de forma isolada, mas sempre acompanhada de uma perspectiva histórica e ética (MOGENDORFF, 2012, p. 156).

A atualidade do pensamento de Walter Benjamin se evidencia na centralidade que confere à ética e à crítica cultural em sua obra. Em textos como *Passagens* (1982) e *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936), ele propõe uma concepção de autenticidade vinculada à capacidade da obra de arte de preservar e transmitir um testemunho histórico. Sua abordagem da história como um grande arquivo, bem como sua crítica à perda da “aura” na arte tecnicamente reproduzida, continuam a suscitar interpretações renovadas, reafirmando a vitalidade e a relevância de seu legado intelectual no debate contemporâneo (MOGENDORFF, 2012, p. 156).

Benjamin resgata a obra de Leskov e a toma como referência para enumerar as características essenciais do narrador ou contador de histórias tradicional no ensaio *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, publicado em 1936, e também para delinear os aspectos formais dos gêneros literários. Como a

abordagem dos gêneros literários não compõe o escopo desta pesquisa, nos concentraremos nos fragmentos dedicados ao escritor russo.

O intelectual alemão lamenta a perda da capacidade humana de narrar, especialmente em decorrência da devastação provocada pelas trincheiras da Primeira Guerra Mundial. Paralelamente, ele apresenta as características do bom narrador ou contador de histórias antigo que, segundo seu ponto de vista, estava prestes a desaparecer. Essas qualidades são exemplificadas nas habilidades do escritor Nikolai Leskov.

De acordo com Walter Benjamin (1987, p. 198), as narrativas literárias mais bem elaboradas guardam estreita semelhança com as histórias transmitidas oralmente por narradores anônimos. Esses narradores são originários de tempos antigos, e podem ser agrupados em duas categorias principais: a primeira é composta por camponeses sedentários, detentores de profundo conhecimento das tradições e histórias locais. A segunda categoria é formada por marinheiros e comerciantes, cuja experiência de vida é enriquecida pelas viagens. Como afirma o autor, “quem viaja tem muito que contar”. O contato com diferentes culturas e pessoas amplia o repertório desses sujeitos, conferindo densidade e diversidade às suas experiências narrativas (BENJAMIN, 1987, p. 198).

Durante os anos que atuou como correspondente comercial de uma empresa do tio, Leskov teve a oportunidade de viajar para as mais variadas regiões da Rússia, a exemplo do marinheiro comerciante. Esse emprego foi proveitoso para a carreira literária de Leskov, pois expandiu sua visão de mundo e suas experiências sobre a diversidade das condições do povo russo. As viagens a serviço proporcionaram-lhe o contato com pessoas seguidoras de seitas rurais, que imprimiram marcas profundas em seu estilo narrativo. Leskov tinha um interesse religioso, contudo não tolerava a burocracia da Igreja Ortodoxa Grega, e escreveu contos acerca do tema, protagonizados por homens justos (BENJAMIN, 1987, p. 199).

O escritor russo teve êxito na narração do extraordinário, sem fornecer explicações, oferecendo ao leitor a oportunidade de construir sua própria interpretação dos fatos, como se observa nos contos *A fraude* e *Águia Branca* (BENJAMIN, 1987, p. 203).

O fragmento a seguir do conto *A fraude* ilustra a apresentação do extraordinário por Leskov, sem transformar a história em análise ou explicação, observada Walter Benjamin:

E aquela *kukona*, por quem perdemos a cabeça, considerando felicidade beijar as suas mãozinhas e pezinhos, e por quem um até morreu, o diabo sabe quem era... Apenas uma harpista de um café, que por uma nota se podia alugar para dançar com trajes de Eva... Ela foi emprestada do café para a nossa chegada, e ele tinha uma parte... E o próprio Khoulian, com o qual jogamos, não era Khoulian nenhum, apenas um trapaceiro contratado, enquanto o verdadeiro Khoulian era na verdade o Antochka-perna fina, que todo o tempo saía para caçar com aquele cachorro desbarrigado (LESKOV, 2020, p. 143)...

No conto, Leskov narra a história de um personagem que engana um grupo de militares, acostumado a iludir as moças dos povoados por onde passavam, mas evita fornecer explicações psicológicas detalhadas. Quando a fraude do personagem é descoberta, o leitor é convidado a interpretar, por conta própria, os motivos e o dilema moral da situação: “Agora, julguem por si mesmos o que nós, oficiais, não sentimos naquela posição estúpida e e por causa de quem?” (LESKOV, 2020, p. 143). Sua escrita era essencialmente artesanal, construída com base em um contexto e a partir do relato de um caso pitoresco. Esse caso serve como justificativa para fundamentar um ensinamento que o narrador aspira transmitir ao leitor. O conto *A fraude* inicia com um relato ouvido pelo narrador de um companheiro durante uma viagem de trem (BENJAMIN, 1987, p. 205): “Na véspera do Natal íamos para o sul e, sentados no vagão, debatíamos questões contemporâneas que dão muito material para conversa” (...) (LESKOV, 2020, p. 101).

Em *A propósito de a Sonata a Kreutzer*, o narrador inicia a história com o enterro do escritor Fiódor Dostoiévski: “Sepultavam Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski. O dia era inóspito e sombrio” (LESKOV, 2020, p. 167). Após retornar do funeral e dormir profundamente, ele é despertado pela criada e, em seguida, recebe a visita inesperada de uma mulher misteriosa, que lhe confessa sua infidelidade conjugal.

Além de abordar a temática da infidelidade, o conto estabelece um diálogo explícito com dois autores consagrados da literatura russa. O título remete diretamente ao romance *A Sonata a Kreutzer*, de Liev Tolstói, enquanto o enredo incorpora o o enterro do célebre escritor russo Fiódor Dostoiévski como elemento contextual.

Walter Benjamin descreve o conto *A pulga de aço* (1881), de Nikolai Leskov, como uma narrativa “maliciosa e petulante”, situada entre a lenda e a farsa. Segundo o autor, Leskov exalta, por meio dos ourives de Tula, o trabalho artesanal russo. A miniatura mecânica — a pulga de aço — é apresentada ao czar Pedro, o Grande. Impressionado com a engenhosidade da criação, ele se convence de que os russos

tem motivos para se envergonhar diante da perícia técnica dos ingleses (BENJAMIN, 1987, p. 206). A comparação entre versão de *O narrador* com a tradução para língua espanhola do conto *La pulga de acero*, realizada por Sara Gutiérrez - utilizada neste estudo devido à indisponibilidade do texto original em português - revela diferenças significativas que impactam diretamente a interpretação proposta por Benjamin.

Em primeiro lugar, o conto de Leskov, na tradução consultada, não se refere aos “ourives”, mas sim aos “artesãos” de Tula. Essa substituição, embora sutil à primeira vista, carrega implicações significativas. O termo “ourives” remete a um ofício altamente especializado, que exige precisão técnica, paciência e um saber transmitido por gerações — qualidades que Benjamin associa à figura do narrador tradicional, enraizado em práticas artesanais e na experiência compartilhada.

O termo “artesãos”, utilizado por Leskov, é mais abrangente; por isso, é possível que Benjamin tenha optado por substituí-lo por “ourives”, a fim de reforçar a conexão entre o conto e sua tese sobre a perda da experiência na modernidade.

Em segundo lugar, o czar retratado na narrativa não é Pedro (1672-1725), o Grande, mas Alexandre I (1777-1825). Sobre essa imprecisão, Pablo Oyarzun Robles, tradutor de *O narrador* para a língua espanhola comenta: “Benjamin confunde a identidade do czar, que na história é Alexandre, não Pedro, o Grande” (ROBLES, 2008, p. 109, tradução minha).

No conto de Leskov, Alexandre I assume para os ingleses: “Vocês são os melhores artesãos do mundo, e meu povo não tem nada para fazer na sua frente” (LESKOV, 2007, p. 22, tradução minha). Seu sucessor, Nicolau I (1796-1855), “tinha grande confiança nos seus súditos russos e não gostava de ceder a qualquer estrangeiro” (LESKOV, 2007, p. 22, tradução minha).

O czar Nicolau I encarregou o cossaco Platov, seu general de confiança, de ir até Tula apresentar a pulga de aço aos artesãos locais. Junto com a missão, enviou o seguinte recado: “Diga-lhes da minha parte que meu irmão ficou admirado com essas coisas e elogiou os estrangeiros que fizeram a pulga de aço, mas que eu confio no meu próprio povo, que não é pior do que ninguém (LESKOV, 2007, p. 26, tradução minha). Embora Alexandre I e Nicolau I compartilhem o reconhecimento da excelência técnica dos ingleses, expressam opiniões distintas quanto à valorização do trabalho artesanal executado por seus súditos.

Alexandre I mostra-se admirado e resignado diante da superioridade inglesa, expressando uma percepção de inferioridade dos artesãos russos. Já Nicolau I adota

uma postura mais nacionalista: ele reconhece a habilidade dos estrangeiros, mas reafirma sua confiança na competência dos súditos russos.

Essa diferença de posicionamento entre os dois czares marca a transição de uma visão mais submissa para outra mais nacionalista da identidade técnica russa, o que aproxima o conto da valorização do saber tradicional, aspecto valorizado na leitura benjaminiana.

Na relação entre narrador e ouvinte, a memória desempenha um papel fundamental, pois garante tanto a preservação quanto a transmissão das narrativas. Para Benjamin, a memória não é apenas um instrumento de recordação, mas constitui o próprio alicerce da experiência compartilhada; um saber que se acumula e se transmite oralmente, sustentando a autoridade do narrador tradicional (BENJAMIN, 1987, p. 211). Nesse sentido, a memória é seletiva e vinculada à continuidade cultural, funcionando como um elo entre o passado vivido e o presente.

Nas obras de Leskov, a dimensão da memória se manifesta de maneira recorrente. Os personagens centrais, sejam nobres ou plebeus, destacam-se por sua notável capacidade de memorização, atributo essencial para a eficácia do ato narrativo e para a manutenção da tradição oral (BENJAMIN, 1987, p. 211). A memória não é apenas uma habilidade individual, mas um recurso coletivo que assegura a sobrevivência de valores, técnicas e visões de mundo.

No conto *La pulga de acero*, a valorização da memória é explicitada na descrição do czar Nicolau I: “Platov temia apresentar-se perante o soberano, porque Nicolau I era terrivelmente observador e tinha ótima memória, não esquecia nada” (LESKOV, 2012, p. 37, tradução minha).

Nesse contexto, a memória do czar assume uma função simbólica que vai além da simples lembrança: ela representa vigilância, autoridade e continuidade. Assim como o narrador tradicional, o czar é aquele que retém, que não esquece e que, por isso mesmo, exerce poder.

Benjamin menciona uma crítica do jornalista e escritor Máksim Górkí (1868–1936), na qual Leskov é lembrado como o autor mais profundamente enraizado no povo russo e livre de influências estrangeiras. A crítica de Górkí aproxima-se das qualidades que Benjamin atribui ao bom narrador tradicional: aquele oriundo das camadas populares, como camponeses, marinheiros, comerciantes e artesãos urbanos (BENJAMIN, 1987, p. 214).

As narrativas de Leskov retratam a vida do povo russo, especialmente das classes populares, dos pequenos comerciantes, artesãos (o artesão canhoto em *La pulga de acero*, funcionários públicos (como o encarregado Filipp Filíppov, do conto *A voz da natureza*, de 1860) e religiosos. Seus personagens são extremamente vívidos, artesanalmente construídos com características muito próprias, enraizadas na cultura, na oralidade e nos costumes russos.

O narrador benjaminiano possui a capacidade de comunicar-se com todas as faixas etárias, sendo o primeiro conselheiro das crianças, com as quais mantém contato por meio dos contos de fadas; um gênero que, ao longo dos séculos, tem desempenhado um papel formativo essencial (BENJAMIN, 1987, p. 214).

Leskov demonstrava afinidade com esse gênero narrativo. Benjamin atribui essa inclinação ao contexto religioso e cultural em que o autor estava inserido, especialmente ao dogmatismo da Igreja Ortodoxa Grega e à influência do teólogo cristão primitivo Orígenes (BENJAMIN, 1987, p. 216). Orígenes é conhecido por formular a doutrina da apocatástase, segundo a qual todas as almas, independentemente de seus pecados, seriam redimidas e acolhidas no Paraíso.

Essa doutrina, quando associada às crenças populares russas, teria levado Leskov a reinterpretar a ressurreição de Cristo de maneira menos ligada à transfiguração corporal e mais próxima do desencantamento típico dos contos de fadas. É nesse contexto que surge o romance *O peregrino encantado* (1873), obra que transita entre o conto de fadas e a lenda, incorporando elementos do maravilhoso e da tradição oral (BENJAMIN, 1987, p. 216).

A versão espanhola do romance, *El peregrino encantado* (1873), utilizada aqui devido à dificuldade de acesso do texto em português, reforça essa filiação estrutural ao conto de fadas. A trajetória de Iván Severiánich, marcada por provações, exílios, milagres e redenção, inicia conforme o modelo típico das narrativas maravilhosas, em que o herói parte em uma jornada transformadora. Em determinado momento, o próprio Iván afirma ter sido salvo por um milagre, atribuído a uma divindade estrangeira:

- Um milagre me salvou.
- Quem foi o autor desse milagre salvador?
- Talafa.
- E quem era esse Talafa? Outro tártaro?

— Não; Ele era de outra raça: era um índio, e não qualquer índio, mas um dos seus deuses, que tinha descido à terra (LESKOV, 2022, p. 52, tradução minha).

Elementos como a presença do fantástico, tais como visões, aparições, conversões súbitas, a moral implícita e a valorização da memória e da oralidade reforçam o vínculo da obra à tradição popular. Além disso, a figura do protagonista, dotado de força física e espiritual excepcionais, remete aos bogatires⁷ dos poemas épicos eslavos, heróis folclóricos que encarnam a resistência, a fé e os valores do povo russo.

Apesar dessas aproximações, o romance não pode enquadrar-se completamente como um conto de fadas. Ele contém dimensões mais complexas, como a crítica social, a ambiguidade moral e um estilo narrativo que, como observa Benjamin em *O narrador*, privilegia a experiência vivida e a sabedoria prática.

Um exemplo da crítica social está na forma como Leskov representa a religiosidade popular em contraste com a ortodoxia institucional. A fé do protagonista não se apoia nas estruturas oficiais da Igreja, mas em experiências místicas e em figuras divinas não-cristãs, como Talafa, divindade indígena que intervém milagrosamente em sua vida.

Essa escolha narrativa pode ser lida como uma provocação à rigidez dogmática da Igreja Ortodoxa e uma valorização de formas alternativas de espiritualidade, mais próximas do povo e de sua imaginação simbólica. Assim, *O peregrino encantado* se insere na fronteira entre o maravilhoso e o real, entre a tradição oral e a reflexão crítica, reafirmando a singularidade da obra de Leskov no panorama da literatura russa. Os personagens caracterizados como justos representam a mais elevada manifestação da criatura humana, apresentando traços maternos e simbolizando uma ponte entre o plano divino e o mundo terreno. São perfis marcados pela espiritualidade (BENJAMIN, 1987, p. 217).

Nesse grupo insere-se Konstantin Pizónski, protagonista do conto *Kótin, o provedor e Platônida*. Criado em um convento como menina durante doze anos, Pizónski teve suas vestes femininas substituídas por uma batina ao ser enviado por sua mãe a um seminário, onde passou a viver como menino (BENJAMIN, 1987, p. 217). O fragmento a seguir ilustra com sensibilidade a construção do caráter justo de

⁷ Super-heróis eslavos dos poemas épicos.

Pizónski, ao mesmo tempo em que exemplifica a concepção benjaminiana desse tipo literário, uma das marcas distintivas da obra do autor russo:

Pizónski, porém, era mais paciente do que o profeta: não amaldiçoou ninguém, apenas chorou um pouco, baixinho, sentado sob um sineiro, fora dos limites da cidade. Estava completamente sem abrigo, sentado à beira da estrada, como um mocho depenado. Costumam pensar que, em situações assim, o homem encontra-se a um passo de praticar o mal, mas isso não acontece a todos. Pizónski, pelo menos, não inventou nenhuma maldade: apenas sentia um peso no coração, uma dor profunda, e ficou sentado, chorando simplesmente, para se desafogar (LESKOV, 2020, p. 14-15).

A passagem destaca a reação do personagem diante da adversidade, revelando sua profunda humanidade e resistência moral. Em vez de ceder à tentação do ressentimento ou da vingança, Pizónski opta pelo silêncio e pela introspecção, expressando sua dor por meio do choro contido. Essa atitude reforça a dimensão ética e espiritual da personagem, que se mantém íntegra mesmo diante do abandono e da exclusão social.

Segundo Benjamin, o atingimento da maturidade simultânea dos aspectos masculino e feminino aproxima o personagem da figura simbólica do “Homem-Deus” (BENJAMIN, 1987, p. 217). Nesse trecho, Pizónski é interpretado como uma personagem que desafia as categorias tradicionais de gênero, e desenvolve simultaneamente aspectos masculino e feminino; qualidades culturalmente associadas a ambos os gêneros, como força e sensibilidade, razão e intuição, ação e contemplação.

A afirmação de que essa maturidade dupla aproxima simbolicamente Pizónski do “Homem-Deus”, conforme proposta por Benjamin, evoca uma imagem que une o humano e o divino, o terreno e o espiritual. Essa personagem representa uma totalidade reconciliada, um ideal de plenitude existencial e moral.

No contexto da obra de Leskov, é reforçada a ideia de que personagens justos, como Pizónski, resistem ao mal e também encarnam uma forma elevada de humanidade, que Benjamin valoriza como essencial ao verdadeiro narrador.

Característica oposta tem para Leskov a personagem principal do conto *Lady Macbeth do distrito de Mtzensk*, pois a luxúria a teria submetido à escravidão do instinto sexual. Na hierarquia de Leskov, esse seria o ponto mais baixo da criatura humana (BENJAMIN, 1987, p. 217).

Walter Benjamin contrasta dois tipos de personagens presentes na obra de Leskov: de um lado, figuras justas como Pizónski, que representam uma elevação espiritual e moral; de outro, Catierina Lvovna, que encarna a degradação humana.

A protagonista de *Lady Macbeth do distrito de Mzensk* rende-se ao desejo sexual, vivendo de forma impulsiva e sem controle, o que, segundo Benjamin, conduz a personagem à “escravidão do instinto sexual”.

A leitura que Walter Benjamin faz da protagonista de *Lady Macbeth do distrito de Mzensk* pode, à primeira vista, nos parecer moralista, sobretudo ao classificá-la como expressão do “ponto mais baixo da criatura humana” em razão de sua entrega à “luxúria desenfreada”. Cabe mencionar que o intelectual alemão não condena a sexualidade em si, mas sim a submissão cega aos impulsos instintivos que, na narrativa, conduzem a personagem a uma trajetória de destruição e desumanização.

Catierina Lvovna, a protagonista do conto, encarna a dissolução da integridade moral, sendo guiada por desejos que rompem com qualquer possibilidade de transcendência espiritual, em contraste com Pizónski, que representa a elevação espiritual por meio da contenção, da paciência e da justiça. Portanto, o autor não faz um juízo moral tradicional, mas convida a uma reflexão sobre os limites da experiência humana e sobre os tipos de figuração ética que a literatura pode oferecer.

No conto *A voz da natureza*, o protagonista é um personagem de posição social subalterna. A narrativa destaca-se pelo humor sutil e pela simpatia do autor pelos malandros. O homem era conhecido na aldeia como alguém que “não tinha uma posição de destaque, pois não era nem alto funcionário do Estado, nem militar”, mas apenas um pequeno fiscal no modesto serviço de intendência, onde, juntamente com os ratos, “roía os biscoitos e as botas do Estado, chegando com o tempo a roer para si uma bela casinha de madeira” (LESKOV apud BENJAMIN, 1987, p. 218).

No conto *A voz da natureza* (1860), Filipp Filíppov é apresentado como uma personagem pitoresca, atrevida e sem modos, cujo atrevimento está diretamente ligado à sua posição social subalterna na sociedade local:

De repente, sem quê nem pra quê, um homem rompeu de trás da multidão, aos empurrões, e correu direto para a estação, onde o marechal de campo continuava deitado sobre o lençol que cobria o sofá sujo, e pôs-se a gritar:
— Não agüento mais, eleva-se em mim a voz da natureza!

Todos olharam para ele, perplexos — mas que grosseirão! Os moradores locais, todos eles, conheciam esse homem e sabiam que o seu título não era alto, já que não era funcionário civil nem militar, mas só encarregado do pequeno depósito local da intendência ou do comissariado e, junto com as ratazanas, roía torradas do erário e lambia botas, tendo conseguido, com a roedeira e a lambição, uma casa bonitinha, de madeira e com mezanino, bem em frente à estação (LESKOV, 2020, p. 90).

A cena em que o protagonista surge diante da multidão, gritando que “eleva-se em mim a voz da natureza!” (LESKOV, 2020, p. 90), contém humor e teatralidade. Sua atitude atrevida contrasta com a solenidade da ocasião e com a passividade dos demais presentes, revelando o tom burlesco da narrativa.

A reação dos moradores “mas que grosseirão!” (LESKOV, 2020, p. 90) reforça o contraste entre a norma social e a espontaneidade do personagem.

Essa construção está alinhada com o que Walter Benjamin observa sobre a obra de Leskov: a simpatia pelo tipo malandro, pelo personagem que, mesmo à margem da ordem institucional, revela uma forma de justiça ou verdade popular.

Na tradição burlesca, como aponta Benjamin, há uma recorrente valorização de vagabundos, avarentos ou idiotas, não por seus princípios, mas por sua função narrativa como instrumentos didáticos para o justo (BENJAMIN, 1987, p. 218). Nesse sentido, Filíppov encarna esse pergil liminar: não é herói nem vilão, mas um tipo que, por meio do riso e da desordem, revela as tensões sociais e morais da comunidade.

Além disso, Leskov consegue, como também observa Benjamin, construir narrativas que oscilam entre o cômico e o sombrio, com personagens cujas paixões podem desencadear consequências desproporcionais (BENJAMIN, 1987, p. 219). Filíppov, com sua explosão repentina e seu gesto desmedido, é um exemplo dessa tensão entre o grotesco e o trágico, entre o riso e a crítica social.

No conto *A alexandrita*, o misticismo e o historicismo convivem paralelamente em uma narrativa anônima da criatura inanimada. Leskov associa uma característica intrínseca de uma pedra semipreciosa de coloração verde, a alexandrita, ao mundo histórico que vivenciou. O brilho avermelhado emitido pela pedra, sob iluminação artificial, antecipa misticamente um destino ameaçador ao czar Alexandre II (BENJAMIN, 1987, p. 220).

As pedras são transformadas em personagens vivos e dotados de alma, por meio de uma abordagem que se insere no campo do fantástico. A alexandrita é associada ao czar Alexandre II, e sua mudança de cor é interpretada como uma metáfora profética do destino trágico do soberano russo, assassinado em 1881 por

um grupo revolucionário. Como observa Walter Benjamin, “o brilho avermelhado emitido pela pedra, sob iluminação artificial, prevê misticamente um destino ameaçador ao czar Alexandre II” (BENJAMIN, 1987, p. 220).

O piropo, por sua vez, representa o espírito do povo tcheco. Mesmo maltratado por nações estrangeiras, mantém sua essência vibrante e resistente. A pedra é descrita como um guerreiro disfarçado, que esconde seu “fogo vital” no coração, resistindo à dominação cultural e simbólica.

O ourives Wenzel, personagem central da narrativa, é quem dá voz a essas pedras, tratando-as como seres com os quais se comunica e compartilha histórias:

- A pedra, para o vovô Wenzel, não é um ser sem alma, mas animado. Ele sente nela o reflexo da vida misteriosa dos espíritos das montanhas e, peço-lhe que não ria, estabelece relações misteriosas com eles através da pedra. Às vezes, ele conta sobre revelações recebidas, e as suas palavras fazem muitos pensarem que o pobre velho já não tem tudo em ordem abaixo do crânio (LESKOV, 2020, p. 153).

Para Wenzel, “a pedra (...) não é um ser sem alma, mas animado. Ele sente nela o reflexo da vida misteriosa dos espíritos das montanhas (...) estabelece relações misteriosas com eles através da pedra” (LESKOV, 2020, p. 153). Ele encarna o contador de histórias tradicional, aquele que transmite experiências e saberes de forma artesanal, sem se render à lógica fria da informação.

O conto estabelece um contraste entre dois mundos: o do narrador urbano, racional e cético, e o do ourives místico, ligado à tradição popular e ao conhecimento ancestral. Essa oposição remete às dicotomias entre cidade e campo, ciência e magia, razão e mito. A fusão entre o natural e o profético atinge seu ápice na fala emocionada do ourives Wenzel, que, ao observar a mudança de cor da pedra, enxerga nela um presságio sangrento e inevitável:

- Meus filhos! Tchecos! Depressa! Vejam só, eis aqui aquela pedra russa profética da qual lhes falei! Siberiana astuta! O tempo todo estava verde como a esperança, mas agora, com a aproximação do anoitecer, banhou-se de sangue” (LESKOV, 2020, p. 164).

Essa passagem sintetiza a fusão entre o natural e o histórico, o místico e o político. Por fim, *A alexandrita* é uma obra que expõe a riqueza da tradição narrativa russa e a habilidade de Leskov em entrelaçar folclore, simbolismo e crítica cultural.

Leskov articula no conto três dimensões narrativas: a concepção simbólica, o misticismo e o historicismo. Essas camadas coexistem em uma narrativa que, embora centrada em duas pedras preciosas, revela uma reflexão sobre identidade, memória e tradição.

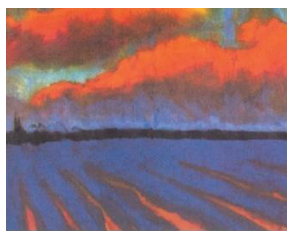
As mãos do narrador participam do processo de contação de histórias por meio da criação de gestos assimilados na experiência do trabalho. A coordenação entre alma, olhar e mão é típica do fazer artesanal, e também pode ser observada na experiência da narrativa oral. Walter Benjamin expande essa lógica ao questionar se a própria relação entre o narrador e a vida humana não seria, em essência, artesanal. O narrador, segundo ele, situa-se entre os mestres e os sábios: é capaz de oferecer conselhos amplos, como os sábios, por possuir um vasto acervo de vivências próprias e alheias. Apropria-se daquilo que aprendeu por ouvir dizer e tem, como dom, a dignidade de contar sua vida inteira. É o sujeito no qual o narrador e o justo convergem para a mesma pessoa (BENJAMIN, 1987, p. 221).

A relação entre narrador e vida humana delineada por Walter Benjamin, mostra uma dimensão ética e existencial profundamente vinculada à experiência. A coordenação entre memória, trabalho e sabedoria configura uma forma de conhecimento que resiste à fragmentação imposta pela modernidade, preservando práticas de escuta e transmissão como fundamentos da construção de sentido e de vínculo comunitário. Nesse contexto, o narrador emerge como sujeito capaz de elaborar criticamente a própria trajetória e de partilhar experiências, articulando saberes individuais e coletivos em uma perspectiva de justiça e dignidade.

5.4 A RECONFIGURAÇÃO DE LADY MACBETH POR LESKOV

O conto *Lady Macbeth do Distrito de Mzensk* foi publicado em 1865 (figura 2). Como observa Bellmunt-Serrano, “tem sido tradicionalmente considerada sua obra-prima” (BELLMUNT-SERRANO, 2019, p. 17, tradução minha), o que reforça sua relevância tanto no contexto da produção literária de Leskov quanto no cânone literário russo como um todo. A narrativa acompanha a trajetória de Catierina Lvovna, uma mulher russa aprisionada em um casamento sem afeto que, em sua busca por liberdade e paixão, acaba por cometer crimes brutais.

FIGURA 2 - CAPA DO CONTO *LADY MACBETH DO DISTRITO DE MTZENSK*



NIKOLAI LESKOV
LADY MACBETH
DO DISTRITO
DE MTZENSK

TRADUÇÃO DE PAULO BEZERRA

editora 34

FONTE: Editora 34 (2025).

A obra explora temas de opressão, moralidade e o papel da mulher na sociedade patriarcal da Rússia do século XIX, destacando o conflito entre desejo e dever. Leskov utiliza um estilo narrativo vívido, entrelaçando crítica social e um retrato sombrio das realidades humanas.

Catierina Lvovna Izmáilova era uma jovem de origem humilde e aparência simpática, casada com o comerciante Zinóvi Boríssitch Izmáilov. O matrimônio, que já durava cinco anos, não havia gerado filhos. Zinóvi, viúvo de um casamento anterior igualmente infrutífero, atribuía à atual esposa a culpa pela ausência de descendentes.

Durante uma viagem de negócios do marido, ela permaneceu na residência da família sob a vigilância do sogro, Borís Timoféitch Izmáilov. Nesse período, envolveu-se com Serguiêi, um empregado recém contratado para trabalhar na propriedade. A relação extraconjugal logo se tornou evidente.

Após descobrir o caso da nora, Borís leva Serguiêi até a despensa, onde o castiga com chicotadas e o mantém preso, ordenando que chamem Zinóvi. Catierina implora pela libertação do amante, mas o sogro recusa. Sentindo-se ultrajado, Borís promete enviar Serguiêi à prisão no dia seguinte e punir a nora com o retorno do filho.

Naquela noite, Borís passa mal após consumir um mingau com cogumelos, apresentando azia, dores abdominais e vômitos, vindo a falecer em seguida, como descrito a seguir:

Borís Timofiêitch jantou cogumelos com mingau ralo, e começou a sentir azia; de repente foi tomado de uma dor no estômago. Tiveram início vômitos terríveis, e antes do amanhecer ele morreu, e justamente da mesma maneira como em seus celeiros morriam os ratos para os quais a própria Catierina Lvovna sempre preparava uma comida especial com um perigoso pó branco que a encarregavam de guardar (LESKOV, 2019, p. 25).

Assim como os ratos do celeiro, ele foi envenenado pela ingestão de um alimento preparado com um pó branco letal. Após o ocorrido, Serguiêi é libertado da despensa e o corpo do patriarca é enterrado às pressas.

Com a morte de Borís, o casal de amantes passa a viver o romance abertamente e a circular livremente pela propriedade dos Izmáilov. De acordo com Bellmunt-Serrano, ambos temem o retorno de Zinóvi, sendo essa preocupação particularmente acentuada em Serguiêi, cuja posição social é mais desfavorável, por ser um empregado. Apesar disso, o temor não representa um obstáculo significativo para a continuidade do relacionamento amoroso (BELLMUNT-SERRANO, 2019, p. 18).

Certo dia, após o almoço, enquanto repousava no quarto, Catierina tem um delírio com um gato, episódio que compartilha com a cozinheira Akcínia durante o chá. Mais tarde, durante um passeio noturno, Serguiêi revela o desejo de se casar, embora se sinta inferior à companheira. Na hora de dormir, Catierina volta a ter uma visão do felino, mas desta vez o animal fala e exhibe a cabeça de Borís Timofêitch, seu sogro. A imagem perturbadora a deixa em estado de alerta, o que lhe permite perceber a chegada silenciosa do marido.

Essas situações são interpretadas por Bellmunt-Serrano como manifestações do temor internalizado pelos dois: enquanto Catierina começa a ter visões estranhas com um gato, que ela claramente identifica como um mau presságio, Serguiêi reforça seu compromisso com o relacionamento e revela seu desejo de se casar com ela (BELLMUNT-SERRANO, 2019, p. 18).

Zinóvi pretendia surpreender a esposa com o amante, pois já havia ouvido rumores sobre o romance. Entretanto, ele não teve sucesso, pois Catierina já havia retirado Serguiêi do quarto. Ainda assim, houve um confronto entre o casal. Em resposta, a mulher reconduziu o amante ao aposento e o beijou diante do marido. Ela e Serguiêi assassinaram Zinóvi por estrangulamento, ocultando o corpo na mesma despensa onde o rapaz havia sido mantido preso dias antes por Borís.

James Meek observa essa passagem como “uma cena de assassinato tão íntima, detalhada e implacavelmente coreografada quanto suas contrapartes em ‘Crime e Castigo’ e ‘A Sonata a Kreutzer’” (MEEK, 2013, s/p, tradução minha), reproduzida a seguir:

Com um movimento ela afastou Serguiêi, lançou-se rapidamente sobre o marido e, antes que Zinóvi Boríssitch conseguisse alcançar a janela, agarrou-o pela goela, por trás, com seus dedos finos, e o atirou no chão como se atira um feixe de mato verde (LESKOV, 2019, p. 44).

Para Meek, a força dessa cena está presente na linguagem simples e incisiva que conduz o leitor de uma tensão doméstica à explosão do ato violento com naturalidade perturbadora. A aparente simplicidade não implica superficialidade, mas sim uma precisão cirúrgica na escolha das palavras, que intensifica o impacto emocional da narrativa.

A transição entre o cotidiano e o crime ocorre de forma tão fluída que o leitor é arrastado para o centro da cena sem perceber, como se a violência fosse uma consequência inevitável da atmosfera previamente construída.

A ausência de Zinóvi logo é percebida pelos empregados da casa, dando início a buscas que, apesar dos esforços, não esclarecem seu desaparecimento. Enquanto isso, Catierina e Serguiêi continuam vivendo normalmente na propriedade dos Izmáilov e, três meses depois, ela descobriu que estava grávida, algo que foi antecipado pelos sonhos com o gato.

Quando Catierina estava prestes a herdar o espólio do marido, surgiu um obstáculo inesperado: o menino Fiódor apresentou-se como herdeiro legítimo da família Izmáilov. Ela tenta agir como uma boa tia, e Serguiêi reclama constantemente da nova situação. Essas queixas e a falta de disposição para dividir a herança, levam Catierina a assassinar a criança. Aproveitando-se da ausência da tia do garoto, que havia saído para assistir a um ofício religioso, sufocaram a criança com um travesseiro.

O crime foi testemunhado por pessoas que estavam saindo do serviço religioso, então a casa foi cercada e invadida pelas testemunhas. Serguiêi foi levado à delegacia, enquanto Catierina ficou em seu quarto vigiada por dois guardas. Serguiêi confessou a autoria do assassinato de Zinóvi e de Fiódor, e citou a amante como sua cúmplice. Inicialmente ela negou, mas admitiu os crimes após uma acareação e justificou suas atitudes por Serguiêi. Ambos foram presos, e condenados a pena de açoite e trabalhos forçados na Sibéria.

Serguiêi despertou nas pessoas mais compaixão do que Catierina. Ela teve o bebê no hospital da prisão e o rejeitou. O casal partiu para a Sibéria com um grupo de prisioneiros em uma longa caminhada. Nesse percurso, Serguiêi iniciou flerte com

duas mulheres: Fiona, com quem teve um breve envolvimento, e posteriormente Sônia. Ele presenteou Sônia com um par de meias que havia obtido na noite anterior com Catierina. Quando viu Sônia usando o acessório, Catierina reagiu com fúria e atacou o companheiro. Mais tarde, foi ela quem sofreu agressões por parte dele, e foi acolhida por Fiona. Durante a travessia do rio Volga, a bordo de uma balsa, a tensão atingiu seu ápice. Num impulso desesperado, Catierina agarrou Sônia e lançou-se com ela nas águas do rio.

A comparação entre o conto de Leskov com a peça de Shakespeare nos possibilita identificar semelhanças e diferenças relevantes. A relação entre *Lady Macbeth do Distrito de Mtzensk* e *Macbeth* pode ser compreendida como um exemplo de dialogismo bakhtiniano, em que a obra posterior remete à anterior e assume um posicionamento axiológico em relação a ela.

O dialogismo se concretiza quando o falante, ao proferir seu enunciado, o faz em resposta a discursos anteriores. O narrador de Leskov, ao evocar a figura de Lady Macbeth, faz referência a um enunciado anterior, e assume um posicionamento diante dele. Essa posição é irônica, crítica e, ao mesmo tempo, reveladora. O escritor russo não repete o enunciado original de Shakespeare, mas dá um novo significado, atribuindo-lhe nova entonação e novo contexto cultural.

Assim, Lady Macbeth deixa de ser apenas uma referência literária e passa a funcionar como um marcador social e moral dentro da narrativa.

Logo nas primeiras linhas do conto, o narrador introduz a protagonista Catierina Lvovna com uma alusão direta à Lady Macbeth shakespeariana, apelido atribuído pela comunidade local:

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 Izmáilova, 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 Mtzensk” (Leskov, 2019, p. 11).

Essa nomeação não é neutra: ela carrega consigo uma carga valorativa e simbólica que antecipa a leitura da personagem como uma figura transgressora, associada à violência e à ambição.

Como aponta Bakhtin, todo discurso é orientado para o outro, respondendo a enunciados anteriores e antecipando possíveis réplicas. Nesse sentido, a personagem Catierina, criada por Leskov, constitui uma nova voz que dialoga com Lady Macbeth de Shakespeare, ora confirmando, ora subvertendo suas características.

Essa relação dialógica é reforçada por Paulo Bezerra, que reconhece as semelhanças entre as duas personagens femininas ao afirmar que: “(...) Leskov recria em Catierina Lvovna traços bem semelhantes aos de Lady Macbeth, fazendo-o, porém, à luz da violenta história da Rússia” (BEZERRA, 2019, p. 86). Assim, o discurso de Leskov se insere em uma cadeia de vozes, reinterpretando o arquétipo shakespeariano a partir de um novo contexto histórico e cultural.

Enquanto a Lady Macbeth shakespeariana é marcada por sua frieza calculista e por sua atuação nos bastidores do poder, Catierina é apresentada como uma mulher oprimida pelas estruturas patriarcais e sociais de sua época, cuja violência atua como reação à repressão e ao confinamento. A narrativa de Leskov reinscreve a personagem shakespeariana em um novo horizonte de sentido, revelando as contradições e os conflitos de gênero, classe e moralidade presentes na Rússia do século XIX.

O apelido “Lady Macbeth” cunhado pelos habitantes da cidade também pode ser lido, à luz do dialogismo, como um enunciado socialmente situado, que revela mais sobre a visão coletiva da comunidade, de uma senhora pertencente à elite local, do que sobre a personagem em si.

Dessa forma, Leskov dialoga com Shakespeare e também com os discursos sociais de sua época, efetuando uma leitura crítica da representação feminina e de suas possibilidades de atuação. A oscilação da imagem de Catierina ao longo da narrativa, ora monstruosa, ora trágica, é um reflexo direto da multiplicidade de vozes e sentidos que o dialogismo bakhtiniano descreve.

Bellmunt-Serrano analisa que a primeira analogia entre *Macbeth*, de Shakespeare, e *Lady Macbeth do Distrito de Mtsensk*, de Leskov, reside no papel do instigador. Na peça shakespeariana, Lady Macbeth desempenha um papel central na conspiração política, ao incitar o marido a assassinar o rei Duncan (BELLMUNT-SERRANO, 2019, p. 20).

A atuação da personagem tem sido interpretada de diferentes maneiras: algumas leituras a associam às três bruxas e à subversão dos papéis de gênero tradicionais, enquanto outras a compreendem como uma mulher que manipula o

marido para alcançar poder dentro das normas sociais vigentes em sua época (BELLMUNT-SERRANO, 2019, p. 20).

Em contraste, na obra de Leskov, o papel de instigador é atribuído a Serguiêi, que, punido por Borís e posteriormente movido pelo desejo de ascensão social por meio do casamento com Catierina, acaba motivando os crimes subsequentes (BELLMUNT-SERRANO, 2019, p. 20).

Bellmunt-Serrano observa que, no trecho a seguir, em que Serguiêi declara que o amor “suga seu coração como uma serpente negra”, o uso do verbo “sugar” remete diretamente a Lady Macbeth na peça de Shakespeare (BELLMUNT-SERRANO, 2019, p. 20):

(...) devo eu aguentar tudo isso em meu coração e talvez por isso até me achar um homem desprezível pro resto da vida, Catierina Ilvovna? Ora, eu não sou como os outros, pra quem tudo dá no mesmo, contanto que a mulher só lhe dê prazer. Eu sinto como é o amor e de que jeito ele **suga** o meu coração como uma serpente negra (LESKOV, 2019, p. 33, grifo meu)...

Em *Macbeth*, o verbo “sugar” é pronunciado por Lady Macbeth para demonstrar seu caráter pragmático e impiedoso diante da necessidade de honrar a um juramento, como pode ser visto a seguir:

Já amamenteei e sei
Quão suave é amar o nenê que me **suga**:
Mesmo estando a sorrir para mim,
Arrebataria o seio de suas gengivas desdentadas
E saltar-lhe-ia os miolos, se assim o tivesse jurado,
Como você fez em relação a isso (SHAKESPEARE, 2016, p. 59, grifo meu).

A inversão do papel de instigador da figura feminina para a masculina em *Lady Macbeth do Distrito de Mtsensk* representa a resposta ativa de Leskov ao discurso literário que o precede, ou seja, a peça *Macbeth*, de Shakespeare.

A referência de Leskov não é meramente estilística e tampouco acidental. Sob a perspectiva do dialogismo bakhtiniano, trata-se de uma escolha para reorientar o discurso original. Leskov se apropria do discurso da personagem shakespeariana e transfere para a fala de Serguiêi, atribuindo a ele o papel de instigador deslocando a origem da transgressão. Essa inversão convida o leitor a posicionar-se diante da protagonista.

Leskov inverte a lógica do arquétipo da mulher instigadora do mal, presente na tradição ocidental. Ele dialoga com Shakespeare por meio da criação de um novo enunciado que dialoga com o anterior, o contesta e o ressignifica.

Bellmunt-Serrano discute também a diferença na origem da violência entre Shakespeare e Leskov. Na tragédia shakespeariana, a violência é aplicada sempre que a masculinidade é posta em dúvida. Já na obra de Leskov, a violência decorre do amor e do comprometimento afetivo de Catierina com seu parceiro. Essa motivação é evidenciada no desfecho da narrativa, quando a protagonista demonstra estar disposta a morrer por seu amante.

O envolvimento das personagens nos crimes é comparado por Bellmunt-Serrano nas duas obras: Lady Macbeth atua como instigadora e estrategista, enquanto Catierina Lvovna executa os assassinatos (BELLMUNT-SERRANO, 2019, p. 21).

Um elo simbólico entre as obras é o sangue, que em *Macbeth* representa culpa e remorso, evidenciado pela obsessão da personagem em lavar as mãos. Já em *Lady Macbeth do Distrito de Mtzensk*, Catierina Lvovna limpa o sangue sem deixar vestígios, o que revela a ausência de remorso e também uma sensação de libertação (BELLMUNT-SERRANO, 2019, p. 21).

Paulo Bezerra corrobora com o argumento de culpa nas duas obras e associa à hesitação. Comparando a Lady Macbeth de Leskov com a de Shakespeare, verificamos que na russa aquela ausência de hesitação, de incerteza, de reflexão vai se revelando a partir das insinuações de Serguiêi, que abrem caminho para que a “dureza do caráter” de Catierina Lvovna a leve a executar sem restrições de nenhuma ordem tudo o que lhe for adequado para segurar seu amante (BEZERRA, 2016, p. 87).

Se a Lady de Shakespeare “se quebra” e degenera na loucura, a Lady russa age como se não existissem entraves de nenhuma ordem à execução de seus atos (BEZERRA, 2016, p. 87).

Leskov referencia o arquétipo shakespeariano e o ressignifica, atribuindo-lhe novos contornos sociais, históricos e simbólicos. Catierina Lvovna atua como uma resposta crítica à Lady Macbeth, deslocando o foco da ambição política para a opressão doméstica e afetiva. Com essa abordagem, o escritor russo estabelece um diálogo com a tradição ocidental e, simultaneamente, denuncia as estruturas patriarcais de sua própria sociedade, oferecendo ao leitor uma narrativa que,

enquanto ecoa o passado, propõe uma nova leitura sobre culpa, ação e resistência feminina.

Em *Lady Macbeth do Distrito de Mtzensk*, Catierina Lvovna representa uma reconfiguração crítica da mulher na literatura russa do século XIX. Leskov constrói uma protagonista que desafia os limites impostos pela estrutura patriarcal, ao deslocar o foco da ambição política, característica da Lady Macbeth shakespeariana, para os conflitos afetivos e domésticos. Essa mudança traz à tona as tensões entre desejo, opressão e autonomia, evidenciando o surgimento da violência de Catierina Lvovna como resposta às restrições sociais e emocionais que a cercam.

O conto de Leskov estabelece um diálogo com a tragédia shakespeariana *Macbeth*, ressignificando o arquétipo de Lady Macbeth por meio de uma nova entonação e de um contexto cultural distinto. A personagem Catierina Lvovna é construída como uma resposta ao discurso anterior, por meio do deslocamento e da contestação, e não por repetição. A atribuição do papel de instigador a Serguiêi, bem como a transferência da motivação dos crimes para o campo afetivo, subverte a lógica tradicional que associa a mulher à origem do mal e propõe uma nova configuração narrativa.

A reconfiguração de Lady Macbeth por Leskov amplia o repertório simbólico da personagem feminina na literatura, e também expõe a potência transformadora da narrativa literária ao revisar arquétipos consagrados.

5.5 RITUAIS DE SUBMISSÃO: CASAMENTO, SERVIDÃO E REPRESENTAÇÃO FEMININA NA RÚSSIA DE ALEXANDRE II

Lady Macbeth do Distrito de Mtzensk foi escrito por Nikolai Leskov em 1864 e publicado em 1865, durante o governo do czar Alexandre II da Rússia Imperial, que reinou de 1855 a 1881. O conto reflete o contexto histórico e social da Rússia.

A Rússia Imperial foi uma autocracia governada por czares que concentravam poder absoluto, sem limitações constitucionais (FONSECA, 2016, p. 39). O período imperial, oficialmente iniciado em 1721 com a autoproclamação de Pedro como imperador, estendeu-se até a Revolução de 1917, que resultou na queda da monarquia e na formação da União Soviética (BRITANNICA, 2025, s/p).

A dinastia Romanov, que permaneceu no poder de 1613 até 1917, contou com personalidades emblemáticas como Pedro, o Grande, e Catarina, a Grande, ambos responsáveis por significativas reformas modernizadoras e pela expansão territorial do império (BRITANNICA, 2025, s/p).

Pedro I centralizou o poder, modernizou o exército e transferiu a capital de Moscou para São Petersburgo, cidade que se tornaria o principal porto do império e símbolo da abertura da Rússia à Europa Ocidental (FONSECA, 2016, p. 38).

A abertura ao Ocidente, iniciada no século XVIII sob Pedro I, intensificou-se ao longo do século XIX, tornando-se um fator de polarização e instabilidade sociocultural em um império marcado pela diversidade étnica (FONSECA, 2016, p. 41). Entre os séculos XVII e XVIII, a expansão territorial promovida por Pedro, o Grande concentrou-se principalmente na direção leste, alcançando a Sibéria, e em menor escala ao sul. No século XIX, o império atingiu sua máxima extensão, incorporando territórios como o Alasca, na América do Norte, e regiões do atual Cazaquistão (FONSECA, 2016, p. 38).

Nessa época a Rússia já se configurava como o maior país em extensão territorial do mundo, o que impunha desafios históricos significativos à sua integração interna, à comunicação entre regiões e à consolidação de uma identidade nacional (FONSECA, 2016, p. 40).

Dessa forma, formou-se um mosaico pluriétnico sob domínio da monarquia czarista, sustentado por uma política de russificação que impunha elementos culturais e militares às nações incorporadas. Esse processo agravou tensões entre os diferentes grupos, cujas consequências políticas e sociais se estenderam por toda a história imperial (FONSECA, 2016, p. 41).

Embora os eslavos constituíssem o grupo majoritário, o império abrigava uma ampla diversidade populacional, incluindo russos recentes, caucasianos, europeus, muçulmanos, judeus e numerosos povos isolados da Sibéria. Essa heterogeneidade, intensificada pela expansão territorial, fortaleceu o poder dos czares e consolidou o caráter autocrático do regime no século XIX (FONSECA, 2016, p. 41).

Inserida entre a modernidade ocidental e o tradicionalismo oriental, a sociedade russa desenvolveu uma postura de retraimento, marcada por tensões internas e conflitos ideológicos (FONSECA, 2016, p. 41). Essa ambiguidade geográfica e cultural contribuiu para um dilema identitário persistente, como observa Segrillo:

A Rússia é o maior país da Europa. A Rússia é o maior país da Ásia. Afinal, os russos são europeus, asiáticos, uma mistura dos dois ou nenhum dos dois? Essa é uma dúvida que persegue os próprios russos desde há muito tempo. A questão da verdadeira identidade russa tem atravessado os séculos e intrigado não apenas os estrangeiros mas também excitado e perturbado os próprios nativos (SEGRILLO, 2016, p. 7).

Também durante o reinado de Pedro, o Grande, a servidão foi legalmente consolidada na Rússia. Os camponeses tornaram-se propriedade hereditária da nobreza, que passou a ter o direito de vendê-los e a responsabilidade legal por seus impostos. Isso fortaleceu o poder agrário e institucionalizou a dominação sobre os servos (SOUZA, 2024, p. 436).

A nobreza russa acumulou amplos poderes sobre os servos. Os senhores podiam controlar terras, aumentar obrigações, interferir em relações sociais e decidir casamentos. Essa autoridade extrema consolidou a dominação senhorial e aprofundou a subordinação dos camponeses no sistema de servidão imperial (SOUZA, 2024, p. 437).

Desse modo, o regime submeteu aproximadamente 94% da população russa à terra e à autoridade combinada da nobreza e do Estado, consolidando as bases da dominação aristocrática no Império. A servidão manteve milhões de camponeses em condições severas e com poucos direitos.

No entanto, essas mesmas estruturas começaram a apresentar sinais de desgaste, denunciando fissuras cada vez mais evidentes. Esse processo culminou, ao final da década de 1850, em um cenário de crescente instabilidade que antecedeu a abolição oficial da servidão (SOUZA, 2024, p. 439).

Ao longo do século XIX, o Império Russo foi governado por cinco czares: Alexandre I (1777–1825), Nicolau I (1796–1855), Alexandre II (1818–1881), Alexandre III (1845–1894) e Nicolau II (1868–1918) e nesse período se intensificaram os debates ideológicos entre os ocidentalizantes, defensores da integração com a Europa Ocidental, e os eslavófilos, que valorizavam as tradições autocráticas e ortodoxas do povo russo. (FONSECA, 2016, p. 42). Esses debates refletiam as tensões entre modernização e herança cultural no processo de transformação do império.

Paralelamente, a Europa Ocidental encontrava-se no auge da industrialização e do desenvolvimento capitalista, enquanto o Império Russo, em contraste, mantinha uma estrutura socioeconômica de caráter semifeudal, preservando valores sociais e culturais herdados da Idade Média. A economia russa baseava-se no latifúndio e no

trabalho servil, o que acentuava ainda mais o contraste com o dinamismo econômico do Ocidente (FONSECA, 2016, p. 42).

Enquanto diversas regiões da Europa haviam abolido a servidão ainda na Idade Média, a Rússia mantinha uma economia predominantemente agrária e uma sociedade fortemente hierarquizada. A aristocracia exercia amplo domínio sobre uma vasta população camponesa submetida ao regime servil.

A origem da servidão na Rússia tem sido objeto de intensos debates historiográficos, refletindo diferentes interpretações sobre o papel do Estado e das dinâmicas sociais na consolidação dessa instituição. Alguns estudiosos atribuem à autoridade estatal a formalização do regime, enquanto outros defendem que o processo ocorreu gradualmente, impulsionado por relações econômicas e sociais entre camponeses e senhores de terra. Essa divergência é ilustrada por Medushevsky no seguinte fragmento:

A servidão na Rússia era uma instituição ancestral, cujas origens não possuíam caráter jurídico estabelecido ou fixado. Os debates acerca das origens da servidão revelaram duas abordagens principais na antiga historiografia russa. Um grupo de pesquisadores (V. I. Sergeevich) interpretou esse processo como tendo sido guiado e formalmente definido pelo Estado (através de decreto especial que se acreditava ter existido, mas que havia sido, depois, perdido) (MEDUSHEVSKY, 2018, p. 251).

A perspectiva que atribui ao Estado a criação formal da servidão por meio de um decreto específico, embora esse documento nunca tenha sido encontrado, sugere que o regime foi uma ferramenta deliberada de controle social e político, e não o resultado de transformações espontâneas nas relações entre senhores e camponeses.

Em contraste, a segunda abordagem sustenta que a servidão se estabeleceu gradualmente, a partir da dependência dos camponeses em relação aos proprietários de terras, como descrito por Medushevsky:

Outro grupo (V. O. Kluchevskiy) argumentou que todo o processo de servidão possuía um caráter evolucionário: não havia sido fixado instantaneamente por nenhuma lei, mas havia ocorrido progressivamente através de diversas formas de dependência econômica dos camponeses em relação aos senhores de terras. O Estado apenas estimulou o processo com o objetivo de cobrar impostos e estabeleceu legalmente estágios para o seu gradual desenvolvimento. Portanto, uma teoria se voltava para a lei pública e a outra, para mecanismos legais privados (MEDUSHEVSKY, 2018, p. 251).

Segundo essa interpretação, a servidão russa desenvolveu-se ao longo do tempo, sem um marco jurídico claro que definisse sua origem. Em vez de ser imposta abruptamente por um decreto estatal, teria surgido como resultado de transformações sociais e econômicas que aprofundaram a dependência dos camponeses.

Essa dependência, inicialmente de caráter contratual ou informal, foi posteriormente institucionalizada, à medida que o Estado passou a reconhecer e regulamentar essas relações com o objetivo de garantir a arrecadação fiscal. Assim, o papel estatal, nessa perspectiva, foi mais de legitimar e organizar uma realidade já existente do que de criá-la. Destaca-se, ainda, a importância dos mecanismos legais privados e das dinâmicas econômicas locais na formação da servidão, em contraste com a visão legalista e centralizadora defendida por Sergeevich.

Ambas interpretações convergem em reconhecer o papel do Estado na consolidação da servidão. Mesmo que em modos diferentes, as abordagens admitem que o Estado russo interveio para formalizar, regulamentar ou reforçar as relações de dominação entre senhores de terra e camponeses. Seja como agente originador ou como legitimador de práticas já existentes, o Estado aparece como elemento central na institucionalização da servidão.

Dessa forma, a servidão na Rússia assumiu características particulares, distintas das experiências ocidentais. Ao mesmo tempo em que os camponeses eram juridicamente subordinados aos senhores de terra, o Estado desempenhava um papel ativo na regulamentação e na perpetuação desse regime, utilizando-o como instrumento de arrecadação e controle social.

Essa configuração singular da servidão russa, profundamente entrelaçada com os interesses do Estado e com a lógica da autocracia, moldou as relações sociais e econômicas da Rússia pré-moderna, e também exerceu influência decisiva sobre sua produção cultural.

Nesse panorama, a literatura russa moderna se constitui e se consolida a partir da prosa desenvolvida nos grandes romances da segunda metade do século XIX, estando profundamente vinculada às questões estruturais da servidão e à autocracia como forma predominante de organização do poder, conforme constata Francisco Júnior a seguir:

A formação da literatura russa moderna (e, principalmente, de sua prosa e do modo como se desenvolverá até seu ponto culminante, com o grande romance da segunda metade do século XIX) está intimamente ligada à problemática da servidão na Rússia e da autocracia como forma de poder (FRANCISCO JÚNIOR, 2018, p. 213).

A articulação entre literatura e estrutura sociopolítica, no entanto, não se restringe apenas ao romance de fôlego. Embora eles representem o ápice da prosa literária russa, é importante reconhecer que o conto também desempenhou papel fundamental na consolidação da literatura russa moderna. Autores como Gógol e Turguêniev exploraram, por meio da concisão e da densidade narrativa do conto, os mesmos conflitos sociais, morais e políticos que permeavam o universo romanesco.

A brevidade do conto permitiu uma abordagem incisiva das contradições da sociedade russa, expondo com agudeza os efeitos da servidão, da desigualdade e da rigidez autocrática sobre o cotidiano dos indivíduos. Assim, tanto o romance quanto o conto constituem expressões complementares de uma literatura profundamente engajada com as questões estruturais de seu tempo, refletindo e problematizando os fundamentos do poder e da dominação na Rússia Imperial.

Essa produção literária, ao mesmo tempo em que captava as tensões sociais vividas pelas camadas populares, também dialogava com os dilemas enfrentados pelas elites intelectuais e políticas do período. A elite russa estava dividida entre aristocratas rurais conservadores, que defendiam a manutenção da ordem autocrática tradicional, e aristocratas urbanos influenciados por ideias liberais europeias, que buscavam reformas políticas e sociais.

Essa cisão ideológica se intensificou após a vitória sobre Napoleão, quando a Rússia ganhou prestígio internacional, mas também viu muitos de seus militares retornarem da Europa influenciados por doutrinas liberais (SEGRILLO, 2016, p. 31). De volta ao país, esses oficiais se chocaram com o absolutismo czarista e formaram sociedades secretas que defendiam reformas políticas. Esse movimento culminou na Revolta Decembrista de 1825, liderada por oficiais que desejavam uma monarquia constitucional ou uma república. A revolta fracassou, e Nicolau I assumiu o trono, iniciando um período de forte repressão (SEGRILLO, 2016, p. 32).

Apesar do fracasso, o levante tornou-se símbolo de resistência, inspirando futuras gerações de dissidentes e marcando o início da oposição organizada ao absolutismo na Rússia (FERREIRA, 2010, p. 7-8). Os ocidentalistas formaram um

movimento intelectual na Rússia que se dividiu entre correntes reformistas, como o círculo de Petrashévski, e radicais, como Bakunin, Bielínski e Herzen.

No início de sua carreira literária, em 1846, Fiódor Dostoiévski envolveu-se com o círculo de Petrashévski, um grupo de intelectuais progressistas que discutia ideias socialistas e reformistas. Acusado de conspirar contra o czar, o escritor foi preso em 1849 e condenado à morte, mas teve a pena comutada para trabalhos forçados na Sibéria e serviço militar como soldado raso, cumprindo nove anos no total (FONSECA, 2016, p. 42).

Alguns pensadores russos do século XIX, influenciados inicialmente pela filosofia idealista de Hegel, passaram a reinterpretar criticamente suas ideias à luz de correntes materialistas e socialistas. Essa evolução intelectual contribuiu para o surgimento de uma vertente radical, voltada à crítica das instituições tradicionais e à transformação da sociedade (FONSECA, 2016, p. 47).

Dessa corrente descendem os niilistas, representados por autores como Dimitri Pisarev (1840-1868) e Nikolai Tchernichévski (1828-1889), que defendiam uma visão materialista, cientificista e utilitarista da realidade. Na década de 1860, o pensamento radical consolidou-se como uma forma de oposição ao czarismo, promovendo a ruptura com os valores estabelecidos e propondo mudanças sociais por meio da crítica ideológica e da ação cultural direta (FONSECA, 2016, p. 47).

Em contraposição aos ocidentalistas, os eslavófilos destacaram-se como um dos movimentos políticos e culturais mais relevantes da Rússia no século XIX, ao defenderem a preservação da cultura e dos valores tradicionais como expressão da identidade nacional (FONSECA, 2016, p. 44). Fundamentados na fé ortodoxa, propunham uma organização social baseada na confiança entre governantes e governados, sustentada pelo modelo autocrático dos czares. Sua atuação influenciou de forma duradoura o pensamento político russo, repercutindo em correntes ideológicas posteriores e movimentos revolucionários (FONSECA, 2016, p. 44).

Embora conservadores, os eslavófilos rejeitavam o absolutismo despótico e a servidão. Consideravam o povo (*narod*) os principais guardiões dos valores tradicionais russos, valorizando sua simplicidade e espiritualidade, bem como instituições comunitárias como a *mir* (comuna rural) (SEGRILLO, 2016, p. 40).

Com o declínio da primeira geração de eslavófilos, representada por nomes como Ivan Kireevskii (1806–1856), Konstantin Aksakov (1817–1860) e Aleksei Khomyakov (1804–1860), novos agentes passaram a atuar na continuidade do

movimento. Destacam-se Ivan Aksakov (1823–1886), irmão de Konstantin, e Petr Kireevskii (1808–1856), irmão de Ivan, seguidos por Yuri Samarin (1819–1876) e Aleksandr Koshelev (1806–1883) (SEGRILLO, 2016, p. 91).

Embora não tenham sido os principais formuladores teóricos do eslavofilismo, esses três últimos autores desempenharam papel relevante na fase posterior do movimento, especialmente no contexto da abolição da servidão em 1861 e na transição de parte do grupo para o pan-eslavismo (SEGRILLO, 2016, p. 91).

O processo de emancipação dos servos na Rússia constituiu um marco histórico conduzido de forma “de cima para baixo”, liderado pelo Estado, especialmente pelo czar Alexandre II, apesar da existência de pressões internas e externas (SEGRILLO, 2016, p. 96).

Após a derrota na Guerra da Crimeia (1853–1856), tornou-se evidente o atraso técnico e estrutural do país em relação às potências ocidentais, o que levou o czar a reconhecer a necessidade de reformas modernizantes (SEGRILLO, 2016, p. 96).

A servidão passou a ser vista como um dos principais entraves ao progresso econômico e militar da Rússia. A partir de 1858, foram criados comitês locais subordinados ao Comitê Principal da Questão Camponesa para discutir propostas de reforma, culminando, em 1859, na criação de uma Comissão Redatora encarregada de consolidar as propostas e redigir o projeto final (SEGRILLO, 2016, p. 96). A abolição da servidão foi oficialmente decretada em 19 de fevereiro de 1861, libertando os servos privados, enquanto os estatais só seriam emancipados em 1866 (SEGRILLO, 2016, p. 97).

Tanto eslavófilos quanto ocidentalistas apoiaram a emancipação, embora com visões distintas. Os eslavófilos “liberais”, como Yuri Samarin (1819-1876), Aleksandr Koshelev (1806–1883) e Vladimir Cherkassky (1821-1878), participaram ativamente do processo, propondo soluções práticas e políticas, e viam a abolição como uma forma de restaurar a ligação entre o czar e o povo, embora divergissem quanto ao protagonismo da burocracia estatal ou da nobreza rural.

Já os ocidentalistas, como Aleksandr Herzen (1812-1870), defendiam a emancipação como parte de um projeto mais amplo de modernização liberal e racionalização do Estado, utilizando inclusive veículos como o jornal *Kolokol* para pressionar o czar (SEGRILLO, 2016, p. 135).

A abolição da servidão representou um divisor de águas: para os escravófilos, foi o auge de sua influência, mas também o início de seu declínio, pois não conseguiram responder às novas demandas por reformas políticas mais profundas; para os ocidentalistas, a frustração veio do fato de que a emancipação não levou à liberalização do Estado russo, que permaneceu autocrático e repressivo. Esse cenário abriu espaço para o surgimento de movimentos mais radicais, como os populistas (*narodniki*), que passaram a defender métodos revolucionários para transformar a sociedade russa (SEGRILLO, 2016, p. 134-135).

A Emancipação dos Servos, decretada em 1861 pelo czar Alexandre II, libertou milhões de camponeses da servidão feudal. Apesar da promessa de maior liberdade, muitos continuaram em condições precárias. A reforma não rompeu com a estrutura anterior: os camponeses libertos ainda tinham obrigações econômicas, como o pagamento de resgates pelas terras, e estavam sujeitos a uma administração que favorecia os antigos senhores (SEGRILLO, 2016, p. 135).

A abolição da servidão na Rússia foi concebida de modo a preservar os privilégios da nobreza, limitando os benefícios reais para os camponeses. A nova legislação restringiu a autonomia das comunidades rurais e impôs um modelo de propriedade privada que contrariava a tradição comunal, agravando as desigualdades sociais (SEGRILLO, 2016, p. 142-143).

Sob Alexandre II, a Rússia buscou modernização mas permaneceu presa a estruturas arcaicas. A emancipação de 1861 libertou milhões de camponeses, mas a promessa de liberdade veio acompanhada de obstáculos: terras insuficientes, dívidas e um sistema que perpetuava a pobreza.

Enquanto isso, a industrialização avançava lentamente, e a efervescência cultural, com escritores e músicos de renome, contrastava com a rigidez do regime. A crítica intelectual ao autoritarismo crescia, refletindo um mal-estar social cada vez mais evidente. A insatisfação popular, agravada por derrotas militares e repressão, alimentou movimentos revolucionários que culminaram na Revolução de 1917.

Nesse cenário de transformações sociais e tensões políticas, também se observam mudanças significativas nas instituições tradicionais, como o casamento, cuja estrutura e simbolismo passaram a refletir os novos valores e conflitos da sociedade russa.

Enquanto instituição social e religiosa, o casamento sempre desempenhou um papel central na organização da sociedade russa. No entanto, a partir dos séculos

XVII e XVIII houve uma profunda transformação nos rituais e significados associados ao noivado e ao matrimônio, especialmente sob a influência reformadora de Pedro, o Grande.

Os casamentos russos eram, em sua essência, arranjos familiares nos quais os contratos matrimoniais eram firmados entre os pais dos noivos ou, na ausência destes, por parentes próximos. Os futuros cônjuges raramente se conheciam antes da assinatura do contrato, e o primeiro encontro visual entre o noivo e a noiva frequentemente ocorria apenas após a cerimônia religiosa, quando o véu da noiva era levantado (HUGHES, 1996, p. 37).

Essa prática refletia uma estrutura social rigidamente patriarcal, na qual o casamento era menos uma união afetiva e mais uma aliança estratégica entre famílias. A cerimônia religiosa ortodoxa, conhecida como *venchanie* (coroação), era precedida por um período de noivado chamado *obrichenie*, que, a partir de 1702, passou a ter duração mínima de seis semanas (HUGHES, 1996, p. 37).

Durante esse período, o casal deveria se encontrar, e o noivado poderia ser rompido por qualquer uma das partes. Essa mudança legal introduziu um elemento de escolha individual, ainda que limitado, no processo matrimonial (HUGHES, 1996, p. 37).

Pedro, o Grande, promoveu uma série de reformas culturais e sociais com o objetivo de ocidentalizar a sociedade russa. Entre essas reformas, o casamento ocupou um lugar simbólico importante. Ele via o casamento baseado na escolha mútua como um meio de aumentar as taxas de natalidade e de modernizar os costumes sociais (HUGHES, 1996, p. 37).

O governante russo acreditava que a separação estrita entre homens e mulheres, típica do sistema do *terem*⁸, que confinava as mulheres em espaços domésticos isolados, era um obstáculo ao progresso (HUGHES, 1996, p. 37).

Apesar das reformas, muitos elementos tradicionais persistiram, especialmente nos casamentos reais. A cerimônia de casamento do czar Mikhail I (1596-1645) com Evdokiia Streshneva (1608-1645), em 1626, por exemplo, seguiu um protocolo rigoroso descrito no *Domostroi*, um manual de conduta doméstica do século XVI. O czar orava na catedral, era aspergido com água benta e visitava os

⁸O *terem* russo era a ala superior das residências nobres, destinada exclusivamente às mulheres, funcionando como um espaço de confinamento doméstico que institucionalizava a segregação de gênero na sociedade russa sob fundamentos patriarcais e religiosos.

túmulos de seus antepassados antes da cerimônia. Em seguida, o casal participava de um banquete e depois era conduzido ao quarto nupcial (HUGHES, 1996, p. 32-33).

A consumação do casamento era verificada por parentes e, no dia seguinte, a camisola da noiva era inspecionada em busca de “manchas relevantes”. Esses rituais reforçavam a importância da virgindade feminina e da fertilidade como pilares da união matrimonial (HUGHES, 1996, p. 32-33).

A celebração se estendia por vários dias, com banquetes para diferentes grupos, como parentes, clérigos e membros da corte e visitas a instituições religiosas e de caridade. Embora elementos estrangeiros, como vinho francês e tapetes persas começassem a aparecer, o tom geral permanecia contido e cerimonial (HUGHES, 1996, p. 32-33).

É oportuno mencionar que as práticas matrimoniais na Rússia e na Ucrânia, países vizinhos que compartilham raízes nos povos eslavos orientais, apresentam contrastes. Na tradição ucraniana, mulheres desfrutavam de autonomia significativa na escolha de seus maridos, com registros desde o século XI exigindo seu consentimento para o casamento, enquanto na Rússia os casamentos eram acertados entre os pais dos noivos (RUBCHAK, 1996, p. 321).

Essa liberdade refletia uma cultura que valorizava a presença feminina ativa. Em oposição, a sociedade russa desenvolveu-se sob princípios autoritários, nos quais o czar, figura paternal suprema, espelhava-se na autoridade doméstica do pai. O autoritarismo político russo moldava as relações familiares, restringindo a autonomia feminina e institucionalizando sua subordinação no espaço público e privado (RUBCHAK, 1996, p. 321).

No século XIX, a literatura e a arte russas passaram a retratar o casamento como um espelho das transformações sociais e econômicas em curso. As mulheres da classe mercantil, em particular, tornaram-se símbolos da moralidade (ou imoralidade) do comércio. Em muitas narrativas, elas eram vistas como cúmplices da ganância de seus maridos, pressionando as filhas a se casarem com pretendentes financeiramente vantajosos ou socialmente ascendentes (KELLY, 1996, p. 55-56).

Os *kupecheskie smotriny*, rituais pré-nupciais em que jovens moças eram apresentadas a possíveis maridos, eram frequentemente retratados como mercados matrimoniais, nos quais os pais estavam dispostos a “vender” suas filhas em troca de status ou lucro (KELLY, 1996, p. 55-56).

A estudiosa Catriona Kelly exemplifica a representação do ritual pré-nupcial por meio da pintura *O Pedido de Casamento do Major*, de Pavel Fedotov, que ilustra a tensão entre tradição e interesse. Na cena, uma jovem foge de um pretendente idoso enquanto seus pais tentam contê-la, como pode ser observado na figura 3:

FIGURA 3 - PROPOSTA DE CASAMENTO DO MAJOR, 1851, PAVEL ANDREEVICH FEDOTOV



FONTE: Meisterdrucke (2025)

De acordo com a análise de Catriona Kelly, *O Pedido de Casamento do Major* faz uma crítica visual ao ritual pré-nupcial, cuja cena é ambientada em uma sala de visitas (KELLY, 1996, p. 59).

A cena captura o momento dramático em que uma jovem, contrariada ou encenando relutância, tenta escapar da presença de um pretendente idoso, enquanto seus pais, representando a autoridade familiar, tentam contê-la (KELLY, 1996, p. 59).

O pai, imponente e barbudo, observa com reprovção, enquanto a mãe agarra a crinolina da filha em um gesto de controle (KELLY, 1996, p. 59). As posturas de ambos representam a força coercitiva da autoridade familiar na contenção da rebeldia feminina e na preservação da ordem estabelecida.

Trata-se de uma crítica visualmente sofisticada ao ritual pré-nupcial tradicional, ambientando a cena em um local carregado de formalidade e tradição,

simbolizada pelos retratos de figuras ancestrais que dominam o espaço. O cenário do quadro reforça a ideia de continuidade patriarcal e da pressão social sobre a mulher para se conformar às expectativas familiares. A jovem do quadro tenta escapar da presença do pretendente idoso, em um gesto ambíguo de resistência ou encenação, o que introduz um dilema entre desejo individual e dever social.

No canto inferior da tela, um gato preto e branco, gordo e autossatisfeito, limpa o rosto com languidez. Essa criatura felina, carregada de simbolismo sexual, introduz uma camada de ironia à cena, funcionando como comentário visual sobre os desejos reprimidos e a teatralidade do casamento por conveniência, um recurso semelhante ao de Kustodiev, empregado no quadro com efeito mais sutil e introspectivo (KELLY, 1996, p. 59).

A obra, portanto, representa uma cena doméstica e a transforma em um palco de tensões sociais e psicológicas, onde cada gesto e elemento visual contribui para uma narrativa crítica sobre os papéis de gênero, a autoridade familiar e a encenação do matrimônio como contrato social.

Essa crítica visual ao casamento por conveniência dialoga com transformações mais amplas na representação feminina, como se observa na evolução da imagem da mulher mercante ao longo do século XIX.

Com o tempo, a imagem da mulher da classe mercante evoluiu, e no final do século XIX, o casamento com a filha de um comerciante passou a ser visto como uma forma legítima de ascensão social. A ganância feminina, antes criticada, começou a ser retratada com uma certa admiração cômica, como nas histórias de aventureiras espertas dos mercados de rua (KELLY, 1996, p. 61).

Para compreender esse fenômeno com mais precisão, é necessário retomar o contexto histórico entre 1840 e 1870, período em que as representações de comerciantes, especialmente mulheres, refletiam os conflitos sociais na literatura russa. Essas personagens simbolizavam tensões de classe e disputas por autoridade no espaço urbano, mesmo quando a convivência entre nobreza e burguesia começava a se estreitar. Essa dinâmica é comentada por Kelly no trecho a seguir:

As representações das mulheres mercantes — e dos comerciantes em geral — são mais frequentemente encontradas em textos e imagens datados entre 1840 e 1870. Esse foi um período em que o engajamento social russo se expressava, em geral, por meio de ficções intensas sobre antagonismo e exploração de classes, e também um momento em que membros da nobreza lutavam para afirmar sua autoridade no governo urbano local contra as reivindicações rivais da classe mercantil. Posteriormente, a colaboração dos comerciantes na criação de um novo ambiente cívico, e a crescente convergência de seus estilos de vida com os da nobreza, fizeram com que a “eletricidade do ódio” se manifestasse com menos intensidade no jornalismo e na literatura — mas sua carga ainda podia ser sentida (KELLY, 1996, p. 59, tradução minha).

A literatura e a arte russas refletiram e moldaram essas mudanças, oferecendo representações complexas e, por vezes, críticas das dinâmicas matrimoniais e de gênero. O casamento, assim, simboliza um rito de passagem e funciona como um campo de disputa entre tradição, modernidade e identidade social.

Partindo de um sistema rigidamente patriarcal e religioso, baseado em contratos familiares e no isolamento feminino o casamento russo evoluiu ao longo do tempo para práticas mais abertas à escolha individual e à influência ocidental.

Pedro, o Grande, desempenhou um papel crucial nesse processo, utilizando o casamento como ferramenta simbólica de modernização nos costumes. Suas reformas buscavam romper com tradições patriarcais e religiosas, introduzindo práticas mais seculares e inspiradas nos modelos ocidentais. No entanto, os efeitos dessas mudanças foram graduais e, muitas vezes, limitados pela resistência social e pela força das estruturas tradicionais.

Nas áreas rurais russas, as práticas patriarcais continuaram predominando, e os pais e famílias ainda organizavam casamentos com base em interesses econômicos e sociais, independentemente da vontade dos noivos. Mesmo com a exigência formal de consentimento, as mulheres continuavam em posição de desvantagem social e jurídica, o que limitava sua capacidade de recusar casamentos arranjados.

De forma mais ampla, o legado da Rússia Imperial é marcado por profundas contradições: avanços culturais, reformas institucionais e expansão territorial coexistiram com desigualdades sociais persistentes, servidão prolongada e resistência à mudança, especialmente entre as elites conservadoras e a Igreja Ortodoxa.

Ou seja, entre os séculos XVIII e XIX, a Rússia Imperial foi palco de um processo de modernização seletiva: avanços em educação, ciência e artes

coexistiram com a manutenção da servidão até 1861 e com estruturas sociais altamente hierarquizadas.

Os rituais de submissão na Rússia de Alexandre II demonstram como o casamento, a servidão e a representação feminina se entrelaçam em um sistema de dominação sustentado por estruturas autocráticas, valores patriarcais e interesses estatais. A partir da institucionalização da servidão e da rigidez dos contratos matrimoniais, observa-se a construção de um modelo social que restringia a autonomia individual, especialmente das mulheres, e reforçava hierarquias de classe e gênero.

A literatura e a arte russas do século XIX refletiam essas tensões. Obras como *Lady Macbeth do Distrito de Mtzensk* e representações visuais como *O Pedido de Casamento do Major* funcionam como espelhos críticos de uma sociedade em transição, marcada por reformas inacabadas e por um processo de modernização seletiva que, embora promissor, manteve intactas muitas das estruturas de opressão.

5.6 LADY MACBETH E CATIERINA LVOVNA: ARQUÉTIPOS EM CONFLITO COM O PATRIARCADO

A intertextualidade entre *Macbeth*, de William Shakespeare, e *Lady Macbeth do Distrito de Mtzensk*, de Nikolai Leskov, indica uma rede de influências culturais e artísticas que transcende tempo e espaço. A ponte intertextual com a tragédia de Shakespeare sugere que a protagonista de Leskov compartilha com a Lady Macbeth traços de intensidade emocional, transgressão e destino trágico.

Ambas obras constroem protagonistas femininas que transgridem papéis sociais, materializando temas universais sob perspectivas locais, apesar de surgirem de contextos históricos distintos, como a Inglaterra elisabetana e a Rússia imperial.

No caso russo, o cenário imperial era marcado por uma rígida estrutura patriarcal, na qual o Estado delegava aos maridos o controle sobre os direitos das mulheres. Até o início do século XX, elas não podiam trabalhar, estudar, tirar passaporte ou assinar documentos legais sem autorização do cônjuge. Em troca da obediência irrestrita, esperava-se que recebessem proteção e sustento conforme o status do marido (GOLDMAN, 2015, p. 52). A função reprodutiva e a submissão eram naturalizadas, e qualquer mulher que não correspondesse a essas expectativas era marginalizada.

É nesse ambiente que se insere Catierina Lvovna, protagonista de Nikolai Leskov. Seu casamento com Zinóvi Izmáilov é arranjado, motivado por interesses econômicos e sociais. Zinóvi, viúvo e com mais de cinquenta anos, ansiava por um herdeiro e escolhe Catierina por sua juventude e condição financeira inferior. A descrição da personagem reforça essa lógica de mercado matrimonial:

Catierina Lvovna não nascera bela, mas era de aparência muito simpática. Tinha apenas vinte e quatro anos: estatura mediana, mas elegante, pescoço como que modelado em mármore, ombros arredondados, colo vigoroso, nariz reto, afilado, olhos negros, de um negro beirando o azulado (LESKOV, 2019, p.11).

A condição financeira dos noivos foi o fator decisivo para a concretização do arranjo matrimonial. Apesar de ser rico, Zinóvi não contava com tantos atributos favoráveis à escolha das melhores noivas: era viúvo, já passava dos cinquenta anos e ansiava por um herdeiro. Escolheu uma candidata que imaginava ter maiores chances de aceitar o pedido, alguém que fosse pobre.

No trecho a seguir, Leskov ressalta o papel pouco participativo de Catierina em seu próprio casamento:

(...) Casaram-na com nosso comerciante Izmáilov, de Tuskara, província de Kursk, não por amor ou qualquer atração, mas sem quê nem para quê, simplesmente porque Izmáilov pedira sua mão e, sendo ela pobre, não precisaria ficar escolhendo marido (LESKOV, 2009, p. 11, grifo meu).

A construção da frase em voz passiva demonstra que a personagem não teve participação na decisão matrimonial, sendo “casada” por outros, como se fosse um objeto transferido. Além disso, a justificativa para o casamento, a ausência de amor ou afinidade e a condição de pobreza da personagem, reforçam a ideia de que Catierina foi inserida em uma união por conveniência social e econômica, sem consideração por seus desejos ou sentimentos.

A ausência de afeto e de escolha pessoal evidencia também o apagamento da subjetividade feminina, reduzida à função de esposa por necessidade e submissão.

O casamento arranjado é um acordo matrimonial pactuado entre os pais ou responsáveis pelos noivos, podendo ser intermediado por profissionais casamenteiros. O propósito principal dessa modalidade matrimonial é unir famílias e interesses, portanto os bens materiais, o status na sociedade e o nível educacional eram levados em conta para a tomada de decisão dos pais e responsáveis.

Os casamentos eram arranjados tanto entre nobres quanto entre os camponeses, objetivando manter as uniões intraclasse e a tradição patriarcal. No entanto, em casos como o de Zinóvi Izmáilov, um homem mais velho, viúvo e sem herdeiros, a união com uma mulher de classe inferior, como Catierina, podia ser socialmente tolerada, desde que atendesse aos interesses práticos da família, como garantir descendência e estabilidade doméstica.

O processo de arranjo matrimonial era longo, burocrático e era celebrado com complexos rituais religiosos, artísticos e performáticos, conforme descrito a seguir:

Se tudo corresse bem, as duas famílias começariam a negociar o preço da noiva, o custo do enxoval, a troca de propriedades familiares e as despesas do matrimônio. Depois de tudo combinado, o contrato formal de casamento era selado com um brinde testemunhado por toda a comunidade e marcado pelo canto de uma música e uma dança cerimonial, a khorovod. A noiva não via com boa expectativa o dia do casamento, pois as canções pré-nupciais basicamente “pranteavam” a perda da castidade. O noivo e a noiva tinham um papel bastante passivo nos rituais matrimoniais camponeses, encenados por toda a comunidade num desempenho dramático extremamente formalizado (FIGES, 2017, p. 180).

Como não se levava em conta o envolvimento afetivo entre os noivos, após a consumação do casamento estabelecia-se um regime de subordinação entre a esposa e o marido, como narrado por Leskov no trecho a seguir: “Nunca tivera grande afeição por ele e, quando mais não fosse, com ele ausente era um a menos para lhe dar ordens” (LESKOV, 2019, p. 14).

A condição de Catierina como mulher pobre e sem escolha é apresentada de forma contundente por Leskov, que denuncia, já no início da obra, a naturalização da submissão feminina no contexto social russo. Em um país marcado pela rigidez das normas patriarcais e pela desigualdade social, Catierina Lvovna, esposa de um comerciante, torna-se protagonista de um drama motivado pelo desejo de romper com a opressão cotidiana. Desde o início, sua alienação é evidente:

Já aqui tudo é diferente; o sogro e o marido se levantam de manhã cedinho, entopem-se de chá às seis horas e saem para os seus negócios, enquanto ela fica sozinha, andando à toa de um cômodo a outro... tudo silêncio e vazio (LESKOV, 2019, p. 12)...

Catierina Lvovna é submetida a uma alienação, inicialmente marcada pelo tédio e pela solidão, que evolui para uma busca por afeto e liberdade que desafia diretamente os limites impostos pela sociedade patriarcal. Seu envolvimento com

Serguiêi representa um escape emocional, e atua como o catalisador de uma transformação interior que rompe com a submissão esperada.

A busca de Catierina por liberdade e afeto a conduz a uma relação intensa com Serguiêi, que rapidamente se transforma em obsessão e culmina em atos extremos. O desejo de romper com a opressão cotidiana e conquistar autonomia emocional leva a protagonista a desafiar as normas patriarcais de forma violenta. Um de seus gestos mais radicais, o assassinato do marido, sugere uma tentativa desesperada de libertação, mas também a ruptura simbólica com o papel de esposa submissa. Essa tensão se expressa na cena em que ela sufoca Zinóvi com as próprias mãos:

Com um movimento ela afastou Serguiêi, lançou-se rapidamente sobre o marido e, antes que Zinóvi Boríssitch conseguisse alcançar a janela, agarrou-o pela goela, por trás, com seus dedos finos, e o atirou no chão como se atira um feixe de mato verde (LESKOV, 2019, p. 44).

A violência em Leskov não é movida por ambição, mas pela frustração afetiva e pelo confinamento social. A protagonista não se consome em culpa, como ocorre com Lady Macbeth, mas mergulha em uma alienação crescente, expressa em devaneios e imagens simbólicas. O gato, figura recorrente na narrativa, opera como reflexo silencioso da psique de Catierina, simbolizando tanto seus desejos reprimidos quanto sua transformação interior: “Ora essa, que é isso? Era só o que faltava; mas será mesmo um gato?” – pensa Catierina Lvovna (LESKOV, 2019, p. 28).

Além de representar a alienação, a presença do gato simboliza também os desejos reprimidos de Catierina, funcionando como metáfora de sua transformação interior ao longo da narrativa, permitindo associá-lo tanto à repressão do desejo quanto à emergência de sua consciência moral:

E o gato se enrosca entre ela e Serguiêi, magnífico, cinzento, grandão e gordo até dizer chega...
(...) Catierina Lvovna começa a enroscar-se em seu pelo felpudo, e ele lhe achega o focinho: enfia-lhe o focinho fino no seio rijo, e vai cantando uma cançãozinha suave, como se lhe falasse de amor. “O que esse gato está vindo fazer aqui?” – pensa Catierina Lvovna (LESKOV, 2019, p. 27).

O emprego desse simbolismo é um reminiscentemente shakespeariano, onde sonhos e as visões refletem o estado psicológico dos personagens, como na famosa cena em que Lady Macbeth, consumida pela culpa, exclama:

Fora, maldita mancha! Fora, digo eu! Uma, duas. Ora, então, é hora de fazê-lo. O inferno é tenebroso. Que vergonha, meu Senhor, que vergonha, um soldado, e temeroso? O que devemos temer? Quem poderá saber, se não cabe a ninguém pedir contas ao nosso poder? Quem imaginaria que o velho tivesse tanto sangue nele? (SHAKESPEARE, 2016, p. 193).

Sua paixão por Serguiêi se torna o catalisador de uma transformação interior que rompe com a submissão esperada. A personagem, antes silenciada e obediente, passa a agir com audácia e determinação, desafiando diretamente a autoridade masculina, como quando ela confronta o sogro para libertar o amante:

(...) Catierina Lvovna já não podia suportar uma hora a mais sem Serguiêi. Despertada, sua natureza desdobrou-se de repente em toda sua amplitude, e ela se tornou tão decidida que seria impossível contê-la. Descobriu onde estava Serguiêi, falou com ele pela porta de ferro e lançou-se à procura das chaves. “Solta o Serguiêi, paizinho” – foi com estas palavras ao sogro. (...) Nunca poderia esperar tão audaciosa petulância de uma nora que caíra em falta, mas que até então sempre fora submissa (LESKOV, 2019, p. 23).

Catierina revela a intensidade de sua paixão, ao mesmo tempo em que expõe sua vulnerabilidade emocional diante de um sistema que lhe nega alternativas. Sua entrega total ao desejo fica clara no trecho a seguir, que mostra sua devoção ao relacionamento com Serguiêi:

Agora Catierina Lvovna estava disposta até a atirar-se no fogo, na água, no calabouço ou subir à cruz por Serguiêi. Ele a fizera apaixonar-se a tal ponto que ela não tinha qualquer limite em sua lealdade a ele. Ela enlouquecera de felicidade; seu sangue fervia, e ela não conseguia ouvir mais nada (LESKOV, 2019, p. 34).

Após o assassinato do marido, Catierina tenta transformar o amante em comerciante, o que o apavora ao ponto de fazê-lo tremer os lábios. Enquanto isso, ela permanece com os lábios frios, uma imagem que contrasta intensamente com o tormento psicológico de Lady Macbeth, cuja culpa se manifesta de forma destrutiva:

Catierina Lvovna puxou cuidadosamente a veneziana acionada por uma cordinha e examinou atentamente Serguiêi, como se desejasse ver com clareza a alma dele.
- Pois bem, agora tu és um comerciante – disse ela, pondo suas mãos brancas nos ombros de Serguiêi.
Serguiêi nada respondeu.
Os lábios de Serguiêi tremiam, e ele mesmo estava tomado de febre. Só os lábios de Catierina Lvovna estavam frios (LESKOV, 2019, p. 47).

A protagonista não comete seus crimes por ganância ou sede de poder, mas como resposta a um ambiente que a sufoca. Sua crença cega no amor leva a uma tragédia profundamente pessoal, cujas ações culminam em punição social e emocional. Após ser traída por Serguiêi, ela é isolada e levada ao desespero.

Seu gesto final, o suicídio acompanhado do assassinato da rival, simboliza a violência extrema que pode emergir da opressão contínua: “Sem desviar os olhos de uma onda escura, abaixou-se, agarrou Soniétka pelas pernas e de um só golpe lançou-se com ela no rio” (LESKOV, 2019, p. 81). A morte de Catierina, ao fim do conto, lançando-se no rio com Soniétka, sua rival, é um ato de desespero que encerra uma trajetória de amor, ilusão e violência. Esse gesto final, violento e autodestrutivo, encerra sua trajetória com uma imagem de tragédia pessoal e social.

Enquanto Catierina Lvovna emerge como símbolo da opressão cotidiana vivida pelas mulheres russas do século XIX, Lady Macbeth representa um desafio aos limites da feminilidade tradicional em um contexto político e religioso instável. Na tragédia de Shakespeare, concebida em uma Inglaterra jacobina, Lady Macbeth personifica o desejo de poder absoluto e recorre à suspensão dos atributos femininos para incitar o regicídio:

Venham espíritos
Que instilam as ideias mortais, dessexuai-me,
Cumulem-me da cabeça aos pés
Com a mais horrível crueldade! Espessem meu sangue,
Impeçam o acesso e a passagem à compaixão,
De tal modo que nenhum remorso natural (MACBETH, 2016, p. 49).

A reivindicação de uma masculinidade simbólica por parte de Lady Macbeth rompe com os papéis tradicionais de gênero e revela uma postura ativa dentro da relação conjugal. Essa dinâmica permite que a personagem desempenhe um papel decisivo, manipulando o marido e impulsionando-o na busca pelo poder. Em contraste com o casamento entre Catierina e Zinóvi, marcado pela ausência de afeto e pela submissão feminina, a união entre Lady Macbeth e Macbeth é caracterizada por cumplicidade e influência mútua. A determinação de Lady Macbeth em assistir à ascensão do marido ao trono revela uma ambiguidade entre gênero e poder, evidenciada pelo tanto questionamento da masculinidade de Macbeth quanto pela manipulação emocional que conduz ao assassinato: “Quando ousava, então era um homem” (SHAKESPEARE, 2016, p. 59).

Essa passagem ilustra o poder como uma força corruptora, capaz de distorcer valores. Contudo, a subversão feminina é tolerada apenas enquanto serve aos interesses masculinos. Quando esse limite é ultrapassado, Lady Macbeth é punida com culpa e loucura. Sua obsessão pela limpeza das mãos transforma-se em símbolo do peso moral de suas ações: “Fora, maldita mancha! Fora, digo eu! (...) Quem imaginaria que o velho tivesse tanto sangue nele?” (SHAKESPEARE, 2016, p. 193). (...) “Aqui ainda tem cheiro de sangue; todos os perfumes da Arábia não adocicariam esta pequena mão. Oh, Oh, Oh!” (SHAKESPEARE, 2016, p. 195).

A leitura das personagens Lady Macbeth e Catierina Lvovna à luz dos estudos de Silvia Federici permite aprofundar a compreensão das formas históricas de controle sobre o corpo e a subjetividade feminina. Em *Calibã e a bruxa* (2017), Federici argumenta que a transição para o capitalismo implicou uma reconfiguração violenta dos papéis de gênero, com a mulher sendo relegada ao espaço doméstico e à função reprodutiva, sob vigilância moral e jurídica. Essa lógica é visível tanto na Inglaterra elisabetana quanto na Rússia czarista, contextos em que as protagonistas estão inseridas.

Judith Butler complementa essa análise ao afirmar que a identidade feminina não é fixa, mas performativa, construída pelas relações de poder. Para Butler, o sujeito feminino é uma construção social e discursiva, moldada por normas que regulam o que pode ser considerado “mulher”. Essa perspectiva permite compreender Lady Macbeth e Catierina Lvovna como mulheres que desafiam os limites da identidade de gênero, expondo sua fluidez e instabilidade. Ivone Gebara (2017, p. 9) sintetiza essa lógica ao afirmar que, historicamente, “nascer mulher” foi considerado uma posição de inferioridade.

Como destaca Heleieth Saffioti (2001, p. 8-9), a mulher foi tradicionalmente confinada ao espaço doméstico, tornando-se responsável pelo cuidado e pela ordem do lar, um destino que Catierina radicalmente contesta. Os estudos feministas denunciam os processos de socialização e construção de significados como estratégias que naturalizam identidades e reforçam papéis sociais previamente estabelecidos. Em especial, enfatizam como as mulheres são historicamente posicionadas em funções subordinadas aos homens, o que sustenta e perpetua as desigualdades de gênero nas sociedades.

As diferenças entre as narrativas de Shakespeare e Leskov também decorrem dos contextos históricos e culturais em que foram produzidas. Shakespeare escreveu

durante o período elisabetano, marcado por intensas transformações políticas, sociais e religiosas, em que temas como ambição, legitimidade do poder e instabilidade política eram centrais. Em *Macbeth*, essa atmosfera se traduz na construção de uma tragédia que explora a corrosão ética provocada pelo desejo de poder, incorporando elementos de superstição e moralidade. A história, ao mesmo tempo íntima e simbólica, revela como a literatura pode refletir as estruturas sociais e servir como crítica às normas que moldam o destino humano.

Leskov, por sua vez, escreve em uma Rússia do século XIX atravessada por reformas inacabadas, desigualdades sociais e uma rígida moral burguesa. Em vez de focar no poder político, sua narrativa desloca a atenção para as implicações subjetivas e afetivas da vida feminina, dirigindo sua crítica à opressão de gênero e à rigidez das convenções sociais. Ao transpor a figura trágica de Lady Macbeth para o universo russo, Leskov realiza uma recriação crítica que transforma ambição em desejo, culpa em alienação e poder em anseio por pertencimento. A figura de Catierina, apelidada de “Lady Macbeth”, carrega uma ironia: é uma releitura que desloca o foco do poder político para a opressão cotidiana, exibindo a multiplicidade de formas de dominação e resistência.

A comparação entre Lady Macbeth e Catierina Lvovna revela a potência da literatura enquanto espaço de denúncia das tensões que atravessam a condição feminina. Ambas assumem a centralidade na desconstrução dos limites de gênero, fornecendo testemunhos das possibilidades e tragédias resultantes da resistência à ordem vigente. Suas ações, embora distintas em motivação e consequência, convergem na representação da mulher como agente de ruptura capaz de desafiar normas, expor contradições e evidenciar os limites impostos à autonomia feminina em diferentes contextos históricos.

As trajetórias de Lady Macbeth e Catierina Lvovna evidenciam os mecanismos de punição impostos às mulheres que desafiam as normas sociais. Aquelas que questionam tradições, buscam independência ou transgridem os papéis de gênero estabelecidos frequentemente enfrentam sanções severas, seja por meio de leis, repressão cultural ou controle religioso, que garantem a manutenção do poder masculino.

Em *Macbeth*, a punição de Lady Macbeth se manifesta de forma psicológica: consumida pela culpa, ela mergulha em delírio e autodestruição. Já em *Lady Macbeth do Distrito de Mtzensk*, Catierina enfrenta uma punição social, sendo traída, isolada e

levada ao desespero. Ambas se suicidam, e seus destinos mostram como a subjugação feminina é sustentada por estruturas que punem a autonomia e transformam a transgressão em tragédia.

Em ambas as obras, a recusa ao papel prescrito catalisa o desenlace trágico. Lady Macbeth exerce influência ativa sobre o marido, desafiando temporariamente a subordinação feminina. Catierina Lvovna, por sua vez, anseia por afeto e liberdade, o que a leva ao adultério e ao assassinato. Suas ações, embora motivadas por desejos distintos, convergem na representação da mulher como agente de ruptura, e suas punições, como advertência simbólica contra a transgressão dos limites impostos pelo patriarcado.

O diálogo entre essas personagens revela as tensões e contradições de suas respectivas sociedades. A tragédia de Lady Macbeth causa desordem política; a de Catierina é íntima, marcada por frustração afetiva. Ambas denunciam o patriarcado e expõem os limites impostos à mulher que ousa desejar além do permitido. Suas mortes não são apenas desfechos individuais, mas denúncias das estruturas que sustentam a dominação masculina. A literatura, nesse sentido, torna-se um espelho das estruturas de poder e um espaço de resistência simbólica.

A violência praticada por ambas as heroínas, simbólica em Shakespeare e física em Leskov, pode ser interpretada como uma resposta à violência estrutural que as molda e as limita. Lady Macbeth alcança uma autonomia temporária ao evocar uma “masculinidade” simbólica, enquanto Catierina recorre ao crime como uma saída desesperada para sua alienação. Essa diferença ressalta nuances em seus processos internos, refletidos na frieza e no progressivo distanciamento da realidade. Analisadas à luz de Silvia Federici, essas personagens emergem como expressões de resistência a um sistema que subjugua o corpo feminino, transformando-o em território de controle e opressão.

A comparação entre Lady Macbeth e Catierina Lvovna permite aprofundar a análise das estratégias narrativas utilizadas por Shakespeare e Leskov na representação da violência feminina como resposta à opressão. Essa abordagem evidencia as diferenças entre as personagens, especialmente no modo como cada uma lida com os limites impostos pelo sistema patriarcal. A partir dessa perspectiva, o capítulo passa a examinar a trajetória de Nikolai Leskov e sua releitura da personagem shakespeariana em *Lady Macbeth do Distrito de Mtzensk*, destacando as implicações sociais e culturais dessa transformação.

Este capítulo apresentou a trajetória de Nikolai Leskov e a análise da obra *Lady Macbeth do Distrito de Mzensk*, destacando a densidade da personagem Catierina Lvovna e sua relação com o arquétipo shakespeariano. A releitura proposta por Leskov revela uma crítica contundente à opressão feminina e à hipocrisia moral da Rússia czarista, ao mesmo tempo em que ressignifica o arquétipo de Lady Macbeth em um contexto cultural e histórico distinto.

A ausência de remorso, a frieza e a intensidade da protagonista evidenciam uma forma radical de resistência às estruturas patriarcais, consolidando a obra como um marco na literatura russa do século XIX.

No capítulo seguinte, será analisada a adaptação fílmica *Lady Macbeth* (2016), dirigida por William Oldroyd. A investigação abordará os aspectos estéticos, narrativos e simbólicos do filme, com foco na transposição intersemiótica e na tradução intercultural da personagem para o contexto da Inglaterra vitoriana. Serão discutidas as convergências e divergências entre Katherine Lester, Catierina Lvovna e Lady Macbeth, evidenciando como o cinema contemporâneo dialoga com as tradições literárias e com os discursos sobre gênero, poder e violência.

6 *LADY MACBETH*, DIRIGIDO POR WILLIAM OLDROYD

Neste capítulo de análise do filme, começamos com uma discussão sobre *Lady Macbeth*, transportada da Rússia Imperial à Era Vitoriana. Esse deslocamento temporal e geográfico é essencial para entender as nuances culturais e sociais que o hipotexto e sua adaptação fílmica abordam. O enredo do texto fonte, situado na Rússia do século XIX, é impregnado de elementos que refletem a sociedade russa daquele período, com suas rígidas hierarquias sociais e valores patriarcais.

Na adaptação da narrativa de Leskov para o contexto da Era Vitoriana, a dramaturga e roteirista introduziu novas camadas de significado e subtexto, explorando as restrições e expectativas impostas às mulheres na sociedade inglesa do século XIX. Essa transposição não é meramente um exercício estilístico, mas uma estratégia que enriquece a narrativa, permitindo uma reflexão sobre as similaridades e diferenças entre as duas épocas em termos de dinâmica de poder e opressão.

Além disso, o processo de adaptação do texto à tela é examinado em profundidade. Contar uma história e mostrá-la visualmente são tarefas que envolvem diferentes técnicas e abordagens. No filme, a linguagem cinematográfica é utilizada para transmitir as emoções e tensões da trama de maneira visceral e imediata, algo que o texto literário sugere de forma mais introspectiva e detalhada.

A direção de arte, a fotografia, a trilha sonora e a atuação desempenham papéis fundamentais na transposição dos elementos narrativos e temáticos do texto original para a tela. Cada escolha estética e técnica no filme contribuiu para a construção de uma atmosfera que captura a essência da obra literária, ao mesmo tempo em que a reinventa para um novo meio e uma nova audiência.

Assim, quando analisamos *Lady Macbeth* no contexto de sua adaptação da Rússia Imperial à Era Vitoriana, e do texto à tela, percebemos como as mudanças de cenário e formato preservam e amplificam as questões centrais da narrativa. As complexas relações de poder, os conflitos internos dos personagens e as críticas sociais são habilmente reelaboradas para ressoar com o público contemporâneo, destacando a relevância e a universalidade das temáticas abordadas.

6.1 DO TEATRO À CÂMERA: A CONSTRUÇÃO DE UM ESTILO POR WILLIAM OLDROYD

William Oldroyd é um diretor britânico de cinema e teatro, nascido em 1979, em Guildford, Surrey. Antes de se dedicar à direção teatral e operística, ele iniciou sua trajetória artística trabalhando em uma escola de arte.

Destacou-se como diretor residente no *Young Vic Theatre*, em Londres, onde encenou releituras contemporâneas de clássicos europeus, como *Espectros* (1881), de Ibsen; *Kean* (1954), de Sartre (em Tóquio); e *Esperando Godot* (1952), de Beckett (em Munique). Também participou do festival *Complete Works da Royal Shakespeare Company* e dirigiu produções de ópera, como *Don Pasquale* (1842), apresentada pela *English Touring Opera*, em Londres (UNITED AGENTS, 2025, s/p).

Seu grande destaque no cinema veio com *Lady Macbeth* (2016), adaptação do conto *Lady Macbeth do distrito de Mtzensk*, de Nikolai Leskov. O filme, que aborda temas como poder, gênero e violência, estreou no Festival de Cinema de Toronto de 2016 e foi bem recebido pela crítica, conquistando o prêmio da Academia de Cinema Europeu em 2017 na categoria Descoberta, e as indicações ao BAFTA 2018 nas categorias Filme Britânico Mais destacado e Melhor Estreia de um Escritor, Diretor ou Produtor Britânico.

A transição de William Oldroyd do teatro para o cinema foi marcada por um reconhecimento crescente, decorrente de sua abordagem singular na construção narrativa, caracterizada por uma estética minimalista, intensidade dramática e rigor formal. Essa mudança de linguagem implicou transformações estruturais na relação entre narrativa e espectador: enquanto no teatro o olhar do público atua de forma autônoma, construindo sentidos a partir do espaço cênico compartilhado, no cinema é a câmera que assume o papel de mediadora, orientando a percepção por meio de enquadramentos, movimentos e ritmo de montagem.

A experiência prévia de Oldroyd nos palcos influenciou significativamente sua prática cinematográfica, evidenciada na ênfase psicológica atribuída às personagens e na adoção de uma narrativa contida, porém densa, sustentada por um estilo intimista e visualmente expressivo. Oldroyd insere-se em uma tradição que reconhece a câmera como instrumento técnico e agente narrativo ativo, capaz de reorganizar a experiência do espectador e ampliar as possibilidades expressivas da encenação cinematográfica.

Esse deslocamento representou para Oldroyd uma possibilidade estética enriquecedora. Com o tempo, ele desenvolveu uma atenção especial ao potencial expressivo da lente da câmera como ferramenta fundamental na construção da narrativa. Essa valorização do potencial expressivo da câmera remete às inovações de D. W. Griffith (1875-1948) no desenvolvimento da linguagem cinematográfica. Como observa a estudiosa Lourdes Villarreal:

Do ponto de vista cinematográfico, Griffith colocou todas as possibilidades expressivas do cinema a serviço da narrativa. Embora algumas delas já tivessem sido utilizadas por outros pioneiros, foi ele quem as incorporou com um sentido e um ritmo dramático como nunca antes se havia feito nesse meio. Entre essas possibilidades estava, por exemplo, a aproximação da câmera para expressar os estados de espírito dos personagens, bem como as mudanças nos ângulos de tomada para modificar e oferecer múltiplos pontos de vista à percepção do público sobre um mesmo acontecimento (VILLARREAL, 2001, p.48-49, tradução minha).

A filiação à tradição de um cinema orientado pela expressividade técnica revela-se na adaptação fílmica de Oldroyd, que articula planos contidos e escolhas de enquadramento com o intuito dramático de intensificar a experiência do espectador por meio de uma gramática visual precisa e afetiva. Sob sua direção, a câmera desempenha papel fundamental na construção da narrativa emocional: nos momentos iniciais de violência, quando Katherine elimina suas primeiras vítimas, a câmera se aproxima, privilegia seu rosto e explora suas emoções com franqueza intensa, permitindo ao espectador acessar sua área psicológica a partir de uma perspectiva íntima. Essa aproximação visual condensa, em poucos segundos, o que poderia ocupar páginas em um romance (VILLARREAL, 2001, p. 54).

Em contraste, nos assassinatos mais frios e distantes, a câmera se afasta, mostrando Katherine de costas, como se ela própria recusasse encarar os danos que causa. Essa alternância de enquadramento reflete a transformação da personagem e sua progressiva desumanização, à medida que a violência se torna mecânica e desprovida de arrependimento.

Nos filmes *Lady Macbeth* e *Eileen* (2023), este último adaptado do romance de Ottessa Moshfegh, Oldroyd solidifica seu estilo de explorar as nuances da natureza humana dentro de estruturas sociais opressivas. Ambos os trabalhos apresentam protagonistas femininas fortes e complexas, cujas ações se desenrolam em cenários de repressão, seja em uma propriedade rural inglesa ou nos limites de um instituto psiquiátrico.

O diretor constrói ambientes minimalistas que reforçam a contenção emocional das personagens. O cenário vazio em *Lady Macbeth*, por exemplo, reflete a solidão e a repressão emocional de Katherine (interpretada por Florence Pugh), criando espaço para que a violência e os conflitos internos se desdobrem de forma impactante.

A condescendência do olhar de Oldroyd para com Katherine pode ser interpretada como uma escolha estética e simbólica. Em vez de oferecer uma empatia direta, o diretor parece observar a protagonista por uma lente crítica, mostrando-a como figura trágica impulsionada por circunstâncias externas. Essa abordagem sugere uma certa frieza em relação às ações dos personagens, característica recorrente em sua obra.

Embora a análise psicológica seja profunda, a empatia é limitada, permitindo ao espectador contemplar as escolhas das personagens sem se perder completamente em sua experiência emocional. Esse equilíbrio entre rigidez cênica e intensidade emocional são provenientes da formação teatral de Oldroyd, marcada pelo foco na introspecção e no comportamento humano, ainda que sua visão por vezes se afaste da subjetividade das protagonistas.

6.2 ENTRE PALCOS E ROTEIROS: A ESCRITA DE ALICE BIRCH

Alice Birch é uma dramaturga e roteirista britânica, nascida em 1986 em Malvern, Worcestershire. Ela vive em Hackney, Londres, com seu parceiro, o diretor de teatro Sam Pritchard, e seus dois filhos.

Sua estreia como roteirista foi no filme *Lady Macbeth* (2016), estrelado por Florence Pugh. Depois, trabalhou na série *Succession*, do canal HBO, coescreveu a adaptação televisiva de *Normal People* (2020) com Sally Rooney e cocriou a série *Dead Ringers* (2023), da Amazon, junto com sua protagonista, Rachel Weisz.

Seus trabalhos seguintes foram a adaptação da peça *A Casa de Bernarda Alba* (2023), de Federico García Lorca, sobre uma matriarca que oprime suas filhas, e o roteiro do filme *The End We Start From* (2023), adaptado do romance de mesmo nome lançado em 2017.

Birch tornou-se conhecida por seu trabalho que explora o entrelaçamento entre aspectos emocionais e sociais, frequentemente abordando temas como poder, identidade e a condição humana. Ela se destaca por seu estilo audacioso e inovador,

caracterizado por diálogos intensos e uma abordagem crítica sobre as normas sociais e as dinâmicas de poder. Por meio de suas peças, Birch busca questionar as estruturas de opressão e os limites impostos às mulheres, além de explorar as tensões entre o individual e o coletivo.

Uma de suas obras mais renomadas é *Anatomy of a Suicide* (2017), peça que explora as histórias de três mulheres de uma mesma família ao longo de várias gerações. A obra se destaca por sua estrutura não linear e pelo uso de uma linguagem crua e direta, refletindo a riqueza interior das personagens e suas lutas internas. Birch demonstra habilidade em criar figuras profundas e complexas, cujas ações e pensamentos são explorados com densidade.

Birch desafia frequentemente as convenções de gênero na dramaturgia, adotando uma abordagem feminista que evita estereótipos e narrativas unidimensionais. Suas obras subvertem os papéis tradicionalmente atribuídos às mulheres e dialogam com os conceitos de performatividade de gênero de Judith Butler, evidenciando a natureza socialmente construída dessas identidades e sua potencial desconstrução no espaço cênico.

Ela expõe as contraditórias pressões sociais sobre as mulheres, de maneira que os espectadores são forçados a refletir sobre as dificuldades que suas personagens enfrentam em um mundo que ainda impõe limitações significativas ao seu potencial. Essa crítica se aproxima das ideias de Simone de Beauvoir, especialmente em *O Segundo Sexo*, na medida em que demonstra como a mulher é historicamente construída como “o outro” em relação ao homem.

Outro aspecto importante da dramaturgia de Birch é o uso do espaço e do ritmo. Ela tende a explorar as relações de poder em uma escala muito íntima, frequentemente colocando personagens em ambientes restritivos e carregados de tensão emocional, o que ajuda a enfatizar as dinâmicas de controle e resistência presentes em suas peças.

Sua escrita é muitas vezes marcada por uma busca por alternativas à narrativa tradicional, criando novas formas de representação do conflito humano.

Alice Birch foi a responsável pela adaptação teatral do conto *Lady Macbeth do distrito de Mzensk* (1865), de Nikolai Leskov, que inspirou o filme de William Oldroyd. Sua versão para o palco, assim como a do filme, é um trabalho profundamente feminista, que explora temas como o poder feminino, a repressão sexual e a luta pela liberdade dentro de uma sociedade patriarcal.

Em sua adaptação, Birch manteve a essência da personagem central, Katherine Lester, explorando a tragédia de sua vida e as escolhas que a levam a um destino fatal. O texto de Birch coloca em foco as motivações interiores de Katherine e suas emoções conflitantes, refletindo a luta de uma mulher em um contexto opressor.

A dramaturga mantém a essência de Leskov, mas a adapta para um formato contemporâneo, inserindo uma sensibilidade moderna em relação aos temas do feminismo e da opressão de gênero. O trabalho de Birch em *Lady Macbeth* sublinha a natureza complexa da personagem, não a tratando como uma vilã simples, mas como uma mulher cuja luta pela liberdade e desejo por amor a empurram para ações extremas. Ela retrata Katherine como alguém que, no esforço de se libertar de um casamento infeliz e das expectativas da sociedade, acaba tomando decisões violentas, o que a insere em um ciclo de destruição.

O filme também explora como a violência e a repressão sexual estão profundamente entrelaçadas com as estruturas de poder, com Birch utilizando o texto para questionar os papéis de gênero e a submissão feminina.

Em sua adaptação, Birch dá ênfase ao dilema moral de Katherine, suas emoções e o dilema de se sacrificar pelo amor, o que é ampliado no palco por meio de uma escrita poderosa e visualmente impactante. Isso se alinha com a abordagem de Oldroyd no filme, onde a personagem é apresentada de forma fria e calculista, mas, ao mesmo tempo, repleta de humanidade.

Dessa forma, Alice Birch é uma dramaturga que se destaca por sua abordagem crítica e criativa das questões de gênero, poder e psicologia humana, sempre desafiando as convenções e oferecendo ao público uma reflexão profunda sobre as tensões que definem a sociedade contemporânea. Suas obras engajam o espectador e forçam uma reavaliação das normas sociais e da condição humana em contextos contemporâneos.

6.3 *LADY MACBETH* DE WILLIAM OLDROYD: UMA ADAPTAÇÃO ENTRE TRADIÇÃO E RUPTURA

Lady Macbeth (2016) marca a estreia de William Oldroyd na direção de longas-metragens após uma carreira consolidada no teatro e em curtas-metragens como *Christ's Dog* (2011), *In Mid Wickedness* (2013) e *Best* (2014). A transição para o cinema não significou um rompimento com sua formação teatral, mas sim uma

incorporação de elementos cênicos e de direção de atores que conferem ao filme uma estética contida e precisa.

O roteiro, assinado pela dramaturga britânica Alice Birch, conhecida por sua escrita de viés feminista, adapta o conto *Lady Macbeth do Distrito de Mtzensk*, de Nikolai Leskov, publicado em 1865. A escolha da obra de Leskov como base narrativa mostra o interesse da equipe criativa em revisitar uma personagem feminina complexa, cujas ações transgressoras desafiam as normas sociais de sua época.

A adaptação de Birch, ao mesmo tempo fiel ao espírito do texto original e inovadora em sua abordagem, atualiza a figura de Catierina Lvovna para um público contemporâneo, enfatizando sua subjetividade.

Para compreender plenamente a força simbólica da personagem, é necessário considerar outras adaptações relevantes da obra de Leskov, como a ópera homônima composta por Dmitri Shostakóvitch em 1934. Essa versão operística, marcada por intensa expressividade estética e implicações políticas, oferece uma leitura crítica da narrativa original e influenciou diretamente as releituras posteriores. Assim, antes de abordar a adaptação fílmica de William Oldroyd, examinaremos a reinterpretação do conto de Leskov em outras obras artísticas, especialmente na ópera, que amplia o alcance simbólico e temático da protagonista.

6.3.1 Lady Macbeth no Palco Soviético: Erotismo, Censura e Resistência

A ópera, que estreou em Leningrado e Moscou no mesmo ano (1934), é um marco na história da música soviética e exemplifica as tensões entre arte e poder político. A colaboração entre Shostakóvitch e Alexander Preiss no libreto resultou em uma obra que, embora baseada no conto, introduz modificações significativas tanto na estrutura narrativa quanto na caracterização da protagonista.

Segundo Varvara Babitskaya, a gênese da ópera foi profundamente influenciada pelas ilustrações de Boris Kustodiev, cuja representação visual da protagonista teria inspirado o tom erótico da composição (BABITSKAYA, 2018, s/p).

Shostakóvitch havia lido a obra de Leskov e admitiu ter se sentido particularmente inspirado pelas ilustrações presentes na publicação, o que o levou a incorporar o erotismo visual à linguagem musical e dramática de sua peça operística (BABITSKAYA, 2018, s/p).

FIGURA 4 - BORIS KUSTODIEV. ILUSTRAÇÃO PARA *LADY MACBETH DO DISTRITO DE MTZENSK* (1923)



FONTE: Polka Academy (2025)

Essa influência é confirmada pelo próprio compositor em entrevista registrada por Solomon Volkov, na qual afirma ter sido profundamente impactado pela fascinação de Kustodiev por “figuras femininas voluptuosas”. Shostakóvitch reconhece o caráter “profundamente erótico” da pintura do artista e observa que esse traço se reflete em suas próprias composições, como *O Nariz* e *Lady Macbeth do Distrito de Mzensk* (VOLKOV, 1987, p. 12-13). O libreto foi concebido em parceria com Alexander Preiss, colaborador anterior do compositor em *O Nariz*, inspirada no conto homônimo de Nikolai Gógol.

A conexão entre texto, imagem e som revela-se significativa para a compreensão da essência da ópera, levando-nos a perceber que o compositor russo enriqueceu a adaptação de Leskov com sua tradução da sensualidade imagética de Kustodiev para as linguagens musical e cênica.

As relações intermediáticas entre literatura, artes visuais e música demonstram a multiplicidade de referências que contribuíram para o processo criativo de Shostakóvitch, e para o modo como a arte russa do início do século XX se articulou.

Adicionalmente, a ópera *Lady Macbeth do Distrito de Mtzensk* estabelece um vínculo histórico com o contexto soviético de inflexão nas políticas do Partido Comunista sobre a emancipação feminina (VILLELA, 2016, p. 106).

Sua recepção inicial foi positiva, tanto em Leningrado (atual São Peterburgo) quanto em Moscou, mas ela acabou sendo censurada após críticas do regime stalinista, especialmente após a presença de Josef Stálin em uma apresentação no Teatro Bolshoi em 1935. Ela só voltou a ser encenada em 1960.

A rejeição à obra não se deve apenas pelo projeto do realismo-socialista, mas também ao esforço de silenciar vozes contrárias ao restabelecimento do papel tradicional da mulher. As críticas refletem um processo de reordenamento jurídico, econômico e social na revolução russa (VILLELA, 2016, p. 106).

Embora preserve, em linhas gerais, a estrutura narrativa do conto de Leskov, a ópera de Shostakóvitch introduz modificações pontuais de grande relevância dramática, ideológica e musical. No texto original, o matrimônio é representado como um instrumento de opressão e repressão sexual, sendo a paixão de Catierina uma resposta transgressora a esse sistema. Sua ruptura com o papel doméstico tradicional configura um enfrentamento ao patriarcado, temática que também permeia a leitura de Shostakóvitch sobre a personagem (VILLELA, 2016, p. 112).

Entre as alterações mais expressivas no libreto da ópera estão a inclusão de uma cena ambientada na delegacia e a omissão do personagem Fiódor, herdeiro dos Izmáilov. A narrativa operística concentra-se nos assassinatos de Borís (sogro) e Zinóvi (marido), culminando no suicídio de Katerina, e suprime o infanticídio presente no conto, no qual Catierina sufoca Fiódor com um travesseiro para assegurar a herança.

A retomada do conto por Shostakóvitch, portanto, adquire contornos críticos, funcionando como uma denúncia dos retrocessos impostos pelo regime stalinista, especialmente no que se refere às imposições do trabalho doméstico, do casamento e da maternidade (VILLELA, 2016, p. 106).

Além das alterações estruturais, a adaptação operística também permite interpretações mais amplas. Segundo Solomon Volkov, o compositor Shostakóvitch reinterpreta o conto de Leskov pelo prisma psicológico e ético do escritor Fiódor Dostoiévski. A influência de Dostoiévski é observada na presença de um poder policial opressor (foi introduzida uma cena na delegacia) e na exploração da culpa, do sofrimento e da possibilidade de redenção (VOLKOV, 1987, p. XXIII).

A protagonista, Katerina, que comete duplo assassinato, motivada pela paixão, é apresentada como uma vítima de estruturas patriarcais brutais. A cena final, ambientada no trajeto até o campo de trabalhos forçados localizado na Sibéria, remete ao livro *Recordações da Casa dos Mortos* (1862), de Dostoiévski, onde os condenados são simultaneamente sofrendores e juízes morais (VOLKOV, 1987, p XXIII).

Shostakóvitch intensifica esses elementos com contrastes musicais estridentes e tons melodramáticos, construindo um percurso de purgação ética. A ópera deixa de ser apenas um drama passional e torna-se uma reflexão musical sobre culpa, opressão e humanidade; temas centrais no universo dostoiévskiano (VOLKOV, 1987, p XXIII).

Analisando o libreto, percebemos que a protagonista expressa remorso no ato final, o que não é evidenciado com clareza no texto fonte. Katerina reflete que sua consciência está “negra”, como a água do lago:

KATERINA

Na floresta, bem no fundo, há um lago, perfeitamente redondo,
muito profundo, e a água nele é negra, como minha consciência, negra.
E quando o vento sopra na floresta,
no lago se levantam ondas, grandes ondas — então dá medo.
E no outono, no lago, sempre há ondas (SHOSTAKÓVITCH, 2001, s/p,
tradução minha)⁹.

O libreto introduz uma metáfora de forte densidade simbólica, ausente com essa ênfase no conto original, que opera como um marcador de interiorização da culpa, revelando uma inflexão subjetiva que complexifica a trajetória da personagem, e desloca sua representação trágica para sujeito moralmente consciente.

A humanização da protagonista aproxima a obra de uma leitura que antecipa o pensamento feminista, na medida em que apresenta uma mulher que, embora

⁹ Traduzido do original em espanhol:

*En el bosque,
en lo más profundo del bosque,
hay un lago, redondo, profundo.
El agua del lago es completamente negra.
Negra como mi conciencia.
Y cuando el viento silba en el bosque,
el lago hace olas,
grandes olas que dan miedo.
En otoño el lago siempre hace olas.*

transgrida normas morais, o faz em resposta a uma estrutura social que a reprime e silencia.

A narrativa operística de Shostakóvitch constitui uma poderosa releitura da obra de Leskov, articulando literatura, artes visuais e música em um projeto estético e político crítico. Mediante a incorporação de elementos eróticos inspirados nas ilustrações de Kustodiev e ao diálogo com o universo psicológico de Dostoiévski, o compositor constrói uma protagonista cuja trajetória de transgressão e sofrimento expõe as contradições do patriarcado soviético. A censura imposta à ópera evidencia o desconforto do regime diante de narrativas que desafiam o papel tradicional da mulher, enquanto a densidade simbólica do libreto aponta para uma subjetividade feminina em conflito com as estruturas de poder. Assim, a obra transcende o drama passional e se afirma como um espaço de resistência artística e reflexão ética sobre culpa, desejo e emancipação.

6.3.2 Cinema e emancipação: *Lady Macbeth Siberiana*

Além da ópera de Dmitri Shostakóvitch, o conto de Leskov foi adaptado para o cinema em diferentes momentos ao longo do século XX. Destacam-se duas versões: *Lady Macbeth Siberiana* (*Sibirska Ledi Magbet*), dirigida pelo cineasta polonês Andrzej Wajda (1926–2016) e filmada em 1961 na então Iugoslávia, e o filme soviético *Lady Macbeth do Distrito de Mtzensk* (1989), sob a direção de Roman Balayan (1941–).

Ambientado na Rússia czarista, *Lady Macbeth Siberiana* foi lançado em 1962 e incorporou a trilha sonora da ópera de Dmitri Shostakóvitch como elemento intertextual e expressivo. Essa adaptação representa um momento singular na trajetória de Wajda, na medida que articula crítica social, estética operística e releitura literária em um contexto político e cultural específico.

Produzido pelo estúdio Avala Film de Belgrado, o filme marca a primeira experiência internacional de Wajda como diretor e insere-se em um ciclo de produções sérvias que, entre o final dos anos 1940 e meados dos anos 1960, abordaram a emancipação feminina em contextos históricos, especialmente no século XIX (PAJAK, 2016, p. 5-7).

Wajda já havia manifestado interesse em adaptar o conto homônimo de Nikolai Leskov desde meados da década de 1950, antes mesmo de realizar *Kanał* (1957) e *Popiół i diament* (1958). No entanto, o projeto foi inicialmente inviabilizado

pelas autoridades comunistas polonesas, que consideravam que apenas cineastas russos deveriam adaptar obras da literatura russa (PAJAK, 2016, p. 5-7).

O convite sérvio para que Wajda dirigisse um filme na Iugoslávia ofereceu ao diretor a oportunidade de retomar o projeto. A escolha de *Lady Macbeth Siberiana* (*Sibirska Ledi Magbet*) revelou seu desejo de escapar da temática da guerra, que havia marcado seus filmes anteriores e seu interesse em explorar novas possibilidades estéticas e narrativas em um contexto internacional. O roteiro foi escrito por Sveta Lukić, e toda a equipe de filmagem era composta por profissionais sérvios (PAJAK, 2016, p. 5-7).

A direção de *Sibirska Ledi Magbet* por Wajda ampliou os horizontes temáticos e geográficos de sua filmografia, e também contribuiu para o intercâmbio cultural entre a Polônia e a Iugoslávia. A obra permanece como um exemplo de como o cinema pode articular estética, política e história em uma narrativa de alcance universal (PAJAK, 2016, p. 5-8).

O tema do exílio na Sibéria, presente na obra de Leskov, pode ser interpretado como uma crítica velada à repressão política vivida pelos poloneses sob o domínio russo e, posteriormente, durante o regime comunista (PAJAK, 2016, p. 5-7). A referência à Sibéria no título do filme remete à região onde se localizavam os campos de trabalhos forçados, destino de homens e mulheres condenados por diversos crimes, incluindo Katerina e Serguei, enviados para lá após a descoberta de seus atos.

Essa ambientação reforça o caráter simbólico da punição e da marginalização social, conectando a narrativa à memória histórica da violência estatal.

A fotografia em preto e branco, aliada à composição geométrica dos espaços, confere à obra uma atmosfera poética e distanciada, que reflete o estado psicológico da protagonista. A citação inicial da peça *Macbeth*, de Shakespeare, estabelece uma conexão com a tragédia clássica e antecipa os temas de desejo, poder e crueldade que permeiam a narrativa.

FIGURA 5 - AKCÍNIA E SERGEI

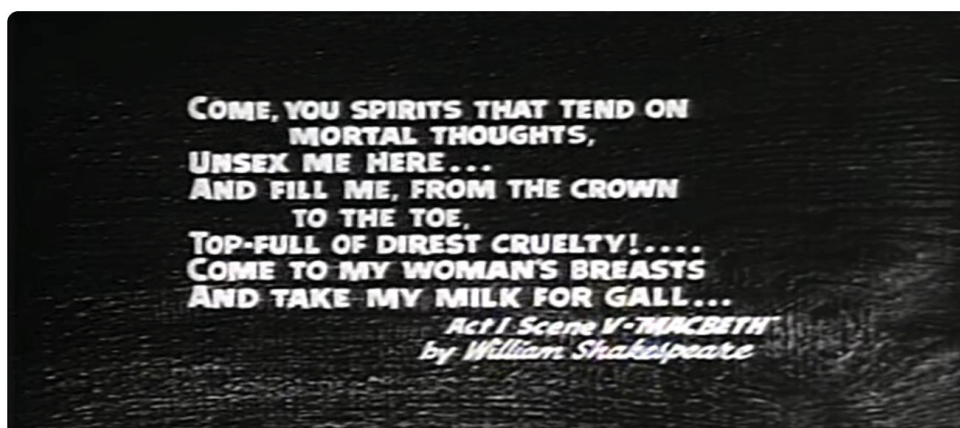


FONTE: Captura de tela de *Siberian Lady Macbeth* (1962)

A figura 5 retrata a interação entre Sergei e Akcínia. Ela nota cicatrizes nas costas de Sergei e questiona sua origem; ele responde que foram causadas por um marido ciumento. Profeticamente, Akcínia diz que ele acabará na Sibéria, em referência direta à região historicamente associada aos campos de trabalhos forçados como instrumento de punição.

A trilha sonora do filme, composta por Dusa Radic (1929–2010), baseia-se na ópera *Lady Macbeth do Distrito de Mzensk*, de Dmitri Shostakóvitch, estabelecendo uma conexão intertextual com a obra original de Leskov e contribuindo para a construção da atmosfera dramática. Executadas pela Filarmônica de Liubliana, as músicas intensificam os contrastes emocionais e aprofundam a carga subjetiva de momentos-chave da narrativa. Estabelecendo um diálogo direto com a ópera, a trilha sonora funciona como elo expressivo entre literatura, música e cinema, ampliando a densidade simbólica da obra cinematográfica.

Logo no início do filme, é exibido um trecho da peça *Macbeth*, de William Shakespeare em uma tela preta, semelhante ao intertítulo utilizado na época do cinema mudo. Essa escolha explicita uma referência intertextual direta com a obra do dramaturgo inglês, e também funciona como um indicativo temático e simbólico da narrativa que se seguirá:

FIGURA 6 - CITAÇÃO¹⁰ DO TRECHO DA PEÇA *MACBETH*, DE WILLIAM SHAKESPEARE

FONTE: Captura de tela de *Siberian Lady Macbeth* (2012)

A invocação aos "espíritos que cuidam de pensamentos mortais" e o desejo por dessexualização para dar lugar à "mais horrível crueldade", antecipa o tom trágico do filme. Assim, o trecho exibido estabelece um elo entre o universo dramático de Shakespeare e a estética sombria e intensa da adaptação fílmica, preparando o espectador para uma leitura marcada por tensões entre gênero, poder e desejo.

Segundo o crítico alemão Rudolf Thome, a composição geométrica dos espaços fílmicos confere à obra uma qualidade poética, mas também um certo distanciamento emocional. Essa abordagem visual reflete com precisão o estado psicológico da protagonista, cuja trajetória de emancipação culmina em tragédia (PAJAK, 2016, p. 5-8).

¹⁰ Tradução do trecho:

Venham, vocês espíritos que cuidam
De pensamentos mortais,
Dessexualizem-me aqui...

E me preencham da cabeça aos pés
Com a mais horrível crueldade!...
Possuam os meus seios de mulher
E tornem meu leite em fel ...

Ato I, Cena V – Macbeth

Por William Shakespeare (WAJDA, 1962, tradução minha).

FIGURA 7 - KATARINA LVOVNA



FONTE: Captura de tela de *Siberian Lady Macbeth* (1962)

A figura 7 exhibe a composição visual que reforça os elementos descritos por Rudolf Thome. As linhas das paredes, do piso e da escada criam uma organização espacial simétrica, evidenciando a geometria do espaço fílmico. A fotografia em preto e branco alia-se à simplicidade do cenário e à postura introspectiva da mulher, contribuindo para a construção de uma atmosfera poética e emocionalmente contida.

Como já mencionado anteriormente, *Sibirskia Ledi Magbet* insere-se em uma tradição do cinema sérvio. A partir da temática da emancipação feminina, recorre ao passado histórico como forma de comentar, de maneira velada, as tensões culturais contemporâneas (PAJAK, 2016, p. 5-8).

Em um contexto de transição entre o conservadorismo patriarcal e os ideais igualitários do socialismo, o filme estiliza a mulher emancipada como uma heroína romântica, cuja rebeldia é retratada como autodestrutiva e sem futuro (PAJAK, 2016, p. 5-8).

Conforme analisa Inmaculada Gordillo Álvarez, algumas adaptações de *Macbeth* se afastam significativamente da peça original de Shakespeare, apropriando-se apenas de certos elementos temáticos ou simbólicos. Para ilustrar essa perspectiva, ela menciona *Lady Macbeth do Distrito de Mtzensk*, que deu origem a diversas adaptações fílmicas, entre as quais *Sibirskia Ledi Magbet*. O filme foi ambientado na Sérvia durante o período da Rússia czarista, e utiliza a trilha da ópera homônima de Dmitri Shostakóvitch como pano de fundo para explorar, de forma intensa, os temas da vingança e do exílio (ÁLVAREZ, 2007, p. 192).

Álvarez acrescenta ainda que a obra de Leskov inspirou outras adaptações fílmicas ao longo do século XX, além da versão dirigida por Andrzej Wajda. Entre essas, destacam-se *Lady Macbeth* (1917), de Enrico Guazzoni; duas produções russas intituladas *Katerina Izmailova*, dirigidas por Cheslav Sabinsky (1927) e Mikhail Shapiro (1966); *Ledi Makbet Mtsenskogo Uezda*, de Roman Balayan (1989); e o drama musical *Lady Macbeth von Mzensk*, realizado por Petr Weigl nos Estados Unidos em 1992 (ÁLVAREZ, 2007, p. 192).

Por uma questão de delimitação do escopo desta pesquisa e em razão das limitações temporais deste trabalho, essas adaptações fílmicas não serão objeto de análise. Ainda assim, tais releituras evidenciam a permanência e a versatilidade da personagem feminina concebida por Leskov, que continua a inspirar interpretações em diferentes contextos históricos e culturais (ÁLVAREZ, 2007, p. 192).

Lady Macbeth Siberiana representa uma incursão singular de Andrzej Wajda no universo de Nikolai Leskov, articulando elementos da ópera de Shostakóvitch, da tragédia shakespeariana e da crítica social em uma narrativa marcada por densidade simbólica e rigor estético. O filme explora temas como repressão e emancipação feminina, permitindo ao cineasta polonês construir uma obra que transcende fronteiras nacionais e temporais. A fotografia em preto e branco, a composição geométrica dos espaços e a trilha sonora intertemidiática reforçam o caráter introspectivo e trágico da protagonista, consolidando o filme como uma leitura crítica e poética da obra de Leskov.

6.3.3 Entre a Perestroika e o Espelho: A Lady Macbeth Soviética de 1989

Em 1989, o cineasta de origem armênia Roman Balayan lançou *Lady Macbeth do Distrito de Mzensk*, produzida pelo estúdio Mosfilm, em um momento de transição histórica na União Soviética.

O lançamento do filme coincide com o período da *Perestroika*¹¹ e da *Glasnost*¹², políticas de reestruturação e abertura promovidas por Mikhail Gorbachev. Esse contexto histórico influencia diretamente a estética e o tom da obra, que adota

¹¹ reforma soviética que visava reestruturação econômica por meio da abertura da economia ao capital estrangeiro e redução do controle estatal.

¹² política soviética de transparência, liberdade de expressão e abertura informacional.

uma abordagem mais introspectiva e crítica em relação às estruturas sociais e morais herdadas do regime soviético.

O filme de título homônimo apresenta uma estrutura narrativa circular, iniciando com a imagem de Katerina Lvovna ainda criança, examinando os dentes e contemplando-se diante de um espelho:

FIGURA 8 - A CRIANÇA KATERINA IZMÁILOVA



FONTE: Captura de tela de *Lady Macbeth do Distrito de Mtsensk* (1989)

Essa mesma cena é retomada com a personagem já adulta, repetindo o gesto diante do mesmo espelho, enquanto caminha rumo à Sibéria:

FIGURA 9 - KATERINA EM TRAJETO RUMO À SIBÉRIA



FONTE: Captura de tela de *Lady Macbeth do Distrito de Mtsensk* (1989)

A abertura do filme assume um caráter simbólico ao apresentar Katerina ainda criança repetindo um gesto que antecipa, de forma introspectiva, os desdobramentos de sua trajetória (NIKORYAK, 2020, p. 131). Essa cena inicial insere-se na estrutura circular, que revela gradualmente os eventos que conduzem ao desfecho trágico. Após essa introdução, os créditos são exibidos, e a narrativa é retomada com a cena do casamento entre Katerina e Zinovy.

FIGURA 10 - O CASAMENTO DE KATERINA E ZINOVY



FONTE: Captura de tela de *Lady Macbeth do Distrito de Mtsensk* (1989)

A cena do casamento de Katerina e Zinovi é marcada por uma estética sombria, em que a iluminação tênue e o uso de velas criam um contraste entre o ritual e o vazio emocional da protagonista. Vestida de branco e com lágrimas nos olhos, Katerina não celebra um recomeço, mas inicia uma trajetória de opressão. Seu choro funciona como denúncia silenciosa de um sistema de casamentos arranjados, nos quais o matrimônio é uma transação social e econômica que reforça a submissão feminina e a lógica patriarcal.

A cerimônia, silenciosa e visualmente contida, evidencia o apagamento da subjetividade da protagonista e a naturalização da desigualdade entre os cônjuges. Essa atmosfera introspectiva é reforçada pela composição visual, que mais uma vez antecipa o desfecho trágico e revela a fragilidade emocional que perpassa sua jornada.

Em colaboração com o roteirista Pavel Finn e o diretor de fotografia Pavel Lebeshev, Roman Balayan constrói uma obra de estética melancólica e leitura madura do texto original, marcada por longas pausas e pela trilha sonora evocativa de Evsey Evseyev, que intensifica as emoções e contribui para o clima narrativo.

O filme retrata Katerina Lvovna Izmailova, jovem esposa de um comerciante do interior russo, cuja vida monótona e desprovida de afeto a conduz a um caso com o funcionário Sergey. A paixão entre os dois desencadeia o assassinato do marido e do herdeiro do patrimônio dos Izmailov, culminando na prisão e exílio de Katerina e Sergey na Sibéria. Durante a viagem até o campo de trabalhos forçados, Katerina é traída por Sergey, e em um gesto extremo lança-se ao rio junto com a nova amante dele, encerrando sua trajetória em tragédia.

A fotografia do filme destaca a frieza dos ambientes domésticos e o vazio emocional da protagonista:

FIGURA 11 - KATERINA EM SEU QUARTO



FONTE: Captura de tela de *Lady Macbeth do Distrito de Mtsensk* (1989)

A composição visual da cena transmite uma atmosfera de melancolia, construída por meio de elementos estéticos cuidadosamente articulados. A imagem de Katerina com olhos fechados diante de um espelho, sugere uma identidade fragmentada ou em crise, enquanto o ambiente ao redor é marcado por uma iluminação tênue, papel de parede floral e móveis antigos. A paleta de cores

escurecida e dessaturada reforça o tom introspectivo da imagem, criando uma sensação de suspensão temporal e emocional.

O espelho, nesse contexto, funciona como símbolo de introspecção e duplicidade, ampliando a carga simbólica da cena e contribuindo para a construção de um clima narrativo marcado pela contemplação e pela fragilidade emocional de Katerina.

Uma das escolhas narrativas mais significativas na adaptação de Roman Balayan é a supressão do personagem Borís Izmáilov, sogro de Katerina. Essa ausência altera a dinâmica da obra original de Nikolai Leskov, na qual Borís representa o patriarca autoritário e encarna a opressão familiar e social. Com essa omissão, Balayan reforça sua tendência a privilegiar construções narrativas de natureza monológica, concentrando a atenção na interioridade da protagonista e intensificando os sentimentos de solidão e vazio emocional que marcam sua jornada (NIKORYAK, 2020, p. 132).

A adaptação fílmica de Roman Balayan distingue-se por uma abordagem estética contida e introspectiva, que se afasta do melodrama e da teatralidade para privilegiar a interioridade da protagonista. Essa escolha narrativa confere à obra uma leitura singular, tanto do ponto de vista estético quanto interpretativo. Embora se distancie das releituras anteriores, o filme mantém um diálogo produtivo com elas, ao mesmo tempo em que se projeta como referência para produções posteriores, propondo uma nova forma de construção da subjetividade feminina. Ambientado em um momento de transição política na União Soviética, o longa também se articula com o contexto da *Perestroika* e da *Glasnost*, refletindo criticamente sobre estruturas sociais e morais em crise.

A supressão do personagem Borís Izmáilov, aliada à adoção de uma estrutura narrativa circular marcada por simbolismos visuais, como o espelho e a paleta cromática melancólica, configura uma leitura singular da obra de Nikolai Leskov, centrada na subjetividade feminina e na vulnerabilidade emocional de Katerina. A versão cinematográfica de Roman Balayan amplia o repertório de releituras da personagem e propõe uma reflexão crítica sobre os mecanismos de opressão, os conflitos do desejo e as construções identitárias em um contexto de transformações sociopolíticas.

6.3.4 Lady Macbeth Revisitada: Intermedialidade, Gênero e Interseccionalidade no Cinema de William Oldroyd

Catierina Lvovna atravessa o tempo como um espelho das inquietações humanas diante da opressão, do desejo e da culpa. Desde o conto de Leskov até as múltiplas adaptações que o sucederam, sua trajetória tem sido reinterpretada por diferentes olhares artísticos, cada um revelando novas camadas de sentido.

A ópera de Shostakóvitch, com sua intensidade sonora e crítica velada ao regime soviético, e os filmes de Wajda, Balayan e Oldroyd, com suas escolhas estéticas e narrativas singulares, demonstram como a arte é capaz de dialogar com o passado para iluminar o presente.

Mais do que uma personagem trágica, Catierina se torna um símbolo de resistência silenciosa, de subjetividade em ebulição, de uma mulher que, mesmo aprisionada por estruturas patriarcais, ousa desejar, agir e, por fim, confrontar as consequências de seus atos. Cada adaptação, ao seu modo, amplia esse gesto, ora enfatizando a crítica social, ora mergulhando na introspecção psicológica, ora tensionando os limites entre culpa e redenção.

Acompanhando essas releituras, percebemos que a força da narrativa não está apenas em sua trama, mas na capacidade de provocar novas perguntas a cada tempo e contexto. E talvez seja justamente aí que reside sua permanência: na possibilidade de ser relida, ressignificada e, sobretudo, sentida como arte viva que pulsa entre palavras, imagens e sons.

A leitura de Oldroyd, ambientada na Inglaterra vitoriana, apresenta outra perspectiva sobre o mesmo arquétipo. O diretor inglês propõe uma atualização crítica da personagem Catierina Lvovna, explorando sua subjetividade sob uma ótica feminista contemporânea. Essa releitura se manifesta na forma como diferentes mídias dialogam entre si na construção da obra.

Como resume Lars Elleström, “em poucas palavras, intermedialidade é [o estudo de] as relações específicas entre produtos de mídia distintos e as relações gerais entre os diferentes tipos de mídia” (ELLESTRÖM, 2017, p. 201). No caso do filme *Lady Macbeth*, essas relações se manifestam na relação entre literatura, teatro, pintura e cinema, configurando a obra como um hipertexto visual e simbólico.

A articulação dos conceitos de intermedialidade propostos por Elleström com a tipologia de Irina Rajewsky possibilita identificar que essa integração de diferentes

mídias no processo criativo do filme corresponde à subcategoria da combinação de mídias, definida por Rajewsky (2009, p. 9–11) como a coexistência e interação de múltiplas mídias em um único produto artístico.

No filme, a jovem Katherine casou-se com Alexander Lester, um homem mais velho, pertencente a uma família abastada do interior da Inglaterra, em 1865 – ano que remete à publicação de *Lady Macbeth do Distrito de Mtzensk* de Nikolai Leskov.

Na Era Vitoriana, o casamento era uma instituição patriarcal que restringia a mulher ao espaço doméstico, anulando sua autonomia. A esposa ideal deveria ser submissa, pura e obediente. O matrimônio, frequentemente arranjado, visava interesses econômicos e sociais, reforçando normas morais rígidas e o controle da sexualidade e da subjetividade feminina. Portanto, o casamento de Katherine e Alexander foi arranjado. Na noite de núpcias, após um breve diálogo, o marido pediu a nova esposa se despi e, ao vê-la nua, deitou-se na cama, virou para o outro lado e não demonstrou interesse em relacionar-se intimamente com ela.

Não havia afeto entre o casal, a jovem esposa era tratada com frieza pelo marido, e insultada pelo sogro Boris. Katherine permanecia por prolongadas horas sentada à mesa, ou no sofá da sala, sem ter o que fazer. De tanto tédio, chegava a adormecer onde estivesse.

A vida de Katherine experimenta uma drástica mudança durante uma ausência prolongada do marido e do sogro: ela iniciou um relacionamento extraconjugal com um empregado sedutor da fazenda, chamado Sebastian. Surgiu em Katherine uma força que a transformou em uma mulher dona de si, mas, em contrapartida, ela cruzou limites para manter sua liberdade, chegando a cometer assassinatos.

Quando retornou de Londres, Boris descobriu o caso extraconjugal entre sua nora e o empregado. Ele ordenou que Sebastian fosse espancado e trancado em um cômodo do celeiro. Katherine foi confrontada pelo sogro. Pouco tempo depois ela serviu uma refeição com cogumelos envenenados que foi fatal para Boris. Em seguida, Sebastian foi liberado do cárcere privado.

Alexander retornou repentinamente de viagem e não teve destino diferente: após uma luta corporal com Sebastian, foi golpeado pela esposa até a morte. Sebastian enterrou Alexander na floresta, enquanto Katherine atirou no cavalo do marido, para eliminar as evidências de sua chegada na fazenda.

Durante um breve período, Katherine e Sebastian passaram a ocupar a casa como se fossem os legítimos proprietários, vivenciando sua relação abertamente. Pouco tempo depois, surgiu uma mulher chamada Agnes com uma criança, Teddy, que ela afirmava ser herdeiro dos bens de Alexander e Boris. Após acolhê-los na fazenda, Katherine descobriu que estava grávida de Sebastian. Agnes e Teddy passaram a viver na casa com ela, enquanto Sebastian, gradualmente, se afastou e passou a rejeitá-la.

Certo dia Teddy desapareceu, e os funcionários da fazenda foram procurá-lo pelos arredores da propriedade. Sebastian o encontrou à beira de um rio de correnteza forte, e o trouxe de volta para a casa. Ao invés de agradecê-lo, Agnes o tratou com hostilidade e ordenou que se retirasse da casa.

Teddy foi sufocado até a morte por Katherine e Sebastian. No dia seguinte, a polícia veio até a propriedade para investigar o crime, e surpreendentemente Sebastian contou sobre o assassinato da criança, de Boris e Alexander.

Katherine devolveu as acusações de Sebastian, incriminando-o juntamente com a empregada Anna. Como ela emudeceu após a morte de Boris Lester, não conseguiu se defender e foi levada com Sebastian para a condenação. Katherine saiu impune, mas seus empregados a deixaram sozinha.

Esse desfecho trágico, marcado pelo isolamento, reverbera em distintas representações da personagem ao longo do tempo, evidenciando sua potência simbólica e a capacidade de ressignificação em diferentes contextos culturais.

Como destacou o diretor William Oldroyd em entrevista ao canal VPRO Cinema, o que torna Katherine tão fascinante é justamente o fato de ela agir de forma inesperada para o período: “Hoje, dizemos que suas escolhas foram extremas, nem todo mundo as faria, mas nós entendemos por que ela fez aquelas coisas” (OLDROYD, 2017, s/p).

A recepção de *Lady Macbeth* surpreendeu o próprio diretor William Oldroyd, que observou como o filme conseguiu dialogar com públicos distintos: tanto os amantes de dramas de época quanto aqueles que tradicionalmente rejeitam esse gênero. Segundo ele, a abordagem estética e narrativa adotada rompe com os clichês visuais e emocionais dos filmes históricos britânicos, oferecendo uma experiência que parece moderna, mesmo ambientada em 1865 (OLDROYD, 2017, s/p).

O diretor britânico revelou também que se sentiu interessado pela protagonista justamente por ela não corresponder aos padrões convencionais de

simpatia. Para ele, os traços que tornam Katherine antipática são os mesmos que a tornam mais dinâmica e instigante. A escolha por uma protagonista complexa e moralmente ambígua contraria expectativas de empatia imediata, mas favorece uma leitura mais profunda e provocadora da representação feminina (OLDROYD, 2017, s/p).

Durante a discussão sobre a construção da personagem, o diretor destaca que Katherine age de forma inesperada para o contexto histórico. Enquanto mulheres da literatura do século XIX costumam ser silenciadas, fugir ou se suicidar, Katherine reage com força e ação. Essa ruptura com o arquétipo feminino passivo é, para Oldroyd, “excitante” e essencial para a modernidade da narrativa. Diferente de apenas sobreviver, ela confronta, manipula e transforma seu entorno (OLDROYD, 2017, s/p).

Quando foi questionado pelo entrevistador se Katherine era louca, Oldroyd refutou. Ele a via como uma jovem sob extremo estresse, cujos desejos e impulsos não eram diferentes dos de uma jovem de 19 anos nos dias atuais (OLDROYD, 2017, s/p). Essa perspectiva reforça a intenção de aproximar a personagem do público contemporâneo, mostrando que suas ações, embora extremas, são compreensíveis dentro do contexto de opressão em que vivia.

Com relação à escalação do elenco, Oldroyd afirma que trabalhou com Shaheen Baig sob uma política de “*casting* daltônico”, ou seja, sem restrições raciais ou étnicas (OLDROYD, 2017, s/p). Para ele, a representação racial no filme não é anacrônica, mas fundamentada em registros históricos da diversidade no nordeste da Inglaterra no século XIX. Oldroyd constatou que essa diversidade é geralmente apagada pelas adaptações de época, então a equipe decidiu abrir o processo de escalação a atores de qualquer origem étnica, enfatizando uma abordagem mais realista e inclusiva (OLDROYD, 2017, s/p). Por esse motivo, o que é visto em *Lady Macbeth* é mais preciso do que em outros dramas da mesma época (OLDROYD, 2017, s/p).

Em entrevista ao canal *Film at Lincoln Center*, Oldroyd afirma que a modernidade da obra de Leskov manifesta-se principalmente na personagem Katherine, cujas ações ressoam com comportamentos e dilemas contemporâneos, apesar do filme ter sido ambientado em 1865 (OLDROYD, 2017, s/p).

Essa atualidade foi intensificada pela roteirista Alice Birch, que criou diálogos e estruturas que elevaram a narrativa original, conferindo-lhe um tom moderno. A atuação de Florence Pugh também contribuiu para essa percepção, pois sua

identificação com a personagem trouxe autenticidade emocional e uma defesa sincera das motivações de Katherine (OLDROYD, 2017, s/p).

A adaptação de Oldroyd pode ser compreendida como uma tradução intersemiótica, na qual signos verbais são convertidos em signos visuais e sonoros. Esse processo implica escolhas interpretativas que reconfiguram o significado original, como se observa na trilha sonora do filme, utilizada como recurso expressivo para transpor o universo do conto russo ao contexto vitoriano inglês. Nesse sentido, os signos sonoros contribuem para ampliar a densidade simbólica da narrativa (STAM, 2006, p. 28).

A abordagem minimalista adotada por William Oldroyd estende-se também à dimensão sonora da obra. A trilha sonora é tratada com extrema sutileza: a decisão inicial da direção foi eliminar o uso convencional de música, priorizando a expressividade da atuação e a precisão da montagem para sustentar a tensão dramática. Apenas em momentos pontuais, como nas cenas de assassinato, são inseridos subtons quase imperceptíveis, que funcionam como marcas sensoriais de ruptura e violência (OLDROYD, 2017, s/p). Essa escolha reforça a proposta estética do filme, em que o silêncio e a contenção constroem a atmosfera narrativa e também operam como estratégias de significação intersemiótica.

A ausência deliberada de música contribui para intensificar o clima de opressão, isolamento e silêncio que atravessa a narrativa. Com a renúncia a uma trilha sonora tradicional, o diretor desloca o foco para os sons ambientes e para os silêncios, enfatizando as emoções contidas e os conflitos internos das personagens.

Nesse contexto, um dos recursos mais sutis e eficazes na construção da personagem Katherine foi a decisão conjunta da equipe de som, do diretor William Oldroyd e da atriz Florence Pugh de registrar sua respiração ao longo de todo o filme.

Durante o processo de dublagem, Pugh sincronizou sua respiração com cada cena, estabelecendo uma conexão sensorial profunda entre a personagem e o espectador. Essa escolha técnica intensifica a imersão emocional do público permitindo que a tensão, a angústia e o desejo da protagonista sejam percebidos de forma quase orgânica. Segundo a própria atriz, esse detalhe tornou a experiência mais íntima, pois “a história dela se torna a sua história” (PUGH, 2018, s/p). Nesse sentido, a respiração funciona como uma trilha sonora viva da transformação da personagem, revelando sua interioridade com delicadeza e intensidade.

Outro aspecto particularmente significativo ocorre na cena do casamento de Katherine e Alexander, quando é entoado o hino cristão *Praise to the Lord, the Almighty* (originalmente *Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren*) a capella, composto por Joachim Neander em 1680 e traduzido para o inglês por Catherine Winkworth em 1863. Trata-se de um detalhe curioso, já que o nome da tradutora ecoa o da protagonista.

Durante o reinado da Rainha Vitória, os hinos cristãos assumiram um papel central na vida religiosa e cultural britânica. Estima-se que cerca de 400.000 hinos tenham sido compostos ao longo da Era Vitoriana por poetas e ministros de diversas tradições. Esses cânticos eram amplamente entoados em igrejas, escolas, lares e eventos sociais, refletindo sua ampla difusão e importância no cotidiano da sociedade da época (CHRISTIAN STUDY LIBRARY, 2025, s/p).

A popularização do canto coral, o crescimento das escolas dominicais e a valorização da cultura letrada contribuíram significativamente para a ampla difusão dos hinos cristãos durante a Era Vitoriana. O hinário consolidou-se como um instrumento de doutrinação religiosa e de afirmação da identidade denominacional. O hino *Praise to the Lord, the Almighty* (1680) remete diretamente ao imaginário religioso e social da época, reforçando a atmosfera austera evocada pelo filme. Sua inserção funciona como um contraponto à predominante ausência de música ao longo da obra. Popular no período vitoriano, esse hino era frequentemente executado em cerimônias matrimoniais, o que amplia sua carga simbólica dentro da narrativa fílmica.

A música reaparece discretamente em dois momentos antes do desfecho, sempre de forma contida, reafirmando a escolha estética de não recorrer a trilhas sonoras convencionais. Embora referências a Hitchcock e *O morro dos ventos uivantes* (1847) tenham sido mencionadas em materiais promocionais, o próprio diretor esclarece que essas associações foram estratégias de *marketing*, e não inspirações diretas para a construção sonora do filme (OLDROYD, 2017, s/p).

A edição do filme é concebida como um recurso narrativo central, assumindo, em diversos momentos, a função expressiva tradicionalmente atribuída à trilha sonora. O editor Nick Ellison empregou cortes precisos e abruptos em *Lady Macbeth*, inspirando-se na estética de David Fincher, cineasta reconhecido por seu rigor formal e por uma linguagem visual marcada pela tensão psicológica e pela precisão narrativa.

Em obras como *Seven* (1995) e *Garota Exemplar* (2014), David Fincher utiliza a montagem como elemento estruturante da experiência fílmica, valendo-se de cortes

secos e ritmados para intensificar o suspense e conduzir o olhar do espectador. Inspirado por essa abordagem, o editor Nick Ellison imprimiu ao filme um ritmo contido e inquietante, em consonância com a proposta minimalista da direção. Nesse contexto, a montagem organiza a narrativa e também atua como vetor de significação, contribuindo para a construção da atmosfera emocional e para a imersão sensorial do público.

Esse processo foi plenamente integrado à dinâmica de produção: o filme foi rodado em sequência, e aproximadamente três quartos da edição já estavam concluídos ao final da terceira semana de filmagem, o que permitiu ajustes em tempo real. A montagem funcionou, assim, como uma espécie de terceiro ensaio, abrindo espaço para experimentações formais. Em cenas-chave, como a confissão de Sebastian, a edição equilibra o foco emocional e o contraste dramático entre os personagens, reforçando a tensão narrativa e a complexidade psicológica das relações (OLDROYD, 2017, s/p).

As locações selecionadas desempenham um papel fundamental na construção da atmosfera do filme. A região de Northumberland, situada no norte da Inglaterra, foi escolhida por sua paisagem preservada ao longo de aproximadamente 150 anos, o que possibilitou a manutenção da verossimilhança histórica mesmo diante de restrições orçamentárias. Além disso, o caráter pouco populoso da área contribuiu para acentuar o sentimento de isolamento, elemento central à narrativa. A estética visual adotada é marcada por um minimalismo contemporâneo, com interiores austeros e iluminação inspirada em pinturas nórdicas. Essa composição visual estabeleceu um contraste expressivo entre o vazio emocional dos espaços internos e a sensação de liberdade evocada pelas paisagens externas (OLDROYD, 2017, s/p).

Oldroyd relata que, no texto fonte, há uma cena em que o gato “fala” com a voz do falecido Boris, sugerindo uma conexão espiritual entre o animal e o personagem. Embora essa cena tenha sido filmada, foi posteriormente excluída da versão final por não se adequar ao tom da narrativa. Ainda assim, o gato permaneceu como uma presença simbólica, quase como um “familiar” silencioso, observando os acontecimentos e aparecendo próximo ao corpo após a morte. Além de seu papel simbólico, o animal trouxe leveza aos bastidores da produção (OLDROYD, 2017, s/p).

A presença do gato ao longo do filme adquire forte carga simbólica, manifestando-se especialmente em momentos de transição e tensão. Seus movimentos silenciosos pelos cômodos da casa contribuem para a construção de uma

atmosfera de inquietação e vigilância. A delicadeza de sua movimentação contrasta com os episódios de violência, funcionando como um lembrete da brutalidade latente sob a aparente serenidade do espaço doméstico. Atuando quase como um “familiar” silencioso, o animal observa os acontecimentos com distanciamento enigmático, sendo visualizado, inclusive, junto ao corpo após a morte.

Em entrevista concedida ao programa *Encore*, do canal France 24, William Oldroyd esclarece que sua adaptação fílmica *Lady Macbeth* é baseada no conto russo de Nikolai Leskov, e não na personagem da peça de Shakespeare. O título foi mantido no Reino Unido devido ao impacto simbólico e cultural que evoca. No entanto, na França, optou-se por alterá-lo para *The Young Lady*, a fim de evitar associações equivocadas com a tragédia shakespeariana (OLDROYD, 2017, s/p).

A protagonista Katherine distingue-se das heroínas literárias tradicionais do século XIX, como Madame Bovary ou Anna Kariênina, pois adota uma postura ativa e violenta diante da opressão, o que imprime à obra uma perspectiva crítica em relação aos papéis de gênero historicamente atribuídos às mulheres. Segundo Oldroyd, essa força representa uma resposta rara e audaciosa às limitações impostas às mulheres de sua época (OLDROYD, 2017, s/p).

O diretor também enfatiza o caráter subversivo da personagem frente aos arquétipos femininos da literatura oitocentista. Enquanto figuras como Nora (*Casa de Bonecas*, 1879) ou *Hedda Gabler* (1890) tendem à autodestruição como forma de resistência, Katherine impõe sua vontade de maneira direta, ainda que por meio da violência. Essa inversão de papéis tradicionais é interpretada como uma manifestação de autonomia feminina, conferindo à narrativa uma dimensão crítica que dialoga com debates contemporâneos sobre o lugar da mulher na sociedade. A entrevista também contextualiza a escolha da personagem à luz do cenário político recente, mencionando, inclusive, a posse de Donald Trump como contraponto simbólico (OLDROYD, 2017, s/p).

Lady Macbeth configura-se exemplarmente como um caso de transposição midiática, conforme a primeira subcategoria proposta por Irina Rajewsky (2009, p. 9-11), na qual há a transformação de uma mídia em outra, como ocorre na passagem do conto escrito por Leskov para o cinema. O filme transpõe *Lady Macbeth do Distrito de Mzensk* para a linguagem audiovisual, mas não o faz de maneira literal ou mimética. O diretor britânico realiza uma recriação crítica, deslocando a narrativa no espaço e no tempo e atualiza o arquétipo da protagonista sob uma ótica feminista

contemporânea. Essa transposição envolve a mudança de contexto histórico e geográfico, assim como a reconfiguração de símbolos narrativos, visuais e simbólicos.

A protagonista Katherine, por exemplo, é construída a partir de uma linguagem cinematográfica que privilegia o silêncio, a contenção emocional e a introspecção, elementos que se articulam com a cenografia inspirada nos quadros de Vilhelm Hammershøi. Essa referência visual configura a referência intermediática, que consiste na evocação ou imitação de uma mídia por outra, como ocorre nas referências a pinturas em filmes (RAJEWSKY, 2009, p. 9–11).

A escolha estética do diretor não se dá apenas por afinidade simbólica, mas também por uma limitação material que se converte em linguagem: o filme foi realizado com orçamento reduzido, favorecendo a escolha por uma estética minimalista, desprovida de excessos visuais comuns nos dramas de época. Essa contenção estética foi inspirada na pintura de Vilhelm Hammershøi, com ambientes despovoados e luz natural que acentuam o isolamento da personagem (OLDROYD, 2017, s/p).

Oldroyd explicou que já conhecia as pinturas dinamarquesas do século XIX, uma vez que o artista Vilhelm Hammershøi costuma ser utilizado como referência de design para as obras de Ibsen no teatro. Assim, ele e Jacqueline Abrahams, responsável pelo design de produção, analisaram o livro do artista. Segundo ele, as pinturas dialogavam muito bem com a luz natural que entrava na casa de Katherine, cenário do filme, e com o fato de o ambiente estar vazio, o que permitiu que fossem colocados apenas alguns móveis nos cômodos, mantendo a decoração bastante minimalista (OLDROYD, 2017, s/p).

A construção da personagem Katherine por Florence Pugh foi instintiva. A atriz optou por não realizar uma preparação tradicional, preferindo reagir às situações no momento da filmagem. Para Pugh, Katherine não era uma personagem calculista, mas alguém que agia por impulso diante das circunstâncias extremas em que se encontrava (PUGH, 2017, s/p).

O figurino teve papel relevante na composição da personagem. Florence Pugh relata que o uso do espartilho alterava completamente sua respiração, postura e mobilidade, provocando uma sensação de confinamento que a fazia sentir-se “enjaulada”. Essa experiência física de aprisionamento foi incorporada à atuação e à própria concepção da personagem, funcionando como símbolo da opressão vivida por Katherine (PUGH, 2017, s/p).

A partir dessa vivência, Pugh contribuiu para a elaboração de uma lógica visual recorrente no filme: sempre que Katherine se encontrava livre do espartilho, geralmente na ausência de homens, ela era retratada de camisola, roupão ou nua, em momentos de espontaneidade, como comer ou agir com liberdade. Tal escolha reforça visualmente a oposição entre repressão e autonomia, evidenciando a dimensão simbólica do corpo e do vestuário na narrativa.

Pugh insiste que Katherine não era má, mas uma sobrevivente. Ela agia de forma extrema porque estava presa física, emocional e socialmente. A atriz afirma que nunca viu Katherine como uma vilã, mas como uma jovem de 16 anos colocada em uma situação limite. “Ela fez coisas horríveis, mas não era uma pessoa má”, declarou Pugh (PUGH, 2018, s/p).

A personagem Anna é uma presença silenciosa, mas central na crítica interseccional. Embora a narrativa se concentre em Katherine, uma jovem branca confinada a um casamento arranjado e infeliz, é por meio da trajetória de Anna que o filme revela camadas mais profundas de dominação e exclusão.

Anna é uma mulher negra, empregada doméstica na casa dos Lester, simultaneamente sujeita à vigilância e incumbida de exercê-la. Ela é colocada como mediadora entre Katherine e o patriarcado representado por Boris; no entanto, essa função não lhe confere poder, mas sim uma vulnerabilidade intensificada por sua condição racial e social. Ela ocupa uma posição de subalternidade radicalizada na hierarquia doméstica dos Lester.

Sua condição não pode ser compreendida apenas a partir da opressão de gênero, pois é interseccionada por marcadores de raça e classe que a colocam em um lugar de vulnerabilidade estrutural. Como propõe Carla Akotirene, a interseccionalidade não é uma sobreposição de opressões, mas a expressão da “inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado” (AKOTIRENE, 2018, p. 14). Anna é, portanto, o ponto de convergência desses sistemas, sendo atingida por todos eles de forma simultânea e contínua.

A cena em que Anna é suspensa nua em um dispositivo de pesagem de porcos escancara sua objetificação, silenciamento e descartabilidade. A violência simbólica e física que recai sobre seu corpo reproduz a lógica de dominação sobre a mulher negra. Essa leitura é reforçada pela escolha de elenco “daltônica¹³” promovida

¹³ A escolha de elenco daltônica (ou “color blind casting”) é a prática de selecionar atores para papéis sem considerar sua etnia. O objetivo é ignorar as diferenças étnicas com objetivo de focar no talento

por Oldroyd, que introduz um subtexto racial no filme. Portanto, a presença de Anna, uma mulher negra em uma narrativa de época britânica, rompe com o imaginário branco hegemônico e insere a questão racial na análise feminista.

Ainda assim, o filme não concede subjetividade plena à empregada dos Lester. Sua mudez, instalada após testemunhar o primeiro assassinato cometido por Katherine, é tanto literal quanto simbólica: ela representa o silenciamento histórico das mulheres negras dentro das narrativas feministas brancas. Sua subjetividade é negada, sua dor é ignorada, e sua presença é instrumentalizada para sustentar a liberdade de Katherine, mulher branca que, embora também oprimida, reproduz a lógica de dominação sobre Anna. Essa dinâmica exhibe a exclusão das mulheres negras do sujeito político do feminismo tradicional, que se constrói a partir de uma experiência branca, cisgênero e de classe média.

Anna observa, julga e compreende o que acontece ao seu redor, mas não pode intervir. Seu olhar é o único que permanece ético até o fim, mesmo quando ela é falsamente responsabilizada pelos assassinatos de Katherine.

A construção dessa dinâmica entre as duas personagens é reforçada pelas escolhas criativas da equipe do filme. Oldroyd explica que Anna é a condensação de outras personagens presentes no conto de Leskov. Essa fusão foi pensada como uma forma de substituir o quarto ato do texto fonte, que não foi incluído no filme, e ainda assim preservar a tensão dramática, especialmente o elemento do ciúme de Katherine (OLDROYD, 2017, s/p). A câmera de Oldroyd insiste nos *closes* do rosto de Anna, especialmente na cena final, reconhece sua dor, mas não lhe devolve a autonomia. Katherine conquista sua liberdade às custas da destruição de Anna. Entre todos, é a personagem mais duramente atingida por sua posição social.

Florence Pugh compartilha que ela e Naomi Ackie refletiram sobre a ausência de aliança entre suas personagens. Concluíram que Katherine se sentia traída por Anna, pois ela havia incentivado seu casamento com Alexander (PUGH, 2017, s/p).

Aos olhos de Pugh, apesar de Katherine ocupar uma posição social superior, é Anna quem desfruta de maior liberdade de circulação, o que gera ressentimento. Essa tensão se manifesta em gestos contraditórios: Katherine ajuda Anna quando ela é intimidada, mas logo a insulta, revelando sua incapacidade de perdoar (PUGH, 2018, s/p). A atriz destaca ainda que, embora compartilhem o mesmo espaço,

e adequação do ator ao personagem, como se a cor da pele não fosse um fator relevante para a história.

Katherine e Anna vivem realidades opostas. A liberdade de Anna, ainda que limitada, contrasta com o confinamento de Katherine, acentuando sua frustração. Desse modo, percebemos como o ressentimento e a estrutura social impedem a solidariedade entre as mulheres.

A relação entre Katherine e Anna evidencia a hierarquia racial e a economia afetiva que estruturam o espaço doméstico vitoriano. Quando acusa falsamente Anna de assassinato, Katherine assegura sua própria liberdade às custas da destruição da outra, revelando como a branquitude opera como tecnologia de poder. Conforme argumenta Carla Akotirene, essa lógica não se limita à sobreposição de opressões, mas expressa a “inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado” (AKOTIRENE, 2018, p. 14). A cena explicita, portanto, os mecanismos de silenciamento e criminalização dos corpos negros, reiterando a vulnerabilidade estrutural de Anna diante das dinâmicas de raça, classe e gênero.

A ausência de solidariedade entre as duas mulheres não é apenas uma falha moral, mas o reflexo de uma estrutura social que impede alianças entre mulheres atravessadas por opressões distintas.

Analisando Anna sob a ótica da interseccionalidade, compreendemos que sua trajetória é de um sujeito político que denuncia os limites do feminismo hegemônico. Sua presença silenciosa, seu olhar crítico e sua exclusão final funcionam como denúncia da seletividade das narrativas de emancipação. Como afirma Akotirene, “a interseccionalidade é uma epistemologia de encruzilhada” (2018, p. 41), e é nesse cruzamento de opressões que Anna se inscreve, não como vítima passiva, mas como consciência moral do filme.

A leitura interseccional, centrada na figura de Anna, mostra as camadas estruturais de opressão que moldam o universo do filme. No entanto, enquanto Anna encarna a consciência moral silenciada, Katherine se desloca por outra via narrativa que explora o desejo, a violência e a transgressão. É nesse ponto que a relação entre Katherine e Sebastian ganha destaque: construída sobre uma tensão física intensa e instintiva, ela contrasta com a contenção e o silenciamento que marcam a trajetória de Anna.

A oposição entre as trajetórias de Katherine e Anna manifesta-se também na forma como o desejo é encenado no filme, especialmente na relação entre Katherine e Sebastian. Enquanto Anna representa a contenção e o silenciamento, a dinâmica entre Katherine e Sebastian é marcada por impulsividade e tensão física. Desde os

testes de elenco, Florence Pugh e Cosmo Jarvis participaram de leituras que envolviam confrontos corporais, como empurrões e disputas físicas, a fim de explorar a intensidade da interação entre os personagens. Essa abordagem contribuiu para estabelecer a energia de “empurra e puxa” que define a relação ao longo da narrativa (PUGH, 2018, s/p).

A conexão física entre os atores traduziu-se em cenas de sexo e conflito que, segundo Pugh, ocorreram de forma surpreendentemente natural e sem constrangimentos. A confiança mútua entre os intérpretes permitiu que a relação fosse expressa de maneira crua e direta, por meio de gestos e impulsos, em vez de diálogos expositivos. A fisicalidade, nesse contexto, opera como linguagem silenciosa, revelando tensões emocionais e desejos reprimidos.

Para Katherine, a relação com Sebastian representa uma ruptura com a repressão vivida no casamento. Ao lado dele, ela experimenta momentos de liberdade, evidenciados por cenas em que aparece sem o espartilho, comendo, sorrindo ou nua: situações em que sua subjetividade se manifesta com maior intensidade. O corpo torna-se, assim, o espaço simbólico por meio do qual ela reivindica prazer, poder e autonomia.

Contudo, essa relação é marcada por uma ambiguidade emocional. Apesar da intensidade do vínculo, não há entre eles uma confiança consolidada. A conexão é sustentada por desejo e cumplicidade momentânea, mas desprovida de lealdade. Isso se torna evidente quando Sebastian trai Katherine ao confessar os crimes cometidos. A química entre os dois, portanto, é potente, mas instável, construída sobre impulsos e não sobre um afeto duradouro.

A protagonista fora do padrão, a crítica à representação histórica e a busca por autenticidade estética e social reforçam o caráter intermediário da obra. *Lady Macbeth* reinterpreta Leskov à luz de um novo tempo, revelando como o cinema pode ser um espaço de revisão crítica, resistência simbólica e renovação artística.

A trajetória de *Lady Macbeth do Distrito de Mtzensk*, desde o conto de Leskov até suas múltiplas adaptações, consolida a potência simbólica e estética da personagem Catierina Lvovna. Cada releitura, seja na ópera de Shostakóvitch, nos filmes de Wajda e Balayan, ou na versão contemporânea de Oldroyd, projeta novas camadas de sentido sobre a mulher que desafia normas sociais, morais e políticas.

A intermedialidade entre literatura, música e cinema amplia o alcance da narrativa, e também a atualiza, permitindo que ela dialogue com diferentes contextos

históricos e culturais. Ao final, o que permanece é a força de uma personagem que, mesmo silenciada por estruturas patriarcais, encontra formas de agir, resistir e deixar sua marca na história da arte.

6.4 *LADY MACBETH*, DA RÚSSIA IMPERIAL À INGLATERRA VITORIANA

Lady Macbeth do distrito de Mtzensk, de Leskov, tem como cenário a zona rural de Mtzensk, localizada a cerca de 52 km de Oriol, capital do *oblast*¹⁴ homônimo, no Império Russo do século XIX. Já o filme *Lady Macbeth* transfere a ambientação para o interior da Inglaterra, com locações nos arredores da cidade de Durham, no nordeste do país.

A trama dirigida por William Oldroyd está situada no ano de 1865, mesmo ano da publicação do conto de Leskov, durante a Era Vitoriana (1837–1901). O deslocamento da narrativa da Rússia Imperial para o interior inglês, implica na realização de um processo de adaptação intercultural.

A Era Vitoriana abrange os anos governados pela rainha Alexandrina Vitória (1819–1901), da dinastia Saxe-Coburgo-Gotha sobre o Império Britânico. Ela foi coroada aos 19 anos, após a morte do seu tio, rei Guilherme IV, que não tinha filhos. Esse foi o segundo reinado mais longo da história britânica, com duração de 64 anos, superado apenas no século XXI por Elizabeth II (1926–2022), cujo reinado durou 70 anos (1952–2022).

Nesse período, a Revolução Industrial atingiu seu auge, e a Inglaterra passou de uma sociedade rural para uma sociedade predominantemente urbana e industrial. Essa transição foi possibilitada por mecanização da produção industrial, automação de processos, desenvolvimento de transportes com construção de ferrovias e uso do barco a vapor, invenção da eletricidade, da fotografia, entre outros.

Surgiu uma classe média burguesa industrial, à parte da aristocracia e da nobreza britânica, enriquecida a partir da exploração da classe trabalhadora, como industriais e banqueiros. Apesar dos progressos da Revolução Industrial, havia uma imensa população em condições de vulnerabilidade social, tendo sua mão de obra explorada pela burguesia capitalista, sofrendo com moradias precárias, epidemias e falta de higiene (SANTANA; SENKO, 2016, p. 191).

¹⁴ Divisão administrativa da Federação Russa, equivalente a uma província ou região administrativa. Cada oblast possui representação própria eleita pelo povo, assim como legislatura local própria.

Durante a Era Vitoriana, o colonialismo expandiu-se até a Ásia e a África, dominando a Índia (que na época incluía Paquistão e Bangladesh), a Birmânia, a Malásia, a Austrália, a Nova Zelândia, os arquipélagos do Pacífico, os territórios africanos entre o Cairo e o Cabo, além de concessões na China, no Canadá e parte do Caribe. Com isso, consolidou-se como a maior potência colonial, pois seus domínios abrangiam um quarto do planeta.

A despeito da presença de uma mulher no trono britânico, a Inglaterra vitoriana manteve intactas as estruturas patriarcais que restringiam os direitos civis das mulheres. A monarca não promoveu avanços significativos na condição feminina, uma vez que a própria reforçava valores tradicionais que subordinavam as mulheres à autoridade masculina e limitavam sua atuação ao espaço doméstico. Essa lógica de tutela, em que as mulheres eram subordinadas aos pais e, posteriormente, aos maridos, refletia uma organização social rigidamente hierarquizada por gênero, na qual o comportamento e os papéis femininos eram estritamente regulados (SANTANA; SENKO, 2016, p. 191).

Essa configuração encontra respaldo na análise de Saffioti (2001, p. 8-9), ao demonstrar que, historicamente, a atribuição de funções distintas a homens e mulheres contribuiu para a construção de identidades sociais desiguais.

A maternidade, por exemplo, foi socialmente atribuída às mulheres, independentemente da classe social, ainda que com variações na forma de exercer essa função (SAFFIOTI, 2001, p. 8-9).

Enquanto nas classes subalternas e médias as mulheres conciliavam o cuidado dos filhos com o trabalho remunerado ou o delegavam parcialmente a terceiros, nas classes dominantes a supervisão e a orientação permaneciam sob responsabilidade materna, mesmo quando as tarefas práticas eram delegadas a empregados (SAFFIOTI, 2001, p. 8-9).

O mesmo padrão se aplica aos cuidados domésticos, também atribuídos às mulheres, que os conciliavam com outras atividades ou os transferiam, total ou parcialmente, a profissionais contratados, conforme a renda familiar permitia (SAFFIOTI, 2001, p. 8-9).

A atribuição dos papéis sociais às mulheres também se refletiam na maneira como seus corpos eram representados e controlados por meio da moda. O vestuário, enquanto expressão cultural e instrumento de normatização, acompanhou as mudanças nas expectativas sociais em relação ao comportamento feminino ao longo

do século XIX. No início do século XIX, o vestuário feminino refletia uma estética marcada pela leveza e simplicidade, influenciada pelo estilo neoclássico. Os vestidos eram longos e fluídos, com cortes que lembravam camisolas, valorizando linhas retas e tecidos leves como o algodão e a musselina.

Os decotes eram baixos, revelando o colo, e os boleros curtos e coloridos adicionavam um toque de vivacidade ao conjunto. Babados delicados e xales completavam o visual, conferindo movimento e suavidade. Essa forma de vestir estava associada a ideais de naturalidade e liberdade corporal, em contraste com os trajes estruturados e pesados das décadas anteriores. A moda feminina desse período, embora ainda regulada por normas sociais, permitia maior mobilidade e conforto, especialmente entre as mulheres das classes médias e altas que seguiam as tendências europeias:

FIGURA 12 - VESTIDOS DO INÍCIO DO SÉCULO XIX



FONTE: National Portrait Gallery (2025)

A partir da segunda metade do século XIX houve um retrocesso no modo de vestir feminino, refletindo mais uma forma de controle dos corpos das mulheres pelo patriarcado. Os corpos passaram a ser mais cobertos com mangas longas, golas altas, e saias volumosas em formato de cúpula:

FIGURA 13 - VESTIDOS DA ERA VITORIANA



FONTE: Vintage Dancer (2025)

O efeito volumoso das saias era atingido com o uso da crinolina, uma armação em formato de cúpula que substituíria o uso de diversas camadas de tecido. O espartilho era usado para afinar a cintura das mulheres e até mesmo de crianças, sendo tão apertado que era comum que algumas desmaiassem devido à dificuldade de respirar (SANTANA; SENKO, p. 193).

As cores predominantes eram escuras, sobretudo a verde. Em eventos sociais como bailes, concertos, óperas, ou peças de teatro era permitido às mulheres mostrar os braços e usar vestidos com decote, deixando o colo à mostra.

Quanto ao vestuário masculino dos homens com poder aquisitivo mais alto, o traje comum era composto por colete, casaco e chapéu e a principal influência era o Príncipe Albert, consorte da Rainha Vitória.

FIGURA 14 - VESTUÁRIO MASCULINO DA ERA VITORIANA



FONTE: Gentleman's Gazette (2025)

A rainha Vitória inaugurou uma tradição nos casamentos, que tem se mantido ao longo dos séculos e ao redor do mundo. Em 10 de fevereiro de 1840, ela casou-se por amor com seu primo, o príncipe Albert, usando um vestido de cetim branco com uma saia farta e também um véu e uma grinalda com flores de laranjeiras.

Essa cor já havia sido usada anteriormente por Mary Stuart da Escócia, em 1565, mas naquela época o branco não considerado apropriado para noivas. A inovação proposta pela monarca inglesa eram os símbolos associados à cor, como a pureza, a castidade e o romantismo. Desde o casamento da Rainha Vitória, os vestidos de noiva brancos com saia ampla tornaram-se o modelo tradicional, mantendo-se populares até os dias atuais (MACKENZIE, 2010, p. 49).

Enquanto o casamento da rainha Vitória introduzia novos códigos simbólicos na moda nupcial e influenciava padrões culturais duradouros, a realidade cotidiana da sociedade era marcada por desafios sombrios. A convivência constante com a morte moldava hábitos, crenças e estruturas sociais.

De acordo com Schmitt (2009, p. 77), a mortalidade infantil no século XIX era elevada: três em cada vinte crianças morriam antes de completar um ano de vida. A expectativa de vida adulta era de apenas 38 anos para os homens e 41 para as mulheres. A ausência de uma cultura voltada à prevenção de doenças por meio de práticas básicas de higiene favorecia a disseminação de epidemias como difteria, tifo

e cólera, tornando os falecimentos prematuros uma realidade comum (SCHMITT, 2009, p. 77).

O luto era vivenciado, ritualizado e simbolizado pela cor preta, e foi justamente no período vitoriano que as pessoas mais se vestiram com essa cor. Quanto maior a proximidade das pessoas com o falecido, mais tempo elas permaneciam vestidas de preto. Se mulheres perdiam seus maridos, deveriam respeitar um período de luto público de dois anos e meio, enquanto para homens o período era de três meses (MACKENZIE, 2010, p. 48–49).

Havia um código de vestimenta bastante rígido a ser seguido por mulheres enlutadas. As roupas e acessórios deveriam ser sóbrios, pesados, sem babados ou brilhos e era vedado o uso de joias. Além disso, as participações das mulheres em eventos sociais eram restritas, e deveriam sair de casa usando um véu preto. Esse período era chamado de luto profundo. Com o passar do tempo, era possível reintroduzir cores nas vestimentas como lilás, cinza e lavanda, no período chamado de meio luto (MACKENZIE, 2010, p. 48–49).

A Rainha Vitória perdeu seu esposo em 1861, e sentiu-se profundamente abalada. Ela constituiu um caso à parte, ao passar a vestir-se de luto pelos 40 anos restantes de sua vida e preservou o quarto do marido falecido, assim como seus objetos pessoais, roupas de cama, sapatos, relógios, bengalas, entre outros. A convivência constante das pessoas com o luto, e o culto da Rainha Vitória à memória do falecido marido, estimulavam as famílias britânicas a preservar a memória de seus parentes falecidos por meio de pinturas, fotografias e monumentos póstumos.

Entre essas formas de preservação da memória, tornaram-se populares as fotografias *post-mortem*. De acordo com Souza (2019, p. 7), “A fotografia *post mortem* consistia em fotografar um corpo sem vida”, para lembrança e preservação da memória. Ela eternizava no papel aqueles que não estavam mais entre as pessoas vivas, para que sua imagem não caísse no esquecimento, apesar da passagem dos anos. Era uma tentativa de preservar a essência daquele indivíduo, apesar da ausência de vida. Na época, esse costume de fotografar mortos propagou-se em outros países do mundo como Estados Unidos, Colômbia e até mesmo no Brasil.

FIGURA 15 - FOTOGRAFIA POST-MORTEM



FONTE: BBC News Brasil (2016)

Os fotógrafos poderiam tirar retratos dos entes falecidos como se parecessem vivos, colocando suportes em seus corpos, desenhando olhos abertos, ou adormecidos. Com o passar dos anos, os avanços da medicina, dos serviços de saúde e o surgimento da fotografia instantânea levaram à extinção dessa prática no século seguinte (PREVIDELLI, 2019, s/p).

Também na Era Vitoriana havia um estilo decorativo, caracterizado basicamente por móveis marcantes de madeira entalhada, paredes bem decoradas, cortinas volumosas, cores fortes, inspirados na realeza britânica. A decoração vitoriana exaltava a abundância de móveis confeccionados em madeiras nobres, com riqueza de detalhes, e estofados em tonalidades clássicas da época, como vermelho e azul. As paredes da casa eram transformadas em verdadeiras galerias de arte, adornadas com pinturas e retratos familiares. Sobre o piso de madeira nobre, eram cuidadosamente dispostos tapetes antigos de confecção elaborada.

Os estofados possuíam acabamento em capitonê, botões presos que formam relevos geométricos. Essa técnica era aplicada em sofás, cabeceiras de camas, baús, almofadas e assentos. As paredes eram decoradas com papéis de parede e *boiserie*. *Boiserie* é uma espécie de moldura utilizada para ornamentar paredes, surgida na França nos séculos XVII e XVIII. Originalmente era confeccionada em madeira e era associada a status e riqueza.

Esse ambiente visual, marcado por ornamentos e sofisticação, ajuda a compor a atmosfera histórica e simbólica do filme. A cenografia, portanto, ambienta e reforça os códigos sociais e estéticos da época retratada. A atenção aos detalhes visuais não se limita à ambientação dos espaços; ela se estende à caracterização das personagens, especialmente nos momentos-chave da narrativa.

Como já mencionado anteriormente, *Lady Macbeth*, dirigido por William Oldroyd e sua equipe, está ambientado na Era Vitoriana. Na cena inicial do filme, ocorre o casamento de Katherine e Alexander Lester. Seguindo a tradição iniciada pela rainha Vitória, ela veste branco e cobre o rosto com um véu. O traje, com o colo fechado e adornado por delicados babados de renda, reflete a estética conservadora da época, como ilustrado na figura 16:

FIGURA 16 - KATHERINE VESTIDA DE NOIVA



FONTE: Británie (2016)

Katherine aparece sozinha em destaque, sob um véu que a isola visualmente, olhando de lado com expressão séria, o que sugere mais inquietação do que celebração. A imagem do casamento de Katherine guarda semelhanças visuais com a cena do casamento de Katerina e Zinóvi no filme de Roman Balayan:

FIGURA 17 - O CASAMENTO DE KATERINA E ZINOVY



FONTE: Captura de tela de *Lady Macbeth do Distrito de Mtsensk* (1989)

A noiva olha vagamente à frente, sem emoção clara, ao lado de um homem que a domina visualmente. A escuridão e as velas evocam solenidade e rigidez.

A luz e a atmosfera desempenham papéis centrais na construção simbólica das personagens femininas em ambas as adaptações. Em *Lady Macbeth* (2016), a iluminação natural, branca e difusa, combinada com ambientes amplos e arejados, compõe uma estética austera e minimalista.

Essa escolha visual reforça o vazio emocional da protagonista Katherine e acentua seu isolamento físico e afetivo. A luz funciona como extensão da subjetividade da personagem, revelando sua interioridade silenciosa.

Já no filme de Balayan (1989), a atmosfera é marcada por sombras densas e iluminação à vela, evocando o ritual ortodoxo russo. O casamento, por exemplo, é retratado como um ato solene e inevitável, envolto em uma espiritualidade opressiva. A escuridão dramatiza o ambiente e sugere o peso das tradições e da religiosidade sobre a protagonista.

No que diz respeito à composição cênica, Oldroyd adota uma abordagem moderna e contida, com paleta de cores neutra e composição centrada na jovem Katherine. Essa centralidade visual sugere introspecção e subjetividade, permitindo que o espectador acompanhe de perto os conflitos internos da personagem.

A ausência de elementos decorativos excessivos intensifica a sensação de confinamento e a tensão emocional. Em contraste, Balayan opta por uma estética mais tradicional, marcada por simbolismo religioso e códigos visuais típicos do cinema

soviético tardio. A composição cênica é carregada de elementos ritualísticos, como velas, ícones e vestimentas cerimoniais, que situam a narrativa em um contexto de opressão cultural e moral.

Quanto ao enquadramento e ao foco dramático, a câmera de Oldroyd se aproxima intensamente do rosto de Katherine, isolando-a do entorno e enfatizando sua experiência subjetiva.

Essa escolha cria uma intimidade visual que permite ao público captar cada nuance emocional da personagem. Em Balayan, por outro lado, o enquadramento é mais recuado e frequentemente compartilhado com outros personagens, como Zinovi.

Essa composição reforça o peso da presença masculina e a impossibilidade de autonomia da protagonista. A divisão do espaço visual pela câmera evidencia que Katherine está constantemente submetida a forças externas, o que intensifica a sensação de aprisionamento social.

Podemos verificar como duas adaptações da mesma personagem moldam visualmente a experiência do casamento conforme suas propostas estéticas e ideológicas. Enquanto Oldroyd enfatiza o vazio e a contenção emocional como prenúncio de subversão moderna, Balayan traduz o casamento como rito fatal, com forte carga simbólica e opressiva. Ambas, no entanto, convergem ao mostrar que esse momento é menos um ponto de chegada e mais o início de uma resistência latente.

A tensão entre aparência e estrutura social também se manifesta nos elementos do vestuário, especialmente nas saias volumosas e cinturas afinadas, moldadas por crinolinas e espartilhos. A crinolina, uma armação metálica em forma de cúpula, ampliava o volume das saias e, inicialmente confeccionada com crina de cavalo e linho, evoluiu para estruturas de aros metálicos (figura 18):

FIGURA 18 - KATHERINE VESTINDO A CRINOLINA



FONTE: Edelstein (2017).

A crinolina substituíva o uso de diversas camadas de anáguas sobrepostas, que dificultavam a locomoção e tornavam-se sufocantes durante o verão. Apesar das mudanças em sua confecção ao longo do tempo, essa estrutura continuava a limitar os movimentos das mulheres.

Também compunha parte da vestimenta diária de Katherine o espartilho, peça confeccionada com barbatanas metálicas inserida em canaletas costuradas no tecido e amarração nas costas. Além de realçar a cintura, essa peça deixava o tronco ereto e destacava a silhueta feminina (figura 19):

FIGURA 19 - KATHERINE VESTINDO O ESPARTILHO



FONTE: Captura de tela do filme *Lady Macbeth* (2016).

Apesar de afinar a cintura, modelar o corpo e deixar o tronco ereto, o espartilho também dificultava a movimentação das mulheres. Esses elementos compunham a silhueta idealizada da época, e também simbolizavam o controle do corpo feminino, reforçando visualmente os limites impostos às mulheres dentro da instituição do casamento.

Como já visto anteriormente, o figurino teve papel relevante na composição da personagem. Florence Pugh relata que o uso do espartilho alterava completamente sua respiração, postura e mobilidade, fazendo-a sentir-se “aprisionada”. Essa sensação física de aprisionamento foi incorporada à atuação e ao roteiro, simbolizando a opressão vivida por Katherine (PUGH, 2017, s/p). A ausência do espartilho foi usada como metáfora visual para a libertação emocional e sexual de Katherine.

Para Florence, a personagem Katherine estava presa tanto na casa quanto nas roupas que precisava vestir diariamente, e isso lhe deu uma ideia de como viviam as mulheres da Era Vitoriana (PUGH, 2017, s/p).

A tensão entre aparência e estrutura social simbolizada pelas saias volumosas e cinturas afinadas por crinolinas e espartilhos pode ser compreendida à luz do conceito de gênero como construção performativa proposta por Judith Butler. A filósofa argumenta que o gênero é uma identidade construída por meio de uma repetição estilizada de atos, gestos e encenações corporais que produzem a ilusão de um “eu de gênero” (BUTLER, 1988, p. 519). Nesse sentido, o uso da crinolina e do espartilho pode ser interpretado como parte dessa estilização do corpo feminino, que reforça visualmente os limites sociais impostos às mulheres.

Além de sua função estética, esses elementos do vestuário atuam como dispositivos de normatização do feminino, inseridos em uma estrutura de poder que estabelece padrões sobre o que é considerado masculino e feminino em cada período histórico (BUTLER, 2003, p. 11). A silhueta idealizada da época simboliza o controle sobre o corpo feminino e sua conformação a papéis sociais específicos, especialmente no contexto do matrimônio.

A crítica de Butler à ideia de uma identidade feminina fixa e universal (BUTLER, 2003, p. 8) permite compreender que a feminilidade expressa por meio do vestuário é resultado de construções culturais e históricas, e não de uma essência biológica. A imposição de condutas e aparências às mulheres, mesmo sem coação física, é internalizada como natural, perpetuando desigualdades de gênero sob a aparência de escolhas individuais.

Complementando essa perspectiva, Silvia Federici aponta que o controle dos corpos femininos foi central na consolidação de uma nova ordem patriarcal, como ocorreu na caça às bruxas. Nesse processo, o corpo da mulher foi transformado em recurso econômico e submetido à regulação estatal (FEDERICI, 2004, p. 309-310).

Na medida em que restringem os movimentos e moldam o corpo segundo padrões idealizados, a crinolina e o espartilho podem ser lidos como extensões desse controle, atualizando formas de disciplinamento do feminino por meio da moda. A análise dos elementos do vestuário de Katherine no filme *Lady Macbeth* nos permite observar que uma das formas de performatividade de gênero se manifesta na materialidade das roupas, que operam como tecnologias sociais de gênero. A silhueta

imposta pela crinolina e pelo espartilho comunica uma identidade feminina e também a produz e a regula, reiterando os papéis de gênero historicamente construídos.

Os homens da família Izmáilov se vestiam conforme a moda masculina da época vitoriana. As roupas eram formais, o traje era composto por casaco, colete e gravata e as cores mais usadas eram sóbrias e escuras (figura 20).

FIGURA 20 - TRAJE DE ALEXANDER LESTER, MARIDO DE KATHERINE



FONTE: IMDB (2017).

Os trajes masculinos da Era Vitoriana também expressam a performatividade de gênero discutida por Judith Butler. A formalidade, sobriedade e rigidez dessas roupas refletem uma construção social da masculinidade como sinônimo de autoridade e racionalidade, em contraste com a feminilidade associada ao lar, à emoção e à passividade.

Conforme argumenta Butler, o gênero é performativamente construído por meio de atos repetidos e estilizações do corpo. Nesse sentido, o uso de casacos, coletes e gravatas por personagens como Alexander Lester e Boris os identifica como homens e reafirma continuamente os papéis sociais esperados deles. A paleta sóbria e a estrutura rígida das roupas reforçam a ideia de contenção emocional e seriedade, atributos culturalmente atribuídos ao masculino.

O vestuário masculino formal opera, assim, como um símbolo de distinção e poder, marcando a presença do homem no espaço público e sua autoridade dentro da estrutura patriarcal. A existência de padrões de vestimenta se alinha à crítica de

Simone de Beauvoir (2009, p. 235), que mostra como os papéis de gênero são impostos e internalizados, moldando a identidade dos sujeitos de acordo com expectativas sociais.

A moda, nesse contexto, é um dos mecanismos simbólicos que sustentam e reforçam a divisão e as hierarquias de gênero e classe. Se, por um lado, a crítica de Beauvoir evidencia os mecanismos sociais que moldam identidades, por outro, a literatura de Leskov revela, por meio da ficção, as tensões e violências que incidem sobre essas estruturas. É nesse contexto que a morte do sogro de Catierina é narrada de forma direta e simbólica:

Borís Timofiêitch jantou cogumelos com mingau ralo, e começou a sentir azia; de repente foi tomado de uma dor no estômago. Tiveram início vômitos terríveis, e antes do amanhecer ele morreu, e justamente da mesma maneira como em seus celeiros morriam os ratos para os quais a própria Catierina Lvovna sempre preparava uma comida especial com um perigoso pó branco que a encarregavam de guardar (LESKOV, 2019, p. 25).

No filme *Lady Macbeth* (2016), a cena da morte de Boris é marcada por intensa tensão dramática. Durante uma refeição, Boris dirige-se a Katherine com severidade, afirmando que ela já tivera tempo suficiente para refletir e que esperava que tivesse aproveitado a oportunidade para considerar seriamente seus deveres como esposa naquela casa. A seguir, inicia-se um diálogo carregado de acusações e resistência:

- Não tenho vontade de vê-la, até ter tempo para pensar no que fazer com você.
- Deixe-o sair.
- Você não tem nenhuma vergonha.
- Não tenho nada do que me envergonhar.
- Nada do que me envergonhar?
- Você tem ideia do dano que é capaz de causar a esta família?
- Você falhou miseravelmente em todos os seus deveres conjugais, mais especificamente, em dar ao seu marido um herdeiro legítimo.
- Onde está seu filho? Onde ele está? Ele tornou isso impossível.
- Deixe-o sair.
- Você teve tempo suficiente para refletir, espero, e aproveitar a oportunidade para meditar sobre seus deveres como esposa, Katherine, nesta casa acima de tudo.
- Me dê a chave ou deixe-o sair.
- (Vidro quebrando)
- Deixe!
- Não suporto olhar para você (BIRCH, 2016, p. 8-9, tradução minha).

Katherine, por sua vez, exige que ele lhe entregue a chave ou liberte seu amante, Sebastian. Diante da recusa e tomado pela raiva, Boris arremessa um objeto

contra a parede, levanta-se abruptamente e decide terminar a refeição em outro cômodo, dizendo que não suportava olhar para ela.

A jovem bloqueia a porta com uma cadeira, impedindo a saída do sogro. Em seguida ela senta-se à mesa e convida a empregada para se juntar a ela na refeição, em um gesto de desafio e afirmação de poder.

Boris começa a agonizar, bate na porta e clama por socorro. Anna, a empregada, manifesta intenção de ajudá-lo, mas é impedida por Katherine, que tenta forçar uma conversa trivial. Apenas quando cessam os gritos de Boris, Katherine autoriza que Anna vá buscar o médico, mas já era tarde demais, e a morte do sogro é, então, atestada.

FIGURA 21 - BORIS EM SUA ÚLTIMA REFEIÇÃO



FONTE: IMDB (2017).

Essa cena exhibe o embate entre autoridade patriarcal e resistência feminina, sendo um ponto de inflexão na narrativa que antecipa a escalada de violência e ruptura das normas sociais impostas à protagonista.

O momento da morte de Boris, tanto no conto de Leskov quanto em sua adaptação fílmica, configura-se como uma inversão simbólica da ordem patriarcal. Em ambas as versões, a masculinidade, representada pelo sogro autoritário, é eliminada de forma silenciosa, sem confronto físico direto, mas por meio de uma ação estratégica da personagem feminina.

Segundo Saffioti, a identidade feminina foi socialmente construída em torno do espaço doméstico e da responsabilidade pelo cuidado da casa e dos filhos, independentemente da classe social (SAFFIOTI, 2001, p. 9). Essa construção,

naturalizada como decorrente da capacidade biológica de gerar filhos, legitima a exclusão das mulheres dos espaços de poder. Katherine, contudo, desafia essa lógica por meio da adoção de uma postura ativa e confrontadora diante da autoridade masculina. O papel historicamente atribuído à mulher como submissa, cuidadora e moralmente inferior (SAFFIOTI, 2001, p. 11) é subvertido por Katherine, que transforma esse mesmo espaço em instrumento de enfrentamento e resistência.

Quando impede a saída do sogro do quarto e lhe nega socorro, Katherine transforma o espaço doméstico, tradicionalmente associado ao cuidado, em um território de resistência e punição. Esse gesto pode ser interpretado como uma metáfora da recusa em continuar desempenhando o papel de esposa obediente, reforçado por Boris em sua última tentativa de reafirmar controle.

Katherine utilizou a violência para tomar o controle da casa, e esse gesto alinha-se à definição de Suma Chitnis (1998, p. 12), que define a violência como um mecanismo coercitivo para impor a vontade de um indivíduo sobre outro, gerando uma sensação subjetiva de poder. A violência de Katherine pode ser interpretada como se fosse praticada pelos “sem poder” em retaliação à coerção dos “com poder”. A jovem nega sua falta de poder e, ao fazê-lo, inaugura uma nova dinâmica de dominação, invertendo temporariamente a hierarquia estabelecida.

A morte de Boris transcende o ato de vingança pessoal e adquire um significado político e simbólico: a negação da autoridade masculina e a afirmação da autonomia feminina em um contexto de opressão. Como destaca Saffioti (2001, p. 11), a divisão dos papéis sociais entre homens e mulheres é uma imposição histórica que visa perpetuar a dominação masculina, sendo sua desconstrução essencial para a emancipação das mulheres.

A cena também dialoga com a crítica de Max Weber, que compreende a violência como um meio legítimo de manutenção da ordem, e com Hannah Arendt, que distingue poder de violência, sugerindo que o uso desta mostra a falência do poder legítimo. Katherine recorre à violência simbólica e à omissão, expondo o colapso da autoridade patriarcal representada por Boris, que já não consegue manter sua posição de domínio sem recorrer à coerção verbal e emocional.

A interpretação da morte de Boris como expressão do declínio do poder patriarcal pode ser ampliada quando se consideram os elementos simbólicos e culturais que a compõem, entre eles, a prática vitoriana de registrar fotograficamente os mortos como forma de preservar sua memória.

Katherine adere a esse costume e posa ao lado do corpo de Boris para uma fotografia *post mortem* no cômodo mais nobre da casa, como ilustrado na figura 22:

FIGURA 22 - FOTOGRAFIA POST-MORTEM DE BORIS LESTER



FONTE: Captura de tela do filme *Lady Macbeth* (2016).

Esse gesto, além de remeter a um código cultural da época, reafirma visualmente a nova posição de controle assumida por Katherine no espaço doméstico. Sob a perspectiva da teoria da adaptação, concebida por Linda Hutcheon, a cena exemplifica como a transposição de um conto literário para o cinema não se limita à reprodução do enredo, mas envolve a reinterpretação de signos culturais e simbólicos por parte do adaptador.

Como mencionado anteriormente, era comum que famílias vitorianas tirassem fotografias de parentes falecidos como forma de preservar sua memória. A cena em que Katherine posa ao lado do corpo de Boris remete diretamente a esse código cultural e também funciona como um gesto de afirmação simbólica de poder. A fotografia *post mortem*, ausente no texto de Leskov mas presente na cultura da época, é incorporada na adaptação como um recurso visual que comunica, de forma condensada, a inversão de poder e a apropriação do espaço doméstico por Katherine. Na narrativa de Leskov, por outro lado, o sepultamento de Borís ocorre de forma rápida e pragmática, segundo os ritos cristãos ortodoxos.

(...) e sem mais delongas sepultou Borís Timofiêitch de acordo com as leis cristãs. O caso não foi surpresa para ninguém: morrerá Borís Timofiêitch, e morrerá depois de comer cogumelos, como muitos que morrem depois de comê-los. Sepultaram-no às pressas, sem sequer aguardar o filho, porque o tempo estava quente e a pessoa enviada não encontrou Zinóvi Boríssitch no moinho (LESKOV, 2019, p. 25).

O processo de fotografar o ente falecido cumpre função análoga à do sepultamento de Borís descrito por Leskov: ambos seguem protocolos culturais e sociais que conferem legitimidade à morte e encerram simbolicamente a presença do sogro na narrativa. Trata-se de um exemplo claro do que Hutcheon denomina “modo mostrar”, no qual a narrativa é conduzida por imagens e gestos performáticos e reinterpretados, em contraste com o “modo contar” da literatura.

Além disso, a cena pode ser compreendida como uma forma de “reimaginação” ou “ressignificação” do texto-fonte, nos termos de Robert Stam (2006), que defende uma abordagem intertextual e dialógica da adaptação.

A inserção da cena da fotografia *post-mortem* no filme não é um mero detalhe estético, mas um recurso narrativo que exemplifica a capacidade da adaptação fílmica de expandir e reinterpretar o texto literário por meio de signos visuais e culturais. Ao fazer isso, a obra reafirma o potencial da adaptação como prática artística e política, capaz de atualizar temas universais, como a opressão patriarcal, para novos públicos e contextos históricos.

Esse aspecto simbólico da imagem reforça o papel da adaptação como espaço de ressignificação estética e política. Além disso, o cenário em que a narrativa se desenvolve, a casa da família Lester, contribui para a construção de sentidos, especialmente por meio de sua ambientação visual inspirada no estilo vitoriano.

A residência da família Lester apresenta uma decoração refinada, característica desse período histórico. Embora não ostente a suntuosidade de um castelo, já que, apesar de próspera, a família não pertencia à aristocracia, o ambiente incorpora, de forma sóbria, elementos decorativos típicos da época. As descrições da casa concebidas por Leskov reforçam essa ambientação:

A casa dos Izmaílov em nossa cidade não era das piores: (...), possuíam um pomar rendoso nos arredores e uma boa casa na cidade (LESKOV, 2019, p. 11).

Tudo limpo, tudo silêncio e vazio, lâmpadas votivas luzindo diante dos ícones, e nenhum som vivo, nenhuma voz humana em nenhum canto da casa (LESKOV, 2019, p. 12).

Catierina Lvovna anda sem parar pelos cômodos vazios, começa a bocejar de tédio e sobe pela escada ao seu leito conjugal, situado num mezanino pequeno e alto, onde também fica sentada, olhando perdida como penduram cânhamo ou ensacam a farinha nos celeiros (...) (LESKOV, 2019, p. 12).
Era maçante a vida que Catierina Lvovna ia vivendo na casa rica do sogro durante os cinco anos redondos ao lado de um marido seco (LESKOV, 2019, p. 12).

No filme, essa atmosfera é traduzida visualmente por meio de uma cenografia que privilegia móveis em madeira escura entalhada, com detalhes esculpidos que reforçam o cuidado estético da composição. A mobília da sala de estar, por exemplo, é composta por peças elaboradas, confeccionadas em madeiras nobres e ricamente trabalhadas, como ilustrado na figura 23:

FIGURA 23 - SALA DE ESTAR COM MÓVEIS EM ESTILO VITORIANO



FONTE: IMDB (2017).

A adaptação é uma prática estética e cultural que envolve a transposição de uma narrativa de um meio para outro, além de sua reinterpretação criativa em novos contextos históricos e culturais. Trata-se de um ato de recriação que pressupõe transformação, deslocamento e atualização de sentidos. Cabe ao adaptador ressignificar o conteúdo do texto-fonte por meio de escolhas formais e ideológicas que dialogam com o público contemporâneo.

A autora destaca que as adaptações são obras “palimpsestosas”, ou seja, carregam em si marcas do texto fonte ou hipotexto, mas não se limitam a ele,

estabelecendo uma relação intertextual que pode ser de homenagem, crítica ou reinvenção (HUTCHEON, 2013, p. 24).

A ambientação vitoriana, a construção visual dos espaços e a subjetividade da protagonista em *Lady Macbeth* exemplificam como a adaptação fílmica reelabora o conto de Leskov, atualizando seus temas centrais, como opressão, desejo e autonomia feminina para um novo regime de significação visual e simbólica. Complementando essa perspectiva, Robert Stam propõe uma abordagem intertextual e dialógica da adaptação, na qual o filme é compreendido como um hipertexto que se insere em uma rede de discursos culturais, artísticos e midiáticos (STAM, 2006, p. 28).

A cenografia, os figurinos e a direção de arte do filme traduzem o universo do conto russo para o cenário inglês vitoriano, operando com signos visuais que ampliam a densidade simbólica da narrativa, reforçando os conflitos de classe, gênero e poder que incidem sobre a trajetória da protagonista.

Segundo Stam, cada adaptação deve ser entendida como uma obra nova, que dialoga com múltiplas referências e linguagens, além de referências explícitas e implícitas. Essa concepção permite compreender *Lady Macbeth* (2016) como resultado de um processo intermediário, que articula literatura, teatro, pintura, ópera e cinema (STAM, 2003, p. 230).

Portanto, a adaptação de *Lady Macbeth* afirma-se como um espaço de convergência entre mídias e discursos, capaz de atualizar e tensionar narrativas históricas por meio de escolhas estéticas e simbólicas que ressoam com o público contemporâneo.

A intermedialidade, nesse contexto, revela-se como ferramenta crítica para compreender como o cinema transforma e ressignifica narrativas literárias, tornando-se um campo fértil para a análise das relações entre mídia, cultura e poder. A convergência entre mídias também se manifesta na materialidade dos espaços fílmicos, que operam como signos visuais carregados de significado simbólico.

A cenografia desse ambiente, marcada por móveis pesados, iluminação difusa e uma paleta de cores sóbria, reforça a atmosfera de clausura e vigilância. A disposição dos objetos e a rigidez da composição visual sugerem um espaço controlado, onde a presença feminina é tolerada apenas sob os moldes da obediência e da submissão.

No entanto, à medida que a narrativa avança, esse mesmo espaço é ressignificado pela protagonista, que passa a ocupá-lo de forma ativa, subvertendo

sua função original. A sala possuía poltronas e um imponente sofá com acabamento capitonê, no qual ela passava longas horas entregue ao tédio, sentada ou deitada. Foi nesse mesmo sofá que ela e Sebastian assassinaram Teddy, herdeiro de Alexander e Boris Lester (Figura 24).

FIGURA 24 - SOFÁ EM ESTILO VITORIANO



FONTE: Captura de tela do filme *Lady Macbeth* (2016)

A composição cênica da sala no filme *Lady Macbeth* (2016) remete à estética do quadro *Sunshine in the Drawing Room III* (1903) de Vilhelm Hammershøi (1864-1916), tanto pela paleta de cores neutras e frias quanto pela disposição dos móveis e o uso da luz natural:

FIGURA 25 - *SUNSHINE IN THE DRAWING ROOM III*



FONTE: National Gallery of Canada (2025)

Essa referência intermediática simboliza o silêncio, a contenção emocional e a rigidez espacial presentes nos quadros de Hammershøi, ecoando o estado psicológico da protagonista e o ambiente opressivo em que ela está inserida. A sala de Katherine e o quadro *Sunshine in the Drawing Room III* compartilham uma atmosfera de introspecção e solidão, características recorrentes na produção do pintor dinamarquês.

Hammershøi destacou-se por pintar interiores silenciosos e vazios, nos quais a sobriedade estética, construída por meio de tons acinzentados, poucos móveis e mulheres retratadas de costas, sugerem uma solidão profunda. Suas criações minimalistas subvertem o ideal de aconchego doméstico (*hygge*¹⁵), transformando o lar em espaço de introspecção e desconforto. Essas características reafirmam Hammershøi como o pintor da solidão.

Outro exemplo de referência midiática à estética de Hammershøi na construção do espaço doméstico do filme pode ser observado na escolha por móveis de madeira escura, paredes claras, luz natural e uma composição minimalista. Um momento emblemático ocorre na cena em que a personagem observa, da janela do quarto, a paisagem externa da propriedade. Nesse enquadramento, o isolamento emocional da protagonista é intensificado pela ausência de diálogo, pela rigidez da composição visual e pela luz difusa que atravessa o ambiente, evocando diretamente a atmosfera introspectiva das pinturas de Hammershøi:

FIGURA 26 - KATHERINE NO QUARTO



FONTE: Captura de tela do filme *Lady Macbeth* (2016)

¹⁵ Conceito da cultura dinamarquesa relacionado ao aconchego, conforto e bem-estar dos momentos simples e prazerosos.

O quarto de Katherine apresenta notáveis semelhanças com o quadro *Sovekammer* (1890), de Hammershøi. No filme, o cômodo não acolhe a personagem, mas antes a delimita, reprime e reflete sua sensação de clausura e solidão, evocando diretamente a atmosfera introspectiva das pinturas de Hammershøi.

FIGURA 27 - QUADRO SOVEKAMMER (1890)



FONTE: Kristeligt Dagblad (2018)

Apesar das diferenças de mídia e temporalidade, ambas as obras compartilham semelhanças que dialogam profundamente em torno da mulher, do espaço doméstico e da introspecção. Tanto na pintura de Hammershøi quanto na cena do filme, a composição é centrada em uma mulher posicionada de costas para o espectador, diante de uma janela. Essa escolha de enquadramento cria uma barreira visual e emocional, impedindo o acesso direto ao rosto e às emoções da personagem.

A janela, elemento central nas duas imagens, funciona como uma barreira simbólica situada no limiar entre o mundo interior (privado, introspectivo) e o exterior (possivelmente libertador, mas inacessível).

Nas duas obras a mulher é representada em estado de contemplação ou espera. Sua postura, voltada para fora, sugere um desejo de fuga, mas também pode ser lida como resignação. O tempo aponta para a suspensão nas duas obras, e cria uma sensação de melancolia.

A inspiração nos quadro de Hammershøi na cenografia de *Lady Macbeth* é um exemplo de transposição intersemiótica, nos termos de Julia Kristeva e Laurent Jenny. Esse termo consiste na migração de um sistema de signos visuais (a pintura) para outro (o cinema), e os elementos formais e simbólicos da obra pictórica são absorvidos e transformados em linguagem cinematográfica (JENNY, 1979, p. 13).

A transposição intersemiótica em *Lady Macbeth* atua como um processo de ressignificação estética e ideológica, no qual a linguagem do cinema absorve e transforma os elementos da narrativa literária para construir uma nova experiência sensorial e discursiva.

Sob a perspectiva do autor/adaptador, a diretora e a direção de arte do filme incorporam elementos formais da obra de Hammershøi, como a paleta de cores neutras, a iluminação suave e a disposição dos móveis, para construir uma atmosfera de silêncio, clausura e introspecção. Esses recursos visuais são reinterpretados de modo a reforçar a subjetividade da protagonista e os temas centrais da narrativa, como o confinamento doméstico e a opressão patriarcal.

A decodificação dessa relação intertextual depende do repertório cultural e visual do leitor/espectador. Aqueles familiarizados com a obra de Hammershøi podem reconhecer a referência estética e, a partir disso, atribuir camadas adicionais de sentido à cena. No entanto, mesmo sem esse reconhecimento explícito, a solidão, o vazio e a rigidez ainda podem ser percebidos pelo público.

Essa leitura reforça a função que a adaptação fílmica de *Lady Macbeth* como um hipertexto, nos termos de Robert Stam, articulando múltiplas linguagens e referências culturais. A presença da estética de Hammershøi no filme constitui um gesto intertextual que amplia a densidade simbólica da obra e contribui para a construção de um discurso visual sobre gênero, poder e subjetividade.

Entre os diversos componentes que compõem essa ambientação, destaca-se, por fim, a *boiserie*, moldura decorativa aplicada às paredes, originária da França antes do século XIX, cuja presença no cenário contribui para a construção de uma atmosfera aristocrática e introspectiva, em consonância com a estética vitoriana adotada no filme. A técnica francesa de decoração estava associada a *status* e

riqueza, e estava presente na sala de jantar da família Lester, ocupada em ocasiões formais, como jantares, e o momento em que o funeral de Boris Lester foi fotografado postumamente.

Figura 28 - PAREDES ADORNADAS COM BOISERIE



FONTE: IMDB (2017).

As paredes revestidas com painéis de madeira escura conferem ao espaço uma atmosfera austera, formal e historicamente marcada. No contexto do filme, embora decorativa, a *boiserie* reforça o alto poder aquisitivo da família e contribui para a sensação de contenção e rigidez espacial.

Portanto, todos os ambientes da casa participam da lógica de transposição intersemiótica, contribuindo para a construção da subjetividade da protagonista e para a crítica à opressão patriarcal. A presença da *boiserie* na sala de jantar, combinada com paredes escuras e geometria rígida, reforça a ideia de que o espaço doméstico é, em sua totalidade, um território de vigilância, dominação e confinamento.

A construção simbólica dos espaços reforça a centralidade da casa como cenário de opressão e disputa, onde cada elemento visual contribui para a narrativa de dominação e resistência. No entanto, a adaptação fílmica de *Lady Macbeth* opera transformações significativas no nível dos personagens, começando pela alteração de seus nomes em relação ao texto-fonte de Leskov.

É possível analisar a adaptação do conto de Nikolai Leskov para o filme *Lady Macbeth* (2016) como um processo de tradução intercultural, nos termos propostos por Patrice Pavis (2008). A mudança dos nomes dos personagens, como por exemplo de Catierina Lvovna para Katherine, e Izmáilov para Lester exemplifica uma tradução intercultural, que visa inserir a narrativa em um novo horizonte de recepção: o da

Inglaterra vitoriana. Nesse processo, os adaptadores recriam a narrativa para que ela ressoe com os códigos da cultura receptora.

Segundo Pavis, a tradução intercultural exige uma compreensão profunda do funcionamento interno dos textos e de sua inserção em diferentes contextos culturais, bem como dos significados que nascem desses deslocamentos. Em consonância com essa perspectiva, Amorim (2013, p. 25) observa que “ainda são poucos os estudos centrados na questão cultural”, o que limita a compreensão das adaptações como fenômenos históricos e ideológicos. A análise da tradução intercultural, portanto, enriquece o entendimento sobre a reinterpretação e a ressignificação das obras literárias em culturas diversas. No caso específico de *Lady Macbeth*, a ambientação na Inglaterra vitoriana, com suas rígidas normas sociais e morais, intensifica os conflitos da personagem e amplia o alcance simbólico da narrativa.

O sobrenome da família do marido e do sogro de Catierina mudou de Izmáilov para Lester, um sobrenome inglês originário da região de Leicester. A cidade de Leicester está situada no condado de Leicestershire, distante aproximadamente 142 km de Londres, capital da Inglaterra. Esse sobrenome indica que os antepassados dessa família provavelmente vieram dessa área geográfica. A escolha do sobrenome “Lester” reforça a tentativa de enraizar os personagens em um espaço geográfico e cultural específico, tornando a história mais acessível e significativa para o público britânico contemporâneo.

Com a transferência da ação do filme para a Inglaterra, a adaptadora deu à família de comerciantes de Katherine um sobrenome tipicamente inglês e excluiu seus patronímicos. No século XIX utilizava-se na Rússia os patronímicos como sobrenomes intermediários. Patronímicos são nomes de família derivados dos nomes dos pais ou ascendentes. Por exemplo, o esposo de Catierina chamava-se Zinóvi Boríssitch Izmáilov, indicando que seu pai se chamava Borís, já que seu segundo nome era o nome do pai. O sogro de Catierina, Bóris Timofiêitch Izmáilov, também seguia essa convenção, com seu segundo nome derivado do nome de seu pai, Timofiêi.

No filme, Zinóvi Boríssitch Izmáilov foi adaptado para Alexander Lester, e Bóris Timofiêitch Izmáilov tornou-se Boris Lester. Ambos tiveram seus nomes modificados para se adequar ao contexto inglês. A empregada de Catierina chamava-se Akcínia, no filme foi alterado para Anna, e Serguiêi, amante de Catierina, no filme passou a chamar-se Sebastian.

Segundo Paulo Bezerra, tradutor da obra do russo para o português para a Editora 34, o sobrenome Lvovna deriva da palavra *lev*, isto é leão. Catierina Lvovna demonstrou um comportamento de leoa ao longo da trama para promover seu amante ao posto de comerciante, matando os familiares como presas para alimentar o filhote, por instinto de sobrevivência (BEZERRA, 2019, p. 87). A substituição do patronímico russo “Lvovna”, que está associado à força e ao instinto (derivado de *lev*, leão), por um nome inglês comum como “Katherine”, implica uma perda semântica significativa.

Esse apagamento cultural pode ser interpretado como uma tentativa de normalização, conforme a segunda abordagem descrita por Pavis (2008, p. 145-146), na qual elementos exóticos da cultura-fonte são removidos para facilitar a recepção pelo público-alvo.

A mudança das atividades econômicas dos personagens masculinos da família Izmáilov em *Lady Macbeth* pode ser compreendida como uma estratégia de contextualização histórica e cultural que reforça a construção da narrativa no contexto inglês. No conto de Leskov, os Izmáilov “negociavam com farinha candial¹⁶, arrendavam no distrito um grande moinho, possuíam um pomar rendoso nos arredores” (LESKOV, 2019, p. 11). Essas atividades eram típicas de uma economia agrária, artesanal e pré-industrial da Rússia do século XIX, marcada por uma estrutura socioeconômica arcaica, com forte centralização do poder czarista, uma administração pública ineficiente e a predominância da servidão. Segundo Segrillo (2012, p. 202) essa condição aproximava-se da escravidão.

Nesse período, a economia russa ainda não havia passado pelas transformações industriais que já remodelavam a Europa Ocidental.

Na adaptação da narrativa para a Inglaterra vitoriana, Alice Birch substituiu o comércio de farinha candial pela extração de carvão. Para refletir o contexto econômico apresentado no filme, observa-se uma cena em que Katherine percebe que foi deixada sozinha pelo marido mais uma vez, logo pela manhã, e questiona o sogro sobre sua ausência durante o café da manhã:

- Para onde foi meu marido?
- Para longe.
- Para longe?
- Foi o que eu disse.

¹⁶ A farinha candial é utilizada na produção de pães e massas, distinguindo-se pela elasticidade da massa, cor branca intensa, alta qualidade e por um teor de glúten mais elevado em comparação com outras farinhas, sendo amplamente empregada na culinária espanhola.

- Para fazer o que?
- Nada para você se preocupar.
- Mas eu me preocupo.
- Ocorreu uma explosão na mina de carvão em Amble.
- Uma explosão? Como tem...
- Sim, Katherine, uma explosão.
- Eu vou para Londres esta manhã (OLDROYD, 2016, tradução minha).

Como de costume, Boris responde rispidamente a Katherine, demonstrando seu habitual desrespeito pela nora. Somente após uma breve insistência, ele informa o motivo da partida de Alexander. Antes disso, age como se ela não merecesse saber o paradeiro do próprio marido. Por meio desse diálogo, descobrimos que Alexander foi enviado a uma mina de carvão em Amble após uma explosão, o que indica seu envolvimento com atividades de extração mineral.

A escolha da adaptadora reflete diretamente o contexto da Revolução Industrial. Em 1865, a Inglaterra vivia o auge desse processo, marcado pela mecanização da produção, pelo uso intensivo de máquinas a vapor e pela expansão das ferrovias e da indústria naval. O carvão era o principal combustível dessa transformação, sendo essencial para o funcionamento de locomotivas, navios e fábricas (SANTANA; SENKO, 2016, p. 191).

Essa mudança atualiza a atividade econômica dos personagens para o novo cenário e insere a narrativa na lógica de exploração capitalista característica da sociedade industrial inglesa. Enquanto na Rússia czarista a opressão se dava por meio da servidão, na Inglaterra vitoriana ela se manifesta por meio; da exploração da classe trabalhadora pela burguesia industrial emergente.

Lady Macbeth pode ser compreendida como uma prática de tradução intercultural, na qual elementos narrativos, visuais e simbólicos do conto de Leskov são reinterpretados à luz da cultura vitoriana inglesa. A transposição da ação da Rússia czarista para o interior da Inglaterra atualiza o contexto histórico e ressignifica os conflitos de gênero, classe e poder por meio de escolhas estéticas e ideológicas cuidadosamente articuladas.

A ambientação, os figurinos, os nomes dos personagens e os códigos visuais funcionam como dispositivos de construção simbólica que reforçam a opressão patriarcal e a subjetividade feminina. As relações intermediáticas e intertextuais com a obra de Vilhelm Hammershøi, a performatividade de gênero discutida por Judith Butler e a crítica à dominação masculina proposta por Saffioti e Federici ampliam a

densidade interpretativa da obra, demonstrando que a adaptação é um espaço de reinvenção estética e política.

Nesse sentido, *Lady Macbeth* reafirma o potencial da adaptação como forma de diálogo entre culturas, mídias e temporalidades, capaz de transportar temas universais para públicos contemporâneos. A intermedialidade, como demonstrado ao longo deste capítulo, pode ser compreendida também como um gesto ético e estético que implica responsabilidade diante da vida.

A esse respeito, a reflexão de Mikhail Bakhtin sobre a relação entre arte e responsabilidade oferece uma chave interpretativa potente para a leitura de *Lady Macbeth*. Segundo o autor, “a arte e a vida não devem só arcar com a responsabilidade mútua mas também com a culpa mútua”, pois “a inspiração que ignora a vida e é ela mesma ignorada pela vida não é inspiração, mas obsessão” (BAKHTIN, 2006, p. XXXIV).

Essa crítica à separação entre criação artística e experiência vivida ressoa diretamente com a proposta estética do filme, que recusa o espetáculo e a ornamentação típicos dos dramas de época em favor de uma linguagem contida, silenciosa e profundamente implicada nas tensões sociais e subjetivas da protagonista.

Para além de escolhas formais, a ausência de trilha sonora, a rigidez dos enquadramentos e a economia narrativa expressam uma ética da contenção que convoca o espectador a uma resposta crítica.

Assim, a adaptação de *Lady Macbeth* pode ser compreendida como um exemplo de arte que não se exime de sua responsabilidade diante da vida, mas que, ao contrário, a assume como parte constitutiva de sua forma e de seu sentido.

6.5 GÊNERO, VIOLÊNCIA E LIBERDADE: O ARQUÉTIPO FEMININO DE LADY MACBETH AO LONGO DOS SÉCULOS

As conexões culturais e artísticas entre *Macbeth*, de William Shakespeare, *Lady Macbeth do Distrito de Mtzensk*, de Nikolai Leskov, e *Lady Macbeth*, de William Oldroyd, revelam um arquétipo feminino que atravessa séculos: a mulher que, oprimida por estruturas patriarcais, rompe com os limites sociais por meio da violência.

Ainda que os contextos históricos sejam distintos (como a Escócia feudal, a Rússia czarista e Inglaterra vitoriana), todos esses universos narrativos expõem como

poder, gênero e violência se entrelaçam na construção dessas protagonistas complexas.

A peça de Shakespeare, escrita em 1606, durante o reinado de James I, dialoga com o medo do regicídio, com as tensões religiosas do período e com o modelo de governança absolutista. *Macbeth* articula elementos do sobrenatural e da profecia para discutir a corrupção moral provocada pela sede de poder.

Nesse universo, Lady Macbeth é transgressora quando desafia as normas tradicionais de feminilidade, articulando e planejando o assassinato do rei Duncan. No ato de invocar os “espíritos das trevas” e pedir que a dessexualizem, “desumanizai-me até o topo”, ela rejeita atributos convencionais da mulher renascentista, como docilidade, maternidade e passividade. No entanto, Lady Macbeth é punida por essa transgressão: corroída pelo remorso, sua trajetória culmina no suicídio.

Segundo Harold Bloom (1998, p. 437-438), Macbeth e a esposa representam o mais potente entre os casais shakespearianos, ao menos em termos de cumplicidade. Essa aliança, baseada na ambição comum, distingue-os de pares desarmônicos como Otelo e Desdêmona, ou Bertram e Helena.

A parceria que os une na ascensão também se desfaz após a coroação, à medida que Macbeth passa a agir por conta própria, afastando-se da esposa. A trajetória de Lady Macbeth, do poder à loucura, é marcada por uma inversão de papéis que questiona as fronteiras entre o masculino e o feminino na dramaturgia elisabetana.

Na obra de Leskov, a violência não é motivada por ambição política, mas por uma busca desesperada de liberdade em uma sociedade fortemente hierarquizada e patriarcal. A Rússia rural do século XIX, descrita pelo escritor russo, é marcada por casamentos arranjados, rígidas convenções morais e poucas perspectivas para as mulheres. Catierina Lvovna, oriunda de uma família pobre, casa-se com Zinóvi por conveniência social. Sua vida sem filhos e sem afeto conjugal gera um tédio sufocante, que a aproxima de Serguiêi, amante com quem planeja e executa uma série de assassinatos, incluindo o do próprio marido e do enteado.

De modo distinto da Lady Macbeth shakespeariana, que manipula emocionalmente o marido para atingir seus fins, Catierina assume o protagonismo dos atos violentos de forma mais direta, tanto em sua execução quanto em seu planejamento.

A adaptação fílmica dirigida por William Oldroyd atualiza a narrativa para o contexto da Inglaterra vitoriana, uma época também marcada por forte repressão sexual e rígidas normas sociais. A protagonista Katherine representa uma fusão dos elementos centrais de Lady Macbeth e de Catierina: é uma jovem enclausurada por um casamento sem amor e uma família opressiva, que encontra na violência o único caminho para alcançar sua liberdade.

Oldroyd trabalha com uma abordagem visual que reforça a progressiva indiferença da personagem às consequências de seus atos. Inicialmente, os assassinatos são filmados em planos fechados, focando a expressão de Katherine; com o avanço da narrativa, a câmera se distancia, os planos se tornam mais amplos e impessoais, evidenciando o distanciamento afetivo da protagonista. Desde os primeiros momentos, a câmera é utilizada como um instrumento de construção psicológica e narrativa. Nos assassinatos iniciais, ela se mantém próxima ao rosto da personagem, registrando com intensidade suas expressões faciais e emoções.

Esses enquadramentos fechados são eficazes para capturar a tensão crescente, revelando a dimensão subjetiva dos atos de violência e a inquietação interna da protagonista. À medida que Katherine se torna emocionalmente mais distante das consequências de suas ações, a câmera se afasta: planos abertos e estáticos criam uma sensação de frieza e impessoalidade. Essa transição visual acompanha sua trajetória de dessensibilização e funciona como metáfora para sua alienação emocional.

Essa escolha estética, que evita movimentos de câmera expressivos e recusa trilhas sonoras melodramáticas, remete à linguagem cinematográfica do realismo moderno e amplia a crítica social implícita no roteiro. Com a abdicação de julgamentos morais explícitos, a direção enfatiza o distanciamento entre Katherine e o mundo ao seu redor.

O silêncio que domina as cenas, a escassez de diálogos e a fixidez dos planos reforçam a contenção emocional da narrativa. A violência, em vez de ser espetacularizada, é mostrada de maneira seca, fria e deliberadamente desconfortável.

A ausência de uma reação afetiva por parte da câmera nas cenas de assassinato, especialmente quando Katherine se distancia física e emocionalmente de suas vítimas, obriga o espectador a encarar a brutalidade de forma direta, sem amortecimento simbólico. Como reflexo de uma sociedade que busca normalizar a

repressão e a violência em nome da ordem, a câmera se comporta como uma testemunha silenciosa e implacável.

A partir da representação da violência feminina com tamanha contenção formal, Oldroyd desafia o espectador a refletir sobre as causas estruturais dessa violência. O olhar frio da câmera espelha o próprio olhar social que invisibiliza o sofrimento feminino e, ao mesmo tempo, naturaliza seus gestos de resistência. Assim, a linguagem fílmica do diretor opera como uma extensão crítica do conteúdo temático da narrativa, articulando forma e significado de maneira coesa e sofisticada.

Essa estratégia sugere uma dessensibilização crescente, condizente com a natureza dos crimes e com a frieza da sociedade que os rodeia. Como aponta Linda Hutcheon, as adaptações são reinterpretações que dialogam com as estéticas, políticas e tensões de seu próprio tempo, e o filme de Oldroyd é um exemplo contundente disso.

A maternidade é uma questão que merece destaque. Lady Macbeth afirma já ter amamentado, e utiliza essa memória como metáfora de sua disposição em romper os laços naturais da afetividade em nome da ambição. A passagem em que diz que arrancaria o seio da boca do filho e esmagaria seus miolos, se isso tivesse jurado, é perturbadora e célebre na literatura dramática ocidental. Em Leskov, Catierina dá à luz na prisão, mas recusa o vínculo com o filho. Katherine Lester é considerada estéril, e sua falta de afeto por crianças reforça a negação das expectativas maternas atribuídas às mulheres.

A representação da culpa também se desdobra de maneira distinta entre as três obras. Lady Macbeth é corroída por ela e sucumbe ao sonambulismo, até sua morte. Catierina não demonstra arrependimento genuíno. Já Katherine permanece impassível, e seu silêncio diante da tragédia final torna-se mais eloquente do que qualquer lamento.

As relações amorosas dessas protagonistas ilustram diferentes graus de cumplicidade e manipulação. Lady Macbeth e seu marido compartilham ambições, mas sua união se desfaz com o tempo. Catierina tenta transformar Serguiêi em substituto do marido assassinado, mas é traída por ele, o que precipita seu fim trágico. Katherine, por sua vez, instrumentaliza Sebastian, mas ao contrário de Catierina, sobrevive a tudo, embora isolada e emocionalmente empobrecida.

As motivações para os crimes também variam. Lady Macbeth busca ascensão política; Catierina deseja escapar da estagnação emocional e da opressão doméstica;

Katherine anseia por liberdade individual. Em todas elas, a violência é uma forma de ruptura com a ordem vigente. Em *Macbeth*, a morte do rei rompe a cadeia de sucessão. Em *Lady Macbeth do Distrito de Mtzensk*, os assassinatos minam o sistema familiar patriarcal. No filme de 2016, os homicídios desestabilizam não só a família, mas também os códigos de comportamento social e sexual impostos às mulheres.

A transposição da história russa para a Inglaterra vitoriana em *Lady Macbeth* é mudança de cenário e uma recriação estética e simbólica que busca atualizar as questões de gênero e classe. A industrialização, a ascensão da burguesia e a rigidez das normas morais vitorianas são os novos alicerces da opressão contra a qual Katherine luta.

No final, tanto Lady Macbeth quanto Catierina Lvovna e Katherine Lester são mulheres que, embora tenham cometido crimes, não devem ser reduzidas a vilãs. Elas são produto e reflexo das estruturas que as moldaram.

Shakespeare, Leskov e Oldroyd oferecem diferentes visões sobre o que significa romper com a ordem patriarcal, seja por ambição, por desejo ou por desespero. Em cada uma dessas narrativas, a violência é, paradoxalmente, o gesto que denuncia a opressão e ao mesmo tempo aprofunda a tragédia das personagens.

Ao longo dos séculos, essas versões de Lady Macbeth se tornaram espelhos que refletem as transformações nas normas sociais e nas discussões culturais sobre gênero, e também as contradições que persistem na forma como se representa a mulher que ousa desafiar os limites de sua condição.

O crime, nesses casos, não pode ser interpretado como mero desvio moral: é um grito político, um gesto de ruptura, e um espelho da violência simbólica que molda o destino feminino em sociedades autoritárias, rígidas e desiguais.

A análise da adaptação fílmica *Lady Macbeth* revelou como o filme de William Oldroyd atualiza os conflitos da personagem para o contexto da Inglaterra vitoriana, mantendo as tensões fundamentais sobre gênero, poder e violência.

A estética minimalista, a ausência de trilha sonora e a ambientação opressiva reforçam o silêncio e a solidão como punições simbólicas. Katherine Lester é ambígua, e sua frieza e calculismo desafiam as normas sociais e expõem as contradições da ordem patriarcal. Ao estabelecer conexões intermediárias com as obras de Shakespeare e Leskov, o filme amplia o alcance crítico da personagem e reafirma sua potência simbólica.

A seguir serão apresentadas as considerações finais da pesquisa, retomando os principais achados e discutindo as contribuições teóricas e metodológicas do estudo. Serão destacadas as ressonâncias entre as obras analisadas, a relevância da abordagem comparativa e intermediária, e as possibilidades de aprofundamento em futuras investigações sobre gênero, literatura russa e adaptações fílmicas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste percurso investigativo, o estudo de Catierina Lvovna, enquanto personagem literária, musical e cinematográfica, converteu-se em um laboratório de análise e reflexão sobre os limites e as potencialidades da adaptação, das intersecções de gênero, raça e classe, bem como dos movimentos de diálogo entre distintas mídias.

Esta pesquisa partiu do conto de Nikolai Leskov, *Lady Macbeth do Distrito de Mtzensk*, e se estendeu por suas principais reinterpretações: a ópera de Dmitri Shostakóvitch e as adaptações fílmicas de Andrzej Wajda, Roman Balayan e William Oldroyd. Em todas essas versões, a personagem Catierina foi ressignificada e deslocada em diferentes contextos históricos, estilísticos e sociopolíticos, emergindo como um índice potente das transformações pelas quais passa a representação da mulher diante das demandas estéticas, políticas e culturais de cada época e de cada mídia.

No Capítulo 2, foi apresentada uma fundamentação teórica robusta para sustentar a análise. Conceitos centrais como dialogismo, intertextualidade, intermedialidade e tradução intercultural entrelaçaram-se à reflexão crítica, permitindo observar de que modo as mídias dialogam e se contaminam mutuamente na construção dos sentidos em torno da trajetória de Catierina Lvovna.

A incorporação de estudos de gênero, especialmente combinados com os aportes sobre poder e violência, permitiu ir além da análise formal e mergulhar nas dinâmicas internas das obras. Esse arcabouço possibilitou identificar e desvendar os espaços simbólicos e discursivos em que Catierina (e suas equivalentes) tornam-se agentes de resistência e autonomia, mesmo quando operam sob o signo da tragédia ou do colapso ético.

O Capítulo 3, dedicado à contextualização da literatura russa do século XIX, permitiu aprofundar a compreensão sobre o lugar que Nikolai Leskov deveria ocupar no cânone literário russo e europeu. Sua posição frequentemente ofuscada por gigantes como Dostoiévski e Tolstói, é, paradoxalmente, origem de sua força criativa e crítica. A análise evidenciou que Leskov, mesmo ocupando uma posição periférica no cenário literário russo, construiu sua arte como um retrato profundo de seu tempo. Sua narrativa se estrutura como uma transmissão de experiências vividas, marcada por uma oralidade que preserva a memória coletiva e valoriza o detalhe concreto.

Na abordagem das estruturas patriarcais da Rússia czarista, Leskov evita o maniqueísmo e oferece uma representação rica da realidade, demonstrando uma sabedoria prática que se comunica com o leitor como se fosse parte de uma conversa entre gerações.

No Capítulo 4, a tragédia *Macbeth*, de William Shakespeare, serviu como matriz de comparação estrutural e simbólica. Lady Macbeth, no contexto da Inglaterra de Jaime I, assume contornos de transgressão, culpa e desejo de poder que escapam às categorias fixas e que dialogam profundamente com a condição feminina diante da ordem patriarcal. A presença central de Lady Macbeth catalisa conflitos que atravessam os séculos: o medo diante do feminino insubmisso, a recusa em se submeter a papéis pré-definidos e o fascínio/repulsa diante da mulher investida de poder, ainda que este poder, ao final, desemboque em destruição e remorso. Essa matriz shakespeariana, portanto, alimenta e ilumina as ressonâncias que se manifestam na obra de Leskov e em suas releituras.

O Capítulo 5 analisa a ressignificação de Lady Macbeth em Catierina Lvovna, concebida por Leskov. O autor russo constrói sua protagonista de dimensões fortemente marcadas pela tensão entre desejo e repressão, entre liberdade e condenação social. Catierina surge como uma mulher que desafia a ordem patriarcal pelo uso direto da violência como estratégia de sobrevivência e protesto. Sua ausência de remorso, ao menos até o desfecho da narrativa, desafia leituras simplistas e desloca o foco para a crítica à opressão de gênero e à hipocrisia moral, sem com isso eximir a personagem de suas responsabilidades éticas.

No Capítulo 6, ganha destaque a releitura contemporânea de William Oldroyd, cuja adaptação fílmica se configura como uma tradução intercultural de grande densidade. Ambientando a narrativa na Inglaterra vitoriana, Oldroyd transfere e recontextualiza os conflitos originais, estabelecendo novos marcos de identidade de gênero, classe e raça. O uso de uma estética minimalista, a supressão de trilha sonora e a construção de um ambiente de silêncio e contenção intensificam, cinematograficamente, a experiência de opressão, sujeição e resistência. Katherine, a protagonista, é forçada a viver na sombra de uma rigidez quase litúrgica, e sua trajetória transforma-se em símbolo das violências enfrentadas pela mulher, bem como das estratégias de ruptura e reconfiguração subjetiva que tal contexto exige.

Um dos eixos fundamentais da pesquisa foi a análise das operações intermediárias entre literatura, ópera, cinema, pintura e música. Amparados pelo

referencial teórico de Lars Elleström e Irina Rajewsky, foi possível acompanhar o modo como elementos de diferentes sistemas sónicos se articulam, chocam e resignificam na tessitura das diversas versões de *Lady Macbeth*. Na adaptação de Oldroyd, por exemplo, estratégias narrativas como o silêncio, o corte seco, o uso do vazio espacial e o foco minimalista redimensionam tensões políticas e psicológicas que, na narrativa literária, ocorriam sobretudo por meio do fluxo interno das personagens e da ironia formal de Leskov.

Outro ganho metodológico da pesquisa consistiu na combinação da análise literária com a crítica interseccional, notadamente orientada pelos estudos de Carla Akotirene. Constatou-se a complexidade das relações entre os diversos tipos de opressão mobilizados em cada adaptação, sobretudo o confronto entre os ganhos de autonomia da protagonista e as exclusões impostas a outras personagens, como a empregada Anna.

A liberdade conquistada por Katherine, por exemplo, é possibilitada à custa da destruição simbólica de Anna, uma mulher negra, cujos silêncios e ausências denunciam os limites das narrativas feministas centradas e hegemonicamente brancas. Essa constatação exhibe e problematiza os efeitos colaterais de certas reconfigurações críticas dos clássicos e evidencia a responsabilidade renovada do artista e do pesquisador diante da atualização de injustiças históricas.

Nesse sentido, a dimensão ética da análise, inspirada pelo pensamento de Mikhail Bakhtin em *Arte e responsabilidade* adquire especial relevância. Toda criação, inclusive a adaptação, é também uma resposta ao mundo: um gesto que implica tomar posição e assumir consequências na esfera ética e social.

Quando reconstrói a figura de Katherine e concede parcial visibilidade à exclusão de Anna, Oldroyd assume uma postura ambígua: denuncia, mas não repara; provoca, mas não subverte integralmente a lógica da invisibilização histórica. Assim, cabe ao espectador e ao pesquisador ocupar o lugar da resposta ética e crítica, um convite ao desconforto, à problematização e à denúncia, mais do que ao fechamento apaziguador da narrativa.

A metodologia adotada ao longo da pesquisa buscou reafirmar o valor do estudo de caso nos estudos literários. A concentração no percurso de Catierina e em suas adaptações permitiu uma análise das transformações simbólicas, sociais e estéticas que constituem sua representação. O estudo de caso, ancorado em uma perspectiva comparativa e dialógica, funciona como uma lente de aumento para

fenômenos mais amplos: a opressão, a resistência, a adaptação cultural, a tradução interlinguística e intercultural, e o conflito ético em torno da responsabilidade criadora e crítica.

Cabe mencionar, contudo, uma limitação relevante: a ausência de acesso direto a fontes acadêmicas e literárias em russo. Embora as traduções tenham permitido uma aproximação densa ao universo de Leskov, a leitura direta de materiais russófonos teria proporcionado maior riqueza aos matizes estilísticos, às nuances ideológicas e culturais, e à recepção de sua obra no próprio contexto russo. Encoraja-se, portanto, futuras investigações que venham a preencher essa lacuna, promovendo um diálogo ainda mais amplo com a tradição literária eslava.

A análise comparativa entre as obras de Shakespeare, Leskov e Oldroyd revelou um traço marcante: a multiplicidade de ressignificações da figura de Lady Macbeth, que atravessa épocas e linguagens sem jamais se esgotar. Leskov, ao transpô-la para a Rússia czarista, faz dela porta-voz da denúncia contra a moralidade burguesa e dos limites impostos ao desejo e à liberdade feminina. Oldroyd desloca a ação para a Inglaterra vitoriana, reencena o drama da opressão, inscrevendo novas marcas de violência racial e de classe. Cada nova versão tensiona os limites da tradição, expondo tanto a potência quanto as contradições internas dos projetos de reinterpretação dos clássicos.

Inspiradas por Bakhtin, as discussões éticas conduzidas neste trabalho sustentam que o peso da criação artística não recai apenas sobre artistas e autores, mas se prolonga no pesquisador, no crítico e no leitor/espectador. Torna-se necessário dar visibilidade às vozes silenciadas, como a de Anna, e assumir uma postura reflexiva, que não se restringe à contemplação, mas investe no enfrentamento e na denúncia das injustiças e das exclusões persistentes. Assim, estudar literatura e cinema transforma-se em um posicionamento ético e apelo à dignidade humana.

É importante registrar que este trabalho oferece também uma contribuição para os estudos literários na medida em que integra distintos aportes: articula abordagens teóricas (a partir do diálogo entre Bakhtin, Rajewsky, Elleström, Akotirene, entre outros), culturais (considerando os diversos contextos históricos e sociais das adaptações) e metodológicas (explorando tanto comparações intertextuais quanto reflexões intermediáticas e interseccionais).

Sugerem-se, ainda, caminhos promissores para futuras investigações: a recepção de Leskov em território brasileiro; o uso de metodologias digitais para

mapear a presença da personagem em diversas mídias; a problematização do cânone a partir de perspectivas decoloniais e feministas plurais. Importa, sobretudo, continuar revisitando clássicos a partir de novas lentes, capazes de desvendar camadas ocultas, muitas vezes exigindo do pesquisador a coragem de escutar os silêncios e de acolher o incômodo das margens.

A força simbólica de Catierina Lvovna, portanto, reside na capacidade de cada adaptação, releitura ou reescrita de mobilizar a arte como ferramenta de crítica social e de ativação política. Seja pela subversão dos papéis tradicionais do feminino, pela denúncia das estruturas de poder ou mesmo pela reinvenção formal dos meios, *Lady Macbeth do Distrito de Mtzensk* sobrevive, pulsa e se amplifica, tornando-se permanente porque permanece sempre inacabada, aberta às demandas de cada tempo. Busca-se, assim, reafirmar a relevância dos estudos literários como espaço de renovação e de transformação, guiados pelo princípio bakhtiniano de uma resposta responsável ao mundo.

Mesmo à margem do cânone russo, Leskov se inscreve como autor necessário para a compreensão das múltiplas vertentes da modernidade. Suas personagens desafiam fronteiras de gênero, moralidade, linguagem e contexto histórico. A ressonância contemporânea de suas obras, reavivada pelas adaptações modernas, sugere que os dilemas e conflitos por ele tematizados continuam a inquietar, a provocar e a requisitar renovadas formas de escuta e de análise. O estudo das opções estéticas e das estratégias narrativas empregadas nas adaptações mostra a capacidade incomparável do cinema, da ópera e da pintura para prolongar, enriquecer e transformar os debates originados na literatura, lançando luz sobre o poder dos meios de expressão artística de funcionar também como instrumentos de crítica às violências de gênero e às assimetrias históricas.

Com o mapeamento das reconfigurações de *Lady Macbeth*, Catierina Lvovna e Katherine Lester, a pesquisa buscou também explorar a sobrevivência do feminino trágico e insurgente diante dos imperativos morais e institucionais. Cada versão desafia, redimensiona ou subverte as expectativas do público, operando uma dupla função: por um lado, denuncia opressões; por outro, explicita os riscos da incorporação acrítica de narrativas de poder. O caso de Anna, em *Oldroyd*, ilustra de modo veemente os dilemas contemporâneos das narrativas feministas e antirracistas: evidenciar o silenciamento histórico é fundamental, mas insuficiente, se não houver esforços de reparação simbólica e de ampliação do horizonte ético da obra e da crítica.

O percurso metodológico adotado, conjugando análise textual, estudo comparativo, articulação teórica e leitura crítica das escolhas estéticas mostra a validade e a potência do estudo de caso como método privilegiado das humanidades. Concentrar-se na trajetória de Catierina e Lady Macbeth permitiu iluminar processos culturais e simbólicos mais amplos, desenhando um itinerário analítico fecundo para demarcar zonas de tensão entre poder, gênero, raça, classe e criação artística.

Reconhecendo os limites e as possibilidades do próprio método, a pesquisa convida ainda à problematização das fronteiras do cânone e do campo dos estudos literários. A proposta de um olhar plural, aberto à escuta dos silêncios e das exclusões, reafirma a necessidade de constante revisão crítica. A partir da trajetória de Catierina como símbolo da resistência do feminino diante da violência, o pesquisador se depara, sobretudo, com a urgência de “devolver a palavra” àqueles historicamente silenciados.

A análise comparativa entre Shakespeare, Leskov e Olroyd reforçou a vitalidade do tema da ambição e do poder feminino, e também a dimensão trágica das escolhas individuais submetidas a vastas estruturas de opressão. Em Shakespeare, a necessidade de decisão moral e seu alto custo ecoa no tempo como advertência poética. Em Leskov, o mesmo dilema adquire contornos sociais e culturais específicos, expondo as implicações das ações de Catierina. No cinema, por fim, assiste-se a uma intensificação desse debate: a transposição dos conflitos para o presente, a atualização das tensões raciais e de classe, e a aposta em novas estratégias de mobilização do espectador para os dilemas éticos e sociais.

A contribuição do presente trabalho para os estudos literários manifesta-se, portanto, na multiplicidade de caminhos abertos: na interdisciplinaridade, na capacidade de integrar teoria crítica, história cultural, análise formal e uma ampla reflexão metodológica; na promoção de diálogos transnacionais e interculturais; na sugestão de desdobramentos futuros que incluem tanto a utilização de ferramentas digitais quanto a expansão do cânone literário por vieses decoloniais e feministas; e, não menos importante, na reafirmação da arte e da crítica como práticas ativas de resistência e transformação.

No plano pessoal, é impossível dissociar o movimento reflexivo deste trabalho do próprio gesto de encantamento, inquietação e exposição subjetiva diante dos textos e das imagens trabalhadas. O contato com as múltiplas versões de Catierina Lvovna, Katherine Lester e, de modo pungente, Anna, provocou a elaboração de hipóteses acadêmicas, e também um processo de autoquestionamento sobre os

próprios modos de escuta, posição crítica e responsabilidade no campo dos estudos literários e culturais.

Interrogar as narrativas que rompem com códigos canônicos, questionar o conforto do “já sabido” e iluminar os interstícios das obras mostrou-se, neste percurso, exercício tanto intelectual quanto ético. Diante dos silêncios, dos marginais e das margens, esta pesquisa procura devolver a palavra àqueles que foram historicamente silenciados. Contudo, evita reproduzir as exclusões que as próprias obras analisadas denunciam, assumindo um compromisso ético com a escuta e com a complexidade dos sujeitos representados.

Refletindo sobre a jornada de investigação, reconheço que o ofício da pesquisa é, de um lado, empreendimento solitário, mas, de outro, convite incessante ao diálogo, à escuta profunda de vozes múltiplas, constituídas por personagens, autores, contextos históricos, políticas de representação, e, sobretudo, pelo impacto que essas narrativas exercem em nosso modo de compreender o mundo.

Revisitar *Lady Macbeth* sob a ótica da intermedialidade e das interseccionalidades foi tanto um exercício crítico quanto um movimento de expansão dos próprios horizontes de sensibilidade.

Ao término deste trabalho, é possível verificar que a relevância de *Lady Macbeth*, e de suas inúmeras faces adaptadas, reside justamente na sua inconstância, na sua resistência a toda forma de fixação. Enquanto símbolo, ela se refaz, se desdobra, se adapta, e, com isso, convoca a crítica literária e artística a tarefa permanente de renovação dos instrumentos de análise, das perguntas éticas e das formas de escuta das exclusões e silêncios.

Assim, desejo que este estudo contribua para ampliar, mesmo que modestamente, os espaços de escuta, reflexão crítica e transformação dentro e fora do campo dos estudos literários. Que sua leitura suscite, em outros pesquisadores, o desejo de romper fronteiras e de revisar continuamente as lentes através das quais olhamos para os clássicos. Que a trajetória incômoda, trágica e insurgente de *Catierina*, *Katherine* e *Anna* continue ecoando nos debates sobre poder, gênero, raça e arte, despertando inquietações, como ocorreu nesta jornada, e convocando a todos a responder, de modo sensível, crítico e ético, aos desafios do nosso tempo. Que este trabalho, entre ecos e silêncios, possa contribuir para ampliar os espaços de escuta, crítica e transformação.

REFERÊNCIAS

AKOTIRENE, C. *Feminismos Plurais*. 1. ed. São Paulo: Pólen, 2019.

ÁLVAREZ, I. G. Shakespeare compra palomitas: adaptaciones filmicas de Macbeth. Disponível em:
<<https://revistascientificas.us.es/index.php/Comunicacion/article/view/21398>>. Acesso em: 26 jun. 2025.

ALVAREZ, S. Feminismos latinoamericanos. Disponível em:
<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/12008>> Acesso em: 25 mar 2025.

AMORIM, M. A. Da tradução intersemiótica à teoria da adaptação intercultural: estado da arte e perspectivas futuras. Disponível em:
<<https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/5652>>. Acesso em 18 fev 2025.

ANDRÉ, M. Pesquisa em Educação: desafios contemporâneos. **Pesquisa em Educação Ambiental**, vol. 1, n.1, p. 43-57, 2006.

ARENDT, H. **Da violência**. Tradução de Maria Cláudia Drummond. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1985.

ARENDT, H. **Entre o Passado e o Futuro**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

ARENDT, H. **Sobre a Violência**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.
ARRUDA, G. C. D. **Metodologia Científica**. 1. ed. Curitiba: Editora Camões, 2008.

AVELAR, M. **O essencial sobre William Shakespeare**. 1. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2012.

BABITSKAYA, V. Леди Макбет Мценского уезда. Disponível em:
<<https://www.polka.academy/articles/539?block=2191>>. Acesso em 22 jun. 2025.

BAFTA GURU. Florence Pugh. Lady Macbeth Q&A. Disponível em:
<https://youtu.be/ym1gVehJ2U0?si=YVpEiuRoIS_NJaQt>. Acesso em: 29 jun 2025.

BAKHTIN, M. Arte e responsabilidade. In: BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Introdução e tradução do russo de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BAKHTIN, M. **Teoria do romance I: o romance como gênero literário**. Tradução de Paulo Bezerra. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2015.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. São Paulo: Editora 34, 2015.

BAKHTIN, M. Rabelais y Gogol. Disponível em:
<<https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/7577967a-f350-4aaa-81d2-25b1e5aa81be/rabelais-y-gogol>>. Acesso em 05 abr. 2025.

BBC NEWS BRASIL. A perturbadora arte de fotografar mortos. Disponível em:
<<https://www.bbc.com/portuguese/geral-36461785>>. Acesso em: 26 jun. 2025.

BARCELOS, D. A. O vegetarianismo na vida e na obra de Leskov. Disponível em:
<<https://vegazeta.com.br/o-vegetarianismo-de-leskov/>>. Acesso em: 28 nov 2024.

BATISTA, E. Arcaístas vs. Inovadores: a reforma linguística de Karamzin e a guerra das sociedades literárias. Disponível em:
<<https://www.literaturarussaparabrasileiros.com/2020/10/arcaistas-vs-inovadores-reforma.html?m=1>>. Acesso em 02 abr. 2025.

BEAUVOIR, S. O segundo sexo. Tradução de Sérgio Milliet. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

BELLMUNT-SERRANO, M. Leskov's rewriting of Lady Macbeth and the processes of adaptation and appropriation. Disponível em:
<<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7132144.pdf>>. Acesso em 03 jun 2025.

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas. Vol.1. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BEZERRA, P. A narrativa como sortilégio. In: LESKOV, N. **Lady Macbeth do distrito de Mtzensk**. Tradução de Paulo Bezerra. 2.ed. São Paulo: 34, 2019.

BIANCHI, F. Tolstói ou Dostoiévski?. Disponível em:
<<https://revistacult.uol.com.br/home/tolstoi-dostoevski/>>. Acesso em: 04 dez. 2023.

BIBLIOTECA NACIONAL DA ESCÓCIA. Daemonologie de Jaime VI da Escócia. Disponível em: <<https://www.nls.uk/learning-zone/literature-and-language/themes-in-focus/witches/source-1/>>. Acesso em: 15 mai 2025.

BIRCH, A. **Lady Macbeth**. Disponível em: <<https://www.scripts.com/script-pdf/12158>>. Acesso em: 20 mai 2025.

BLOOM, H. **Shakespeare**: a invenção do humano. Tradução de José Roberto O'Shea. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

BOBBIO, N. **A Era dos Direitos**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 9. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BRADLEY, A.C. **A tragédia shakespeariana**: Hamlet, Otelo, Rei Lear, Macbeth. Tradução de Alexandre Feitosa Rosas. 1. ed. São Paulo, Martins Fontes, 2009.

BRITÁNIE, V. Lady Macbeth (2016). **Cervený Koberec**, 2016. Disponível em: <https://www.cervenykoberec.cz/film/lady-macbeth-2016/> Acesso em: 30 mai. 2024.

BRUHN, J; GJELSVIK, A. Cinema entre mídias: uma abordagem intermediária. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.editora.unimontes.br/wp-content/uploads/2024/06/E-book-Intermedialidade_-03-06-2024-Final.pdf>. Acesso em: 09 jul. 2025.

CAMATI, A. S. Questões de gênero e sexualidade na época e na obra de Shakespeare. Disponível em: <<https://revistahom.uniandrade.br/index.php/ScriptaUniandrade/article/download/523/340>>. Acesso em: 18 mai. 2025.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. Disponível em: <http://paginapessoal.utfpr.edu.br/mhlma/Antonio_Candido_-_Literatura_e_Sociedade-1.pdf/at_download/file>. Acesso em: 31 mar. 2025.

CARBONE, F. O impacto da alma humana. Disponível em: <<https://www.cineplayers.com/criticas/lady-macbeth>>. Acesso em: 16 mai. 2024.

CARPEAUX, O.M. **História da literatura ocidental**. 2. ed. Rio de Janeiro: Leya, 2007.

CASTRO, A. M. A; EGGERT, E. Epistemologia feministas: a pesquisa com mulheres em foco. Disponível em: <https://www.uces.br/ucs/eventos/cinfe/artigos/arquivos/eixo_tematico10/EPISTEMOLOGIA%20FEMINISTA%20A%20PESQUISA%20COM%20MULHERES%20EM%20FOCO.PDF>. Acesso em: 10 mar. 2025.

CAVALIERE, A. A magia das máscaras. In: Gógol, N. **O nariz e A terrível vingança**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1990.

CHEREPOVA, T. I. Prokliátie vopróssy"- etícheskoe iadro rússkoi filosofíi i literatury [Questões malditas"- o núcleo ético da filosofia e literatura russa]. **Naútchnye Vedmosti BelGU Serii Filosofía**, Sotsiologiya, Pravo, b. 24, n. 245, p. 195-198, 2016.

CHITNIS, S. The concept of violence. In: KUDCHEDKAR, S.; ALISSA, S. (Ed.). **Violence against women, women against violence**. 1. ed. Delhi: Pencraft International, 1998.

CREPALDI, F. **Notas musicais**: Lady Macbeth do Distrito de Mzensk. Disponível em: <<https://fabianacrepaldi.com/2016/07/19/lady-macbeth-do-distrito-de-mzensk/>>. Acesso em: 17 mai. 2024.

CRESWELL, J. W. **Projeto de pesquisa**: método qualitativo, quantitativo e misto. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2010.

CHRISTIAN STUDY LIBRARY. Hymn Singing in Victorian England. Disponível em: <<https://www.christianstudylibrary.org/article/hymn-singing-victorian-england>>. Acesso em: 07 jul. 2025.

DUARTE, A. M. Poder e violência no pensamento político de Hannah Arendt: uma reconsideração. **Sobre a Violência**. Ed. Hannah Arendt. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

EDELSTEIN, D. In the Torrid Lady Macbeth, Oppression Flows in All Directions. **Vulture**, 2017. Disponível em: <https://www.vulture.com/2017/07/lady-macbeth-movie-review.html> Acesso em: 30 mai. 2024.

EDITORIA 34. Disponível em: <https://www.editora34.com.br/detalhe.asp?id=539&srsItid=AfmBOoptN3hExkzGFNc2QBAVXz_4_CRN-RaDEZuoODk4YETThVMeuoepr>. Acesso em: 01 jul. 2025.

EIKHENBAUN, B. et al. **Teoria da literatura**: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, p. 39-56, 1973.

ENCORE. William Oldroyd paints a cinematic portrait of 'Lady Macbeth'. Disponível em: <https://youtu.be/QJ_DrS3piYQ?si=V8CPwP3SdKfH9CdA>. Acesso em: 29 jun. 2025.

ERLICH, V. **Russian formalism**: History-doctrine. Walter de Gruyter, 1980.

FARJADO, J. D. O rei Lear da estepe, de Ivan Turguêniev: uma tragédia russa. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8155/tde-03052016-110236/pt-br.php>>. Acesso em: 13 abr 2025.

FEDERICI, S. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmninnibpcapjpcglclefindmkaj/<https://sites.usp.br/fabulacoesdafamiliaabrasileira/wp-content/uploads/sites/1073/2023/05/Silvia-Federici-Caliba-e-a-bruxa-Mulheres-corpo-e-acumulacao-primitiva.pdf>>. Acesso em 23 mar. 2025.

FELIPE, M. As 10 personagens femininas mais marcantes da literatura. **Bula Revista**. Disponível em: <<https://www.revistabula.com/22775-as-10-personagens-femininas-mais-marcantes-da-literatura/>>. Acesso em: 18 fev. 2024.

FERNANDES, M. G. O corpo e a construção das desigualdades de gênero pela ciência. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/physis/a/XWVyyvMwKjphVxxh3HT9crmf/>>. Acesso em: 16 mar. 2025.

FERREIRA, A. C. Trabalho e ação: odebate entre Bakunin e Marx e sua contribuição para uma sociologia crítica contemporânea. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/emdebate/article/view/1980-3532.2010n4p1/19724>>. Acesso em 08 jun 2025.

FERRO, M. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (org.). **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995. p. 199-215.

FILM AT LINCOLN CENTER. 'Lady Macbeth' Q&A | William Oldroyd | NDNF17. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oNXPpIFpbqo>>. Acesso em: 29 jun. 2025.

FONSECA, L. C. O contexto histórico da Rússia czarista e o sequestro do romance social de Dostoiévski. Disponível em: <<https://periodicos.uesc.br/index.php/litterata/article/view/1216/1022>>. Acesso em 06 jun 2025.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**. Porto Alegre: Leya, 2013.

FRANCISCO JÚNIOR, M. R. Imagens da servidão na literatura russa. Disponível em: <<https://rubi.casaruibarbosa.gov.br/handle/20.500.11997/6646>>. Acesso em 08 jun 2025.

FRANK, J. **Through the Russian Prism: Essays on Literature and Culture**. Princeton: Princeton University Press, 1990.

FREITAS, M. Shakespeare sob o olhar sul-africano: Macbeth na adaptação uMabatha, de Welcome Msonmi. Disponível em: <<https://locus.ufv.br/items/2b999042-92c8-4574-9781-b34d0b49e837>>. Acesso em: 09 mai 2025.

FUINI, P. Nascimento de Walter Benjamin. Disponível em: <<https://www.fflch.usp.br/33978>>. Acesso em: 22 mai 2025.

FURTADO, C. A Fraude e Outras Histórias, de Nikolai Leskov. Disponível em: <<https://melkberg.com/2022/12/14/a-fraude-e-outras-historias-nikolai-leskov/>>. Acesso em: 28 nov 2024.

GARNETT, E. **Turgenev: A Study**. London: Jonathan Cape, 1917.
GEBARA, I. **Filosofia feminista: uma brevíssima introdução**. 1. ed. São Paulo: Edições Terceira Via, 2017.

GENETTE, G. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

GENTLEMAN'S GAZETTE. Early Victorian Men's Clothing: Black Dominates 1840s – 1880s. Disponível em: <<https://www.gentlemansgazette.com/tuxedo-black-tie-guide/black-tie-tuxedo-history/early-victorian-black-dominates/>>. Acesso em: 26 jun. 2025.

GÓGOL, N. **Contos Russos**. São Paulo: Martin Claret, 2014.

GOLDMAN, W. *Mulher, Estado e revolução: Política da família Soviética e da vida social entre 1917 e 1936*. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2015.

GOMIDE, B. B. **Da estepe à caatinga**: o romance russo no Brasil (1887-1936). 1. ed. São Paulo: Edusp, 2011.

GONZÁLEZ, W. **William Oldroyd • Director**: “'Melodrama' in England is a dirty word”. Cineuropa, 2016. Disponível em: <<https://cineuropa.org/en/interview/317961/>>. Acesso em: 05 nov. 2024.

GRANJA, V. **Dziga Vertov**. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.

GREENBLATT, S. **O novo historicismo**: ressonância e encantamento. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2323/1462>>. Acesso em: 18 fev. 2024.

GREENBLATT, S. **Will in the World**: How Shakespeare Became Shakespeare. W.W. London: Jonathan Cape, 2004.

GUNERATNE, A. R. What's in a Name? Or, Something like an Introduction. Disponível em: <https://www.academia.edu/download/85872451/9780230613737_120220512-1-15hmwu5.pdf>. Acesso em: 25 jun. 2025.

HELIODORA, B. **Por que ler Shakespeare**. 1. ed. São Paulo: Globo, 2008.

HELIODORA, B. **Shakespeare**: o que as peças contam: tudo o que você precisa saber para descobrir e amar a obra do maior dramaturgo de todos os tempos. 1. ed. Rio de Janeiro: Edições de janeiro, 2014.

HOBSBAWM, E. **A era das revoluções**. 33. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

HOHENDAHL, P. U. **The Institution of Criticism**. Londres: Cornell University Press, 1982.

HOWE, I. Justice for Leskov. Disponível em: <<https://www.nybooks.com/articles/1987/04/23/justice-for-leskov/>>. Acesso em: 19 mai 2025.

HUGHES, L. Peter the Great's two weddings: changing images of women. in a transitional age. In: MARSH, R. **Women in Russia and Ukraine**. 1. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

IMDB. Lady Macbeth (2016). 2017. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt4291600/mediaviewer/rm2087345920/>>. Acesso em: 30 mai. 2024.

JONAS, D. Duas notas sobre Macbeth. In: **Macbeth**: manual de leitura. Disponível em: <<https://old.tnsj.pt/home/media/pdf/Manual-de-Leitura-Macbeth.pdf>>. Acesso em: 05 mai. 2025.

KARAMZIN, K. **Contos russos**. São Paulo: Martin Claret, 2014.

KAREOL. **Lady Macbeth del Distrito de Mtsensk**. Disponível em:
<<http://www.kareol.es/obras/ladymacbeth/lady.htm>>. Acesso em: 20 jun 2025.

KELLY, C. Teacups and coffins: the culture of Russian merchant women, 1850-1917. In: MARSH, R. **Women in Russia and Ukraine**. 1. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

KENEZ, P. **Cinema and soviet society from the revolution to the death of Stalin**. New York: Ed. I.B. Tauris & Co Ltda, 2001.

KNOW THY SHAKESPEARE. Disponível em:
<<https://www.facebook.com/knowthyshakespeare/photos/pb.100068102317944.-2207520000/475155722638794/?type=3>>. Acesso em: 01 jul. 2025.

LADY MACBETH. Direção: William Oldroyd. Reino Unido: Fodhla Cronin O'Reilly: Dist. California Filmes, 2017. 1 filme (89 min), sonoro, legenda, colorido.

LANTZ, K.A. **Nikolay Leskov**. 1.ed. Boston: Twayne Publishers, 1979.

LEE, S. **A Life of William Shakespeare**. 7. ed. London: Smith, Elder & Co., 1915.

LESKOV, N. **A fraude e outras histórias**. Tradução de Denise Sales. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2020.

LESKOV, N. **Apenas um retrato de mulher**. Tradução de Otto Schneider. São Paulo, SP: Edições Melhoramento, 1978.

LESKOV, N. **El peregrino encantado**. Disponível em:
<https://books.google.com.br/books?id=rmeFEAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false> Acesso em: 26 mai 2025.

LESKOV, N. Lady Macbeth do distrito de Mtsensk. In: LESKOV, N.; TURGUÊNEV, I. **S. Contos russos**: Tomo II. Tradução de Oleg Almeida. São Paulo: Martin Claret, 2015.

LESKOV, N. **Homens interessantes e outras histórias**. Tradução de Noé Oliveira Policarpo Polli. 1.ed. São Paulo: 34, 2019.

LESKOV, N. **Lady Macbeth do distrito de Mzensk**. Tradução de Paulo Bezerra. 2.ed. São Paulo: 34, 2019.

LESKOV, N. **La pulga de acero**. Tradução de Sara Gutiérrez. 1.ed. Madrid: Impedimenta, 2007.

LESKOV, N. **Um pequeno engano e outras histórias**. Tradução de Noé Oliveira Policarpo Polli. 1.ed. São Paulo: 34, 2024.

LINS, A. C. Walter Benjamin e a educação: apropriações de suas teorias para análise da imagem como recurso didático. Disponível em: <<https://periodicos.ufes.br/prodiscente/article/view/5809/4249>>. Acesso em: 24 mai 2025.

LIZOTTE, C. Interview: William Oldroyd. Disponível em: <<https://www.filmcomment.com/blog/interview-william-oldroyd/>>. Acesso em: 02 jul. 2025.

MACKENZIE, M. **Ismos**: para entender a moda. Tradução de Christiano Sensi. São Paulo: Globo, 2010.

MAGSAR, T. To the problem of translating Russian realities in poetic text (on the example of translation of A.S. Pushkin's poem «Ruslan and Ludmila» into mongolian). Disponível em: <<https://il-journal.com/index.php/journal/article/view/869>>. Acesso em 03 abr 2025.

MANN, T. **Russische Anthologie**. 1. ed. Frankfurt: Editora S. Fischer, 2009.
MASCARELLO, F (org.). **História do cinema mundial**. 1. ed. Campinas: Papirus, 2006.

MAUROIS, A. **Historia da Inglaterra**. Tradução de Carlos Domingues. 2. ed. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti Editores, 1959.

MCLEAN, H. **Nikolai Leskov**: the man and his art. 1. ed. Cambridge: Harvard University Press, 1977.

MEDUSHEVSKY, A. N. A abolição da servidão: A Grande Reforma e a modernização da Rússia. Disponível em: <<https://rubi.casaruibarbosa.gov.br/handle/20.500.11997/6646>>. Acesso em 08 jun 2025.

MEISTERDRUCKE. Proposta de casamento do major, 1851. Disponível em: <<https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Pavel-Andreevich-Fedotov/174500/Proposta-de-casamento-do-major,-1851.html>>. Acesso em 12 jun 2025.

MESSUD, C. Spectral Souls. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2013/05/12/books/review/nikolai-leskovs-enchanted-wanderer-and-other-stories.html>> Acesso em 27 nov 2024.

MIRSKY, D.S. **A history of Russian literature**. 2.ed. London: Routledge & Kegan Paul, 1964.

MOGENDORFF, J. R. A Escola de Frankfurt e seu legado. Disponível em: <<https://www.academia.edu/download/39160033/Escola-de-Frankfurt.pdf>>. Acesso em: 22 mai 2025.

NABOKOV, V. **Lições de literatura russa**. Tradução de Jorio Dauster. 1. ed. São Paulo: Fósforo, 2021.

NATIONAL GALLERY OF CANADA. Sunshine in the Drawing Room III. Disponível em: <<https://www.gallery.ca/collection/artwork/sunshine-in-the-drawing-room>>. Acesso em: 30 jun. 2025.

NATIONAL PORTRAIT GALLERY. Evening & walking dresses in August 1807. Disponível em: <<https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw279723/Evening--Walking-Dresses-in-August-1807>>. Acesso em: 26 jun. 2025.

NIKORYAK, N. Ledi Makbet Mcenskogo uezda: intermedialnyj dialog R. Balaana s N. Leskovym. Disponível em: <https://www.researchgate.net/profile/Nataliia-Nikoriak/publication/346797209_Ledi_Makbet_Mcenskogo_uezda_intermedialnyj_dialog_R_Balaana_s_N_Leskovym/links/6297581f1117461e03b0975a/Ledi-Makbet-Mcenskogo-uezda-intermedialnyj-dialog-R-Balaana-s-N-Leskovym.pdf>. Acesso em: 24 jun. 2025.

ØHRSTROM, D. Hammershøi lånte sit visuelle blik på verden fra fotografiet. Disponível em: <https://www.kristeligt-dagblad.dk/kultur/hammershoei-laante-sit-visuelle-blik-paa-verden-fra-fotografiet>>. Acesso em: 03 jul. 2025.

OLIVEIRA, P. G. A constituição da identidade narrativa de Fiódor Dostoiévski em Recordações da casa dos mortos. Disponível em: <<https://repositorio.bc.ufg.br/tede/items/b531c89a-153a-4b9c-8385-bc60130f4dff>>. Acesso em 02 abr. 2025.

OLIVEIRA, S. Bula de Livro: A Fraude e Outras Histórias, de Nikolai Leskov. Disponível em: <<https://www.revistabula.com/68087-bula-de-livro-a-fraude-e-outras-historias-de-nikolai-leskov/>>. Acesso em 27 out 2024.

OVERY, R. J. **Os ditadores**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

PAJAK, P. Polsko-jugosłowiańskie kontakty filmowe. Disponível em: <<https://pleograf.pl/index.php/polsko-jugoslowianskie-kontakty-filmowe/>>. Acesso em 20 jun. 2025

PARADISO, S. R. Mulher, bruxas e a literatura inglesa: um caldeirão de contra discurso. Disponível em: <https://www.academia.edu/118590745/Mulher_Bruzas_e_a_Literatura_Inglesa_Um_Caldeir%C3%A3o_de_Contra_Discurso>. Acesso em: 18 mai. 2025.

PATEMAN, C. **O contrato sexual**. Tradução de Marta Avancini. 1. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

PAVIS, P. **O teatro no cruzamento de culturas**. Tradução de Nanci Fernandes. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEGORER, M. A. S. Os direitos sexuais e reprodutivos da mulher: políticas públicas de gênero à diferença múltipla. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/<https://uenp.edu.br/pos-direito-teses->

dissertacoes-defendidas/direito-dissertacoes/3940-mayara-alice-souza-pegorer/file>
Acesso em: 23 mar. 2025

PEREIRA, W. P. **O poder das imagens**. São Paulo: Alameda, 2012.

PERPETUO, I. F. **Como ler os russos**. 1. ed. São Paulo: Todavia, 2021.

PERROT, M. **Minha História das Mulheres**. Tradução Angela M. S. Corrêa. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2007.

PIOVESAN, F. Direitos humanos: desafios e perspectivas contemporâneas.
Disponível em: <<https://juslaboris.tst.jus.br/handle/20.500.12178/6566>> . Acesso em: 23 mar. 2025.

PIPOCA MODERNA. Florence – Pugh – Lady Macbeth. Disponível em:
<https://pipocamoderna.com.br/2017/09/critica-lady-macbeth-aborda-consequencias-da-opressao-masculina-de-forma-desconcertante/florence-pugh-lady-macbeth/>
Acesso em: 30 mai. 2024.

POUND, C. Por que o dinamarquês Hammershøi é o grande pintor da solidão.
Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/vert-cul-48290412>>. Acesso em: 04 jul. 2025.

PRÁ, J. R.; EPPING, L. Cidadania e feminismo no reconhecimento dos direitos humanos das mulheres, Disponível em:
<<https://www.scielo.br/j/ref/a/s3wGPJ9MM33JKRHPn5MW6CS/?format=html&lang=pt>>. Acesso em: 24 mar. 2025.

PREVIDELLI, F. **Em imagens**: quando cadáveres posavam para as câmeras.
Disponível em: <<https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/galeria/historia-o-que-eram-as-fotos-post-mortem.phtml>>. Acesso em: 11 mar. 2024.

PRIBERAM. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/sinedoque>>. Acesso em: 18 fev. 2024.

ROSENSHIELD, G. **Turgenev and the Liberal Imagination**: A Study of Fathers and Sons. London: Greenwood Press, 1986.

RUBCHAK, M. J. Christian virgin or pagan goddess: feminism versus the eternally feminine in Ukraine. In: MARSH, R. **Women in Russia and Ukraine**. 1. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

SAFFIOTI, H. **Gênero patriarcado e violência**. 2. ed. São Paulo: Expressão popular, 2015.

SAFFIOTI, H. **O poder do macho**. 1. ed. São Paulo: Editora Moderna, 2001.

SANTANA, L. W. A.I.; SENKO, E. C. Perspectivas da Era Vitoriana: sociedade, vestuário, literatura e arte entre os séculos XIX e XX. **Revista Diálogos Mediterrânicos**, n. 10, p. 189-215, 2016. Disponível em:

<<https://www.dialogosmediterraneos.com.br/index.php/RevistaDM/article/view/209/216>>. Acesso em: 09 abr 2024.

SÃO PAULO, Governo do Estado. **Museu da Imagem e do Som**. Da literatura para o cinema: a arte da adaptação. 2021. Disponível em: <<https://mis-sp.org.br/evento/da-literatura-para-o-cinema-a-arte-da-adaptacao-1/#:~:text=A%20primeira%20adapta%C3%A7%C3%A3o%20liter%C3%A1ria%20de,por%20Georges%20M%C3%A9li%C3%A8s%20em%201899>>. Acesso em: 11 mar. 2024.

SARAIVA, L. “Montagem Soviética”. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

SCHMITT, J. L. A dor manifesta: vestuário de luto no século XIX. **dObra [s]: revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, v. 3, n. 5, p. 76-80, 2009. Disponível em: <<https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/312>>. Acesso em: 19 mai. 2024.

SCHNAIDERMAN, B. **Tradução, ato desmedido**. 1.ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SCHNAIDERMAN, B. Dante e a Rússia. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/linguaeliteratura/article/download/115675/113206>>. Acesso em: 05 abr. 2025.

SEGEL, H. B. **The literature of eighteenth-century Russia**. Disponível em: <<https://archive.org/details/literatureofeigh00sege/page/n5/mode/2up>>. Acesso em: 01 abr. 2025.

SEGRILLO, A. **Os russos**. São Paulo: Contexto, 2012.

SENADO FEDERAL. Guia gênero e feminismo. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbnmnibpcjpcglclefindmkaj/https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/656404/Guia_genero_feminismo.pdf> Acesso em: 24 mar. 2025.

SHAKESPEARE, W. **Macbeth**. Disponível em: <<http://www.dominipublico.gov.br/download/texto/cv000081.pdf>>. Acesso em: 18 fev. 2024.

SIBERIAN LADY MACBETH. Direção: Andrzej Wajda. Iugoslávia: Avala Film. 1962. 1 filme (93 min); sonoro, legenda, preto e branco.

SILVA, L. R.; FERRARI, A. G. Psicanálise e feminismo em Karen Horney: a crítica ao referencial masculino. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/254437>>. Acesso em: 19 mar. 2025.

SMITH, S. A. **Revolução Russa**. Porto Alegre: L&PM, 2013.

SOUZA, T. A. X. A casa, lugar de nascimento, educação e morte: a fotografia para eternizar a vida nas famílias do século XIX. In: **Identidades, Internacionalismo**,

Pacifismo y Educación:(s. XIX y XX). Sociedad Española de Historia de la Educación, 2019. p. 729-732. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.snh2019.anpuh.org/resources/anais/8/1554594493_ARQUIVO_Trabalhocompleto.pdf>. Acesso em: 19 mai. 2024.

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema.** Tradução de Fernando Mascarello. 5. ed. Campinas: Papirus, 2003.

TAYLOR, C. A política do reconhecimento. Disponível em: <https://www.academia.edu/38053286/Pol%C3%ADtica_do_Reconhecimento_de_Charles_Taylor> Acesso em 23 mar. 2025.

TAYLOR, R. **Film Propaganda.** Londres: I.B.Tauris, 1998.

TCHEKHOV, A. **O assassinato e outras histórias.** 3. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TODOROV, T. **Teoria da Literatura**-Textos dos formalistas russos apresentados por Tzvetan Todorov. Porto Alegre: Leya, 2018.

UK PARLIAMENT. The Gunpowder Plot. Disponível em: <<https://www.parliament.uk/about/living-heritage/evolutionofparliament/parliamentaryauthority/the-gunpowder-plot-of-1605/>>. Acesso em: 13 mai 2025.

USITALO, S. A. **The invention of Mikhail Lomsonov:** A Russian national myth. Disponível em: <<https://library.oapen.org/handle/20.500.12657/30897>>. Acesso em 31/03/2025.

VARIETY. Florence Pugh and director William Oldroyd on female empowerment in 'Lady Macbeth' at Sundance. Disponível em: ><https://youtu.be/HNRNvGThec?si=IsgZuzbZrtwPxjug>>. Acesso em: 29 jun. 2025.

VENUTI, L. Adaptation, translation, critique. **Jornal of visual culture.** Disponível em: <<https://www.semanticscholar.org/paper/journal-of-visual-culture-Adaptation%2C-Translation%2C/2a6014a487369146c03a43b83c39c2c32f1261a6>>. Acesso em: 10 fev.2025.

VILLELA, T. M. Da música ao ruído: Shostakovich e o problema da emancipação feminina durante o Grande Terror (1936). Disponível em: <https://outubrorevista.com.br/wp-content/uploads/2016/03/5_Thyago-Villela1.pdf>. Acesso em 20 jun 2025.

VINTAGE DANCER. Disponível em: <<https://vintagedancer.com/victorian/victorian-fashion-colors-fabrics-1840s-1890s/>>. Acesso em: 26 jun. 2025.

VOLKOV, S. **Testimony:** The memoirs of Dmitri Shostakovich. 1.ed. London: Faber and Faber, 1987.

VOLOCHINOV, V. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2018.

VPRO CINEMA. William Oldroyd on Lady Macbeth: 'So many period dramas have whitewashed British history'. Disponível em:

<<https://youtu.be/azy7ErePMLw?si=ntihkiM0dnqV3odr>>. Acesso em: 29 jun. 2025.

WEBER, M. **Ensaaios de sociologia**. Tradução de Waltensir Dutra. 5 ed. Rio de Janeiro: LTC, 1982.

WILSON, A. N. A divided soul: Nikolai Leskov's fiction prepared the way for Chekhov, but the Russia he described of horse tamers, priests and pious workmen is his alone. Disponível em:

<https://go.gale.com/ps/retrieve.do?tabID=Newspapers&resultListType=RESULT_LIST&searchResultsType=SingleTab&retrieveId=4fb638e4-0618-4325-9b1b-f68cf5584723&hitCount=81&searchType=AdvancedSearchForm¤tPosition=6&docId=GALE%7CEX1200569342&docType=Review&sort=Pub+Date+Forward+Chron&contentSegment=ZTLS-MOD1&prodId=TLSH&pageNum=1&contentSet=GALE%7CEX1200569342&searchId=R2&userGroupName=new39617&inPS=true>. Acesso em 31 mai 2025.