

# A representação da figura da bruxa através da narrativa a partir de obras de Nikolai Leskov e Isak Dinesen

Sofia Osthoff Bediaga<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo investigar a relação entre a figura da bruxa e a tradição da narrativa (*Erzählung*), como descrita no ensaio "O narrador", de Walter Benjamin. Ele discorrerá sobre a incompatibilidade tanto do narrador quanto da bruxa com a modernidade, baseando seus argumentos no ensaio já mencionado de Benjamin e no livro *Calibã e a bruxa*, de Silvia Federici. A partir disso, o artigo fará uma leitura comparada do romance *Lady Macbeth do distrito de Mtzensk*, de Nikolai Leskov, e do conto "The Dreamers", de Isak Dinesen, argumentando como esses dois autores utilizam um estilo de escrita que se inspira nas narrativas que Benjamin descreve para representar bruxas, e como as histórias destas prosperam na narrativa. O artigo analisará, por fim, duas adaptações do romance de Leskov ao cinema, mostrando como essa arte pertencente à modernidade não consegue captar a essência da bruxa tão bem quanto a narrativa.

**Palavras-chave:** Bruxa; Narrador; Nikolai Leskov; Isak Dinesen; Walter Benjamin.

---

<sup>1</sup>PUC-Rio – sofia.osthoff@gmail.com.

Os autores Nikolai Leskov (Rússia, 1831-1895) e Isak Dinesen (Dinamarca, 1885-1962), apesar de terem vivido em países diferentes e em épocas diversas, trazem às suas obras uma questão estilística em comum: ambos podem ser considerados “narradores” ou “contadores de histórias”, *Erzähler*<sup>2</sup>, pensando a partir do célebre ensaio de Benjamin, “O narrador”. Além disso, ambos os autores representam em suas obras figuras femininas que podemos pensar como sendo “bruxas”, visto que agem em desacordo com as regras da sociedade a respeito de como as mulheres deveriam agir.

O presente artigo pretende fazer uma relação entre esses dois aspectos das obras desses autores. A partir dos textos teóricos “O narrador”, de Walter Benjamin, e *Calibã e a bruxa*, de Silvia Federici, veremos como tanto a figura do narrador quanto a da bruxa são incompatíveis com o mundo moderno. Por causa disso, trazemos a teoria de que a narrativa seria o meio em que a figura da bruxa mais prospera. Como argumentação, faremos uma leitura comparada do romance *Lady Macbeth do distrito de Mzensk*, de Nikolai Leskov, e do conto “The Dreamers”, de Isak Dinesen.

### **Nikolai Leskov e Isak Dinesen: narradores em tempos modernos**

<sup>2</sup> Apesar de considerarmos o termo “contador de histórias” uma tradução melhor para “Erzähler”, iremos utilizar o termo “narrador” ao longo deste artigo por motivos de consistência, visto que é o termo utilizado pela tradução de Sérgio Paulo Rouanet que citaremos ao longo deste texto e o termo

Em seu célebre ensaio “O narrador”, Walter Benjamin utiliza Nikolai Leskov como exemplo do último narrador. Este, segundo ele, é uma figura que nasce da troca oral de experiências, guardando marcas dessa origem mesmo que suas histórias sejam escritas. Segundo Benjamin, “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (Benjamin, 2014, p. 214).

Leskov, apesar de ser um escritor, é considerado um narrador pois tem como grande inspiração estilística as histórias contadas oralmente, de pessoa para pessoa, geralmente por viajantes ou anciãos experientes. Assim, distingue-se da maioria dos escritores do século XIX, que desenvolvia o gênero do romance, o qual baseia seu estilo na escrita, distanciando-se das tradições orais.

Karen Blixen, entretanto, foi uma escritora de um tempo posterior a Leskov que, de acordo com a definição de Benjamin, também poderia ser considerada uma narradora. Ela também era uma escritora que se inspirava nas tradições orais para escrever suas histórias, que chamava de “tales”, assumindo como pseudônimo a personagem Isak Dinesen, uma autodenominada “storyteller” [contadora de histórias] com aspecto de bruxa.

mais estabelecido para citar esse célebre ensaio. Entretanto, traduziremos o termo “storyteller”, como aparece na obra de Dinesen, como “contador de histórias”, visto que não está diretamente associado ao ensaio de Benjamin.

Tanto Leskov quanto Dinesen eram escritores modernos, não narradores propriamente ditos. Entretanto, seu projeto estético pretendia criar uma atmosfera que nos remetesse a tempos antigos, pré-modernos, e, por isso, fizeram essa escolha estilística consciente. Podemos pensar nesta como sendo pertencente a movimentos críticos a certos aspectos da modernidade.

Benjamin, em seu ensaio, escreve que o narrador seria incompatível com o mundo moderno. Entre os motivos para isso, ele cita a propagação da informação em detrimento da sabedoria que vem de longe. Essa sabedoria, segundo o autor, tem como base o conselho, que consiste em fazer sugestões para a continuação de uma história sem estabelecer uma palavra final ou oferecer uma resposta absoluta. Hannah Arendt, em um ensaio que escreveu sobre Isak Dinesen, comenta que a narrativa “reveals meaning without committing the error of defining it”<sup>3</sup> (Arendt, 1968, p. 105), e isso também pode ser aplicado ao conselho, que conta com a criatividade e com a capacidade de percepção do interlocutor.

Segundo Benjamin, “aconselhar é menos responder a uma pergunta do que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está se desenrolando” (Benjamin, 2014, p. 216). Desse modo, a sabedoria e o conselho não estão relacionados com a ideia de que há uma

única verdade ou um único caminho certo a ser seguido. Estão, ao contrário, ligados à necessidade da omissão de certos detalhes para que o interlocutor possa ter a liberdade de interpretação do que foi dito e, portanto, de decisão a respeito do que será feito.

Isak Dinesen também desenvolve essas ideias em diversos de seus escritos. Em seu conto “The Blank Page”, uma velha contadora de histórias lembra os conselhos de suas antepassadas:

Where the story-teller is loyal, eternally and unswervingly loyal to the story, there, in the end, silence will speak. Where the story has been betrayed, silence is but emptiness. But we, the faithful, when we have spoken our last word, will hear the voice of silence<sup>4</sup>. (Dinesen, 1975, p. 100)

O silêncio, ou seja, o momento em que a história obtém a permissão para desenrolar-se em inúmeras possibilidades, é a parte mais importante da narrativa. Esse silêncio não ocorre no que diz respeito à informação, que pretende ser autoexplicativa e não deixar espaço para dúvidas. A informação, segundo Benjamin, assumiu uma importante influência sobre a forma épica com a consolidação da burguesia e com a invenção da imprensa (Benjamin, 2014, p. 218).

Segundo o autor, “o saber que vinha de longe – seja espacialmente, das terras estranhas ou temporalmente, da tradição – dispunha de uma autoridade que lhe

<sup>3</sup>Do inglês: “revela sentido sem cometer o erro de defini-lo” (todas as traduções das notas de rodapé foram feitas por nós).

<sup>4</sup>Do inglês: “Onde o contador de histórias for leal, eterna e inabalavelmente leal à história, lá, no fim, o

silêncio irá pronunciar-se. Onde a história for traída, o silêncio não é mais que um vazio. Mas nós, os fiéis, quando terminarmos de pronunciar nossa última palavra, ouviremos a voz do silêncio”.

conferia validade, mesmo que não fosse subsumível ao controle. A informação, porém, aspira a uma verificabilidade imediata" (Benjamin, 2014, p. 219).

A imprensa permitiu essa verificabilidade imediata, visto que era possível obter as informações de modo mais próximo às suas fontes. Desse modo, nos tempos modernos, a autoridade passou a se depositar nas fontes que transmitem os acontecimentos como eles ocorreram "de verdade", e não nas fontes que carregam as transfigurações sofridas pelo fato de esses eventos terem sido transmitidos diversas vezes e por várias pessoas diferentes.

A propagação da informação criou também a necessidade de haver um contexto psicológico para a história, o que não existe na narrativa, em que o leitor "é livre para interpretar a história como quiser" (Benjamin, 2014, p. 219). Assim, as personagens criadas a partir do pensamento moderno, que se baseia na informação, devem ter seu psicológico trabalhado, sendo sempre muito bem desenvolvidas, com defeitos, qualidades e traumas que expliquem suas ações. Na narrativa, as personagens não possuem esse desenvolvimento, visto que isso dificultaria a transmissão de boca a boca.

Outro aspecto essencial para a narrativa que foi prejudicado com a chegada da modernidade foi o ambiente de tédio. Segundo Benjamin,

o tédio é o pássaro onírico que choca os ovos da experiência. O menor sussurro nas folhagens o assusta. Seus ninhos - as atividades intimamente associadas ao tédio - já se extinguíram nas cidades, e

também no campo estão em vias de extinção. Com isso, desaparece o dom de ouvir, e desaparece a comunidade dos ouvintes. Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. (Benjamin, 2014, p. 221).

No ensaio "Sobre o conceito da História", Walter Benjamin trabalha com duas ideias de tempo: o moderno e capitalista, observado pelo historicismo, que seria homogêneo e vazio, com acontecimentos que se adicionam para alcançar o progresso, e o observado pelo historiador materialista, que é construtivo, ou seja, que representa algo de concreto para quem o experiencia e em que se enxerga a totalidade do processo histórico.

Podemos relacionar o tédio ao tempo observado pelo historiador materialista, ou seja, a "um presente que não é transição, mas no qual o tempo para e se imobiliza" (Benjamin, 2014, p. 250). Assim, a imobilização do tempo, o tédio, não seria responsável por conduzir a um progresso, não é um conjunto de momentos somados para formar o futuro. É, em vez disso, uma experiência única, composta do "tempo de agora", que "abrevia num resumo incomensurável a história de toda a humanidade" (Benjamin, 2014, p. 251-252).

Ao interpretamos o tédio como possuindo relação com esse conceito de tempo construtivo, observamos como a modernidade é incompatível com ele, visto que um de seus pilares é o progresso e que "a ideia de um progresso da humanidade

na história é inseparável da ideia de seu andamento no interior de um tempo vazio e homogêneo” (Benjamin, 2014, p. 249).

As obras trabalhadas neste artigo tentam trazer esse clima de tédio para o leitor moderno logo no início, fazendo com que deixemos de lado o tempo “vazio e homogêneo” e tentemos entrar em outra concepção de tempo. Dentre as primeiras páginas de *Lady Macbeth do distrito de Mzensk*, há a seguinte passagem:

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 o cânhamo ou ensacam a farinha nos celeiros - torna a bocejar, porém até se contenta: vai tirar uma horinha de soneca; mas, quando acordar, reencontrará o mesmo tédio russo, o tédio das casas de comerciante, em cujo clima, como se diz, é até uma alegria a gente se matar. (Leskov, 2009, p. 13).

O conto “The Dreamers” também começa com um clima de enfado, em uma noite tranquila, de mar liso, durante uma longa viagem de barco em 1863 nas margens da costa leste africana. O ambiente introduzido é o da mais completa serenidade, e uma das personagens, Lincoln Forsner, pede à outra, Mira Jama, famoso contador de histórias, para contar algo que fizesse o sangue correr frio nas veias.

É possível agarrar-se nas narrativas contadas com uma intensidade muito maior diante de uma vida parada e sem emoções do que no cotidiano da vida moderna, que não para nunca. Nem o

narrador e tampouco o ouvinte têm pressa em chegar logo ao desfecho da história, sendo comum aproveitar o percurso desta para inserir pérolas de sabedoria e lições de vida. Isso explica por que os bons narradores, em geral, são pessoas com muita experiência de vida, seja porque viajaram o mundo ou porque viveram uma vida longa em um local, absorvendo todas as histórias que passavam por ali.

O tédio é essencial para a produção e transmissão das narrativas, pois valoriza seu poder de transmitir sentimentos fortes, faz com que seus interlocutores se envolvam de modo muito mais profundo, participando ativamente do processo, assim como permite esse contar e recontar artesanal do qual elas necessitam. Desse modo, vemos como o ambiente de tédio em que ambas as narrativas são introduzidas torna-se um recurso essencial para que leitores modernos como nós possamos lê-las.

Esses dois narradores em tempos modernos, portanto, constroem suas histórias de modo a transportar esteticamente o leitor moderno para o que eles imaginavam que os tempos pré-modernos fossem, em que o tédio, a paciência e o silêncio reinavam. Com isso, eles preservam a tradição das narrativas sem emoldurá-las de modo estático, mas mantendo-as vivas e sempre atuais.

### A figura da bruxa

Há uma figura recorrente nas obras tanto de Leskov quanto de Dinesen que podemos chamar pelo nome de “bruxa”. Apesar de sua origem mitológica associada

a mulheres com forças místicas obscuras associadas às práticas pagãs, houve uma expansão do termo durante a caça às bruxas no início da Idade Moderna, que passou a designar, na prática, qualquer mulher que se rebelasse às normas sociais que estavam se estabelecendo na época.

Silvia Federici, filósofa italiana, fez uma extensa pesquisa sobre esse período que, segundo ela, não foi estudado com a atenção que um genocídio de tal proporção merece. Suas pesquisas estão reunidas no livro *Calibã e a bruxa* e associam a perseguição a essas mulheres ao início do capitalismo e ao estabelecimento de valores modernos. Para justificar sua teoria, ela cita muitos motivos que a levaram a chegar a tal conclusão. Entre eles, está a incompatibilidade natural da bruxa (no caso, a mulher que lida com práticas “mágicas”) com certos valores estabelecidos pela modernidade, como o modo de vida disciplinado que o capitalismo exige. Ela afirma que a magia consiste em “uma forma ilícita de poder e (...) um instrumento para obter o desejado sem trabalhar - quer dizer, [a magia] aparecia como a prática de uma forma de rechaço ao trabalho” (Federici, 2017, p. 258).

Além disso, a magia “debilitava o princípio de responsabilidade individual, já que [...] relacionava as causas da ação social com as estrelas, o que estava fora de seu alcance e controle” (Federici, 2017, p. 260). Assim, “pouco importava se os poderes que as pessoas diziam ter, ou aspiravam ter eram reais ou não, pois a mera existência de crenças mágicas era

uma fonte de insubordinação social” (Federici, 2017, p. 260).

De acordo com Federici, o homem ideal do capitalismo deveria se autodisciplinar, obedecendo ao sistema sem precisar de coerção externa, visto que agora ele é proprietário de si mesmo, ou seja, ao mesmo tempo, seu senhor e escravo. Visto que a visão mágica pressupõe essa imprevisibilidade dos acontecimentos, ela acaba por não se encaixar no capitalismo, que pretende controlar a natureza (e, nela inclusa, o ser humano). Desse modo, “a magia constituía também um obstáculo para a racionalização do processo de trabalho e uma ameaça para o estabelecimento do princípio da responsabilidade individual. [...] O mundo devia ser 'desencantado' para poder ser dominado” (Federici, 2017, p. 313).

Essa imprevisibilidade é incompatível com o modelo moderno, baseado na informação, grande responsável também pelo fim do narrador, como discutido anteriormente neste artigo. A necessidade de explicações racionais e científicas a respeito dos fenômenos retira a autoridade das práticas relacionadas à sabedoria e ao conhecimento tradicional, como a narrativa e a magia.

Isabelle Stengers, filósofa belga, em *A invenção das ciências modernas*, escreve que “o cientista transforma-se em representante acreditado de uma conduta em relação à qual toda forma de resistência poderá ser considerada obscurantista ou irracional” (Stengers, 2002, p. 31). Ou seja, qualquer conhecimento que não seja comprovado cientificamente ou produzido

por cientistas passou a ser considerado como pertencente a um campo místico, irracional.

Isso significa que a necessidade de explicações, da qual a ciência e o cientista são os maiores partidários, descreditou tudo aquilo que, mesmo tendo por base a experiência acumulada de gerações, não soasse “plausível”. O extraordinário, o miraculoso, o místico são jogados para fora de cena, e nesta restam apenas as situações “compreensíveis de si para si”, ou seja, que tenham uma explicação clara e racional.

Vemos, então, como a bruxa, no sentido de mulher que pratica magia, torna-se incompatível com a modernidade. Houve, no entanto, no início da Idade Moderna, uma associação entre essa figura e mulheres que não queriam se encaixar em modelos pré-estabelecidos pela sociedade, que se recusavam a obedecer às regras que lhes fossem impostas.

Federici traz a autora Carolyn Merchant, que afirma, segundo a primeira, que “a mulher-enquanto-bruxa [...] foi perseguida como a encarnação do ‘lado selvagem’ da natureza, de tudo aquilo que na natureza parecia desordenado, incontrolável e, portanto, antagônico ao projeto assumido pela nova ciência” (Federici, 2017, p. 366).

Assim, mesmo não sendo praticante de bruxaria, as mulheres foram associadas a esse tipo de prática, sendo “perdoadas” apenas se decidissem se encaixar em papéis pré-estabelecidos pela sociedade para elas: mãe, prostituta, freira, donzela indefesa, entre outros. Ou seja, se elas se

autodisciplinassem para ser o que os outros esperavam delas.

A bruxa, nessa segunda definição, é aquela que não se encaixa nesses estereótipos. Ela é individual em suas motivações e desejos, recusa-se a se encaixar para ser aceita, e, portanto, não conseguimos compreendê-la inteiramente. Ela representa aquela que não virou “senhora de si mesma”, ou seja, não se autodisciplinou para o agrado da sociedade. Não age de acordo com a razão, e sua mente não controla seu corpo. Desse modo, faz lembrar do lado selvagem do ser humano, que o homem moderno tenta esconder.

A bruxa é, portanto, uma mulher que incomoda por não ter aderido ao modo de vida disciplinado da modernidade, sendo incompatível com esta, assim como o narrador. Vimos, na seção anterior deste artigo, como é mais difícil o desenvolvimento da narrativa na modernidade, porém não é impossível. O mesmo ocorre com as bruxas: apesar de a modernidade não as aceitar, elas sempre continuarão existindo e, portanto, sempre continuarão sendo retratadas literariamente.

Sua existência nos tempos atuais será, com certeza, muito diferente da de tempos anteriores, e ela poderá inclusive possibilitar uma maior expansão de sua personalidade e exercício de liberdade, do mesmo modo que o hibridismo entre narrativa oral e literatura moderna fez. Dessa maneira, é importante enxergarmos que, apesar de ser incompatível com a bruxa, a modernidade não a aniquila, mas

a transforma, a atualiza, e não há forma de expressão melhor para representá-la que a narrativa, que passou pelo mesmo processo.

### As bruxas de Leskov e Dinesen

Neste artigo, focamos em duas personagens de Leskov e Dinesen que podem ser associadas às bruxas. São elas Catierina Lvovna, protagonista do romance *Lady Macbeth do distrito de Mtzensk*, escrita por Nikolai Leskov, e Pellegrina Leoni, que aparece na novela “The Dreamers”, de Isak Dinesen. Ambas as personagens têm muito em comum, começando por seus nomes, que provêm da palavra “leão” em russo e italiano, respectivamente. Suas semelhanças e diferenças serão trabalhadas a seguir, e iremos adentrar um pouco mais em suas histórias e nos motivos que fazem com que possamos chamá-las de bruxas.

### Catierina Lvovna

Catierina Lvovna, além de leoa, é imperatriz: seu nome nos remete a Catarina, a Grande, poderosa tsarina que tomou o trono de seu marido em um golpe de estado e, apesar de não haver evidências históricas, possivelmente se envolveu com seu homicídio, ocorrido seis meses após sua destituição (Rouding, 2008). Na novela, a protagonista, casada com um comerciante, apaixonou-se por um de seus empregados, Serguêi. O romance, apesar de ter cenas bucólicas e doces, levou a quatro assassinatos cometidos por ela, dois dos quais ele participou.

A personalidade de Catierina Lvovna era incomum na literatura russa até o século XIX. Forte e indomável, queria ser tsarina, mas estava presa ao enfado de uma cidade pequena. Sem filhos, sem livros, com empregados para realizar todos os trabalhos de casa, seu tédio é muito enfatizado na narrativa.

Tendo essa vida, é de se esperar que a protagonista queira arranjar uma emoção, uma aventura. Ela não se interessa por Serguêi imediatamente, mas quando decide “ceder” às suas investidas, pula de cabeça no romance com uma intensidade exagerada. Sua simplicidade de ex-camponesa, porém, não a deixa participar das hipocrisias burguesas, vivendo sua história de amor em segredo enquanto mantém o casamento de fachada. Catierina Lvovna decide, então, ultrapassar os limites para virar rainha de seu lar e fazer de Serguêi seu rei.

Borís Timofiêitch, o sogro, foi a primeira vítima de Catierina, pois ameaçou expor seu caso amoroso ao filho. O assassinato foi inteligente, calculado e elegante. Essa discrição foi evidenciada pelo narrador, ao contar que Borís morreu como os ratos morriam pelo veneno, e que Catierina tinha acesso a este, mas sem tirar conclusões explícitas de assassinato. Ninguém desconfiou, visto que muitos morrem ao comer cogumelos.

Essa elegância que Catierina Lvovna possui de início some em seu segundo assassinato, repleto de ação e violência. Quando seu marido a confronta por ter um amante, ela admite, traz Serguêi para o quarto onde estavam, beija-o na

frente dele e Dmitri, humilhado, dá um tapa na mulher. Com frieza e crueldade, os dois batem nele e o enforcam, enterrando seu corpo na floresta.

O tom dos assassinatos muda, portanto. Catierina Lvovna fica cada vez mais ousada e destemida, tomando menos cuidado em cometer seus crimes de maneira discreta. É como se não acreditasse que pudesse ser pega e punida, ou não se importasse com essas possíveis consequências. Sua paixão era forte demais para pensar nisso.

Depois desse assassinato, Serguêi fica visivelmente abalado, enquanto Catierina, feliz, comemora o fato de que agora os dois podem controlar os negócios e ser os reis do lar. A felicidade dura muito pouco, entretanto. Logo surge uma criança, parente do marido dela, que teria direito a uma parte da herança. Serguêi se assusta com as possíveis consequências disso e mostra agora ter gosto pelo crime. Sugere nas entrelinhas que eles se livrem do menino também. Catierina fica surpresa, hesita, mas é convencida, pois não aguenta a ideia de que isso possa interferir na paixão do casal.

Cometeram o assassinato da criança, crime especialmente hediondo e difícil de compreender, pois Catierina, nesse momento, estava grávida. Tiveram tanta confiança que nem lembraram de fechar as janelas. Assim, são pegos no flagra por um grupo de testemunhas que assistiu ao crime do lado de fora da casa.

Em seu julgamento, Catierina afirma ser inocente, com calma, apesar das testemunhas, mas Serguêi perde a

compostura e revela todos os crimes. Ao saber que ele confessou, ela confirma sua história e diz que fez tudo “por ele”. São, portanto, enviados para fazer trabalhos forçados na Sibéria. Ela tem o bebê antes de partir e o abandona, sem fazer muito caso do assunto. Apaixonada, não se importa muito com sua condenação porque Serguêi estará com ela. Este, porém, não corresponde aos seus sentimentos e, na caminhada para o leste, começa a se envolver com outras prisioneiras. Uma dessas se une a ele para humilhar Catierina.

Ela, provocada, realiza seu último crime, dessa vez com paixão e não frieza: agarra sua inimiga e pula com ela no rio Volga. Desse modo, comete assassinato e suicídio em parceria com o rio mais importante da Rússia, símbolo de imponência, o que mostra sua força sobrenatural, movida por sentimentos intensos.

Diante desse enredo, não é difícil explicar o motivo para que a consideremos uma bruxa. Ela causa medo nas pessoas pois não deixa que nada a impeça de exercer suas vontades, suas motivações são obscuras e suas ações, irracionais. Catierina Lvovna era insubmissa e selvagem, causando “um tremor na alma sempre que nos lembramos [dela]” (Leskov, 2009, p. 11).

### **Pellegrina Leoni**

Pellegrina Leoni, personagem de “The Dreamers”, possui a mesma paixão que Catierina Lvovna. Entretanto, em vez de matar outros, Pellegrina prefere matar a si mesma e depois renascer, em eterno encantamento com as possibilidades da

vida. Desse modo, é uma bruxa mais atraente que assustadora, porém, não deixa seu mistério de lado.

O contexto em que a história de Pellegrina é narrada é tão forte quanto onírico e misterioso. Em 1863, numa noite de descrição tão bela que provoca arrepios, um *dhow* (espécie de veleiro) navega do Quênia para a Tanzânia carregando Said Ben Ahamed, homem que viaja em busca de vingança contra seus inimigos (a qual, segundo o narrador, foi contada em outras lendas), o famoso contador de histórias Mira Jama, que então já não exercia mais seu talento, e um inglês chamado Lincoln Forsner, que rodava o mundo sem rumo.

Mira Jama afirma que ele e Lincoln são sonhadores. Ele, de modo literal, e o inglês porque vive sem ter controle sobre seu destino, seguindo o caminho que lhe aparece em sua frente. Forsner, então, decide contar a história da mulher que o ensinou a sonhar, sublinhando que “It is not a bad thing in a tale that you understand only half of it”<sup>5</sup> (Dinesen, 2002, p. 243), lembrando-nos de um dos princípios de uma boa narrativa.

Ouvimos, então, como ele conheceu uma prostituta em Roma, Olalla, e se apaixonou perdidamente. Viveram um caso de amor durante alguns meses até que ela desapareceu sem dar aviso. Lincoln partiu, então, em sua busca, rodando a Europa inteira. Eventualmente, encontrou dois amigos em um hotel, que também contaram histórias envolvendo mulheres maravilhosamente misteriosas.

A primeira era sobre Madame Lola, que fazia os *bonnets* mais bonitos da Europa e, nas horas vagas, era uma revolucionária. A outra, sobre Madame Rosalba, que se envolveu romanticamente com um general e, depois de sua morte, passou a viver em luto, consumindo apenas água e comida de quaresma e dedicando sua vida à caridade.

Quando um dos amigos comentou sobre uma cicatriz em forma de cobra branca no pescoço de Madame Rosalba, eles descobriram que essas mulheres eram todas a mesma, assumindo personalidades diferentes. Logo após essa revelação, ela surgiu no saguão do hotel e saiu numa carruagem, mesmo ocorrendo uma severa tempestade de neve naquele momento.

Os três partiram para alcançá-la e, quando conseguiram, pressionaram-na perguntando-lhe quem ela era. Acuada diante dessa pergunta tenebrosa, jogou-se de um pequeno penhasco. Os homens conseguiram resgatá-la e levá-la de volta ao hotel, onde encontraram seu melhor amigo, Marcus Coccoza. Ele, então, contou a história da mulher, que se chamava, na verdade, Pellegrina Leoni.

Coccoza revela que Pellegrina Leoni fora uma grande cantora de ópera italiana, dotada de uma devoção completa à arte e de um talento imensurável para ela. Ela dedicava toda sua vida para a construção dessa artista, que era a mais amada da Europa. Segundo ele, “she worked in the service of Pellegrina Leoni like a slave under the whip, weeping, dying at times,

<sup>5</sup>Do inglês: “Não é algo ruim de um conto que você entenda apenas metade dele”.

when it was demanded of her"<sup>6</sup> (Dinesen, 2002, p. 289).

Era como se Pellegrina Leoni fosse, portanto, uma personagem, um ente separado da mulher, que a dominava. Essa relação lembra muito o que discutimos anteriormente a respeito de autodisciplina, em que a pessoa seria, ao mesmo tempo, senhora e escrava de si. Do mesmo modo, Pellegrina era uma leoa domesticada por si própria. Sua grande frustração era ser muito mais viva e grandiosa do que o mundo lhe permitia.

Em uma terrível noite, no auge de sua carreira, houve um incêndio no teatro em que se apresentava. Ela se salvou, porém ferida e traumatizada, perdendo sua voz e ficando com uma cicatriz em forma de uma cobra branca em seu pescoço. Inconsolável, Pellegrina tentou se matar, mas não conseguiu, pois, segundo Coccoz, "she had too much life in her"<sup>7</sup> (Dinesen, 2002, p. 297).

A personagem decidiu, portanto, matar a cantora Pellegrina Leoni. Acreditava que seus pesares só eram importantes porque aconteceram com alguém tão grandioso quanto ela. Se ela fosse uma pessoa qualquer, não haveria uma tristeza tão grande caso algo lhe ocorresse. Desse modo, ela tomou o lugar de outras pessoas, assumiu novos nomes e biografias, levou ao extremo todas as possibilidades de existência. Ela se livrou de seu passado, de sua sombra, e, com isso, de qualquer tristeza que eles pudessem

carregar, vivendo apenas no presente, livre. E, assim, foi contagiando quem encontrava com esse mesmo sentimento de reinvenção de si. É nesse aspecto que Pellegrina mais se diferencia de Catierina. Seus "assassinatos" ocorrem, pois, sendo tão cheia de vida, faz com que as pessoas morram e renasçam como sonhadoras.

Mais de uma vez durante o conto Pellegrina é comparada a uma bruxa. Entretanto, isso só ocorre depois que ela decide matar Pellegrina Leoni, largando, assim, qualquer expectativa que as pessoas pudessem ter sobre ela e que ela tivesse sobre si mesma. Decidiu se tornar uma leoa selvagem, como Catierina Lvovna. Virou bruxa pois assumiu uma vida sem nunca criar laços ou prender-se ao passado, soando misteriosa aos outros. Ela, como uma feiticeira, encantava todos que cruzavam seu caminho, transformando suas vidas e convencendo-os a desprenderem-se de seus passados.

Morreu, enfim, pois os homens com quem se envolveu não aguentaram seu mistério, sua falta de explicações. Exigiram que ela largasse sua leveza e se justificasse. Diante da possibilidade de ter que voltar a ser uma pessoa só, de revelar e, portanto, reviver seu passado, preferiu pular do penhasco. Diante da possibilidade de ter que voltar a se preocupar com o que pensavam dela, de ter que voltar a se domesticar, decidiu pela morte.

<sup>6</sup>Do inglês: "ela trabalhava a serviço de Pellegrina Leoni como uma escrava sob um chicote, chorando, morrendo por vezes, quando lhe era exigido".

<sup>7</sup>Do inglês: "ela tinha muita vida em si."

## A representação da bruxa sob o gênero narrativo

Levando em conta essas duas obras em que personagens análogas às bruxas têm suas histórias contadas através de narrativas, gostaríamos de entender de que modo esse gênero permite um melhor retrato dessas mulheres. Para isso, retornamos ao texto de Benjamin, em que ele afirma que “nada facilita mais a memorização das narrativas do que aquela sóbria concisão que as subtrai à análise psicológica” (Benjamin, 2014, p. 220). Aqui o autor estabelece que as narrativas não permitem uma análise psicológica das personagens, ou seja, nunca se pode estabelecer uma construção complexa dos motivos que as levaram a cometer seus atos.

Os romances, ao longo de seu desenvolvimento, foram valorizando cada vez mais a criação de personagens profundas e tridimensionais, com características positivas e negativas, além do estabelecimento de acontecimentos em suas vidas que contribuiriam para que elas formassem suas personalidades únicas. Assim, a personalidade do indivíduo retratado iria se desenvolvendo aos poucos, e o leitor acompanharia essa evolução.

No caso das narrativas, ocorre o oposto. As personagens não são desenvolvidas ao longo da história, suas personalidades não costumam ser profundas, com defeitos e qualidades, e não há como sabermos os motivos para que

elas tenham cometido suas ações. Essa parte é deixada a cargo do interlocutor que, ao ouvir a história, vai dar sua interpretação pessoal.

Walter J. Ong trabalha essa questão em seu livro *Orality and Literacy*. Segundo ele, as personagens dos romances são “redondas” (“round”), enquanto as das narrativas orais são “planas” (“flat”). As personagens redondas possuem toda uma vida de experiências únicas que as fizeram tornar-se quem são, ou seja, fizeram-nas parecer com pessoais reais, enquanto as planas nunca surpreendem o leitor, cumprindo sempre as expectativas que depositamos sobre elas (Ong, 2012, p. 148).

Em uma de suas obras, Isak Dinesen reflete sobre isso. No conto “The Young Man with the Carnation”, o protagonista é um célebre romancista que entra em um conflito interior com sua vida e obra e, numa crise, decide largar tudo e partir para muito longe em um barco. Ao chegar no porto, ele tem o seguinte pensamento:

The ships were superficial, and kept to the surface, therein lay their power, to ships the danger is to get to the bottom of things, to run aground. They were even hollow, and hollowness was the secret of their being, the great depths slaved for them as long as they remained hollow. (...) From now on I shall speak no more, but I shall listen to what the sailors will tell me, the people who are familiar with the floating ships, and keep off the bottom of things<sup>8</sup>. (Dinesen, 2001, p. 23).

<sup>8</sup>Do inglês: “Os barcos são superficiais, e mantêm-se na superfície, ali deposita-se seu poder, para os barcos o perigo é chegar ao fundo das coisas, é encalhar. Eles são até mesmo ociosos, e ser ociosos é seu

segredo, as grandes profundezas trabalham para eles desde que eles se mantenham ociosos. (...) A partir de agora eu não falarei mais nada, mas ouvirei o que os marinheiros contam, essas pessoas que estão

A literatura moderna, principalmente a partir do romantismo, estabelece que a profundidade das personagens é essencial para que uma obra seja considerada de boa qualidade (Ong, 2012, p. 148). Essa passagem de Dinesen é interessante pois mostra uma reflexão contrária a essa “regra”, deixando clara a resistência da autora a aceitar certos aspectos da literatura moderna em sua obra. Ela nos dá a entender que uma obra, em vez de ser profunda e densa, como é esperado da literatura moderna, deve manter-se superficial e oca para que as profundezas, escondidas, possam trabalhar para ela.

O conto "The Blank Page", de Isak Dinesen, já citado brevemente na seção 1, fala sobre os pensamentos de uma velha contadora de histórias, analfabeta e humilde, descendente de uma linha de mulheres que exerciam a mesma arte, a respeito da narrativa oral. Para isso, ela conta a história do Convento Velho, em Portugal, da austera ordem das Carmelitas. Lá, segundo ela, era produzido o linho mais fino do país, que era comprado por todos os nobres e pela família real, especialmente para as noites de núpcias das princesas.

Havia, na época, o costume de expor os lençóis na manhã seguinte do casamento para provar que a noiva era, de fato, casta. Começou, então, uma tradição deveras estranha: o pedaço do lençol que continha as manchas de sangue era recortado e emoldurado, com o nome da noiva escrito numa placa de ouro, e esse

quadro era pendurado em uma parede do convento, em homenagem a sua honra.

Muitas pessoas passaram a visitar o convento e a observar todos os quadros, pensando em todas as histórias que eles contavam, seja pelos formatos das manchas, seja pelo passado que continham. Entretanto, o quadro que detinha a atenção de todas por mais tempo era um que continha apenas um pedaço de linho branco, sem sangue e sem nome exposto na placa de ouro.

Segundo a velha contadora de histórias, esse quadro era um grande símbolo da fidelidade à história. O fato de os pais da noiva terem decidido expor o lençol, mesmo não havendo mancha, mostra seu respeito à tradição e à narrativa. Além disso, observamos, nesse momento, as infinitas histórias por trás desse pedaço de pano, e a presença de uma possível bruxa, aquela que não se guardou para a noite de núpcias, ou que se guardou além dessa noite. Aquela que, por fim, recusou-se a exercer o que era esperado dela.

A ideia da página em branco, tão importante para uma boa narrativa, perde seu valor com o advento da necessidade de informação, sobre a qual falamos anteriormente. No romance tradicional, assim como em outros gêneros artísticos pertencentes à modernidade, os acontecimentos passam a ter de ser explicitados e explicados, e as personagens devem ser profundas, com muitas camadas e traumas, ou seja, com desenvolvimento psicológico.

---

acostumadas com os barcos flutuantes, e ficarei longe do fundo das coisas.”

Para exemplificar essa diferença de abordagem, é interessante comparar a personagem Catierina Lvovna na novela original e em duas adaptações cinematográficas que a obra recebeu, o filme soviético *Леди Макбет Мценского уезда* [*Liedi Makbiet Mtsienskogo uiezda*] (1989) e o inglês *Lady Macbeth* (2017). Assim, podemos observar a diferença entre as representações expostas em uma narrativa e na mais moderna das artes, o cinema.

A personagem da novela é um mistério: ninguém sabe o motivo de suas crueldades. Não podemos explicar como ela não possuía afeto por uma criança inocente, mesmo estando grávida. Ao ser indagada pelo motivo de ter cometido tais assassinatos, Catierina Lvovna responde, breve e fria: “por ele”. Entretanto, nada impedia que ela continuasse o tendo como amante secreto. A sociedade da época permitia isso nas entrelinhas, desde que ela fosse discreta. Não havia real necessidade de assassinar ninguém para continuar amando Serguêi.

Não há, na novela, nenhuma descrição de algum acontecimento que teria ocorrido em sua vida que a levaria a praticar tais atos, algum trauma de infância, alguma má influência ou algo parecido. Seus pensamentos e motivações estão escondidos do leitor. Afinal, a história é contada por alguém que não teve acesso a esses detalhes, por alguém que era distante da personagem e acompanhou os eventos de fora.

Os filmes percebem essa falta de motivações e, na tentativa de trabalhar a psicologia por trás dos crimes, explicam,

cada um à sua maneira, em vez de deixar a dúvida no ar. O soviético mostra a relação dos amantes como abusiva. Ela, apaixonada, submete-se à vontade dele, seja cometendo assassinatos para agradá-lo, dando-lhe presentes ou mesmo se sujeitando a relações sexuais forçadas. Há mesmo um tom moralista que faz com que o caso extraconjugal pareça não ser fonte de prazer à mulher, apenas de desgraças.

O inglês mostra tanto o marido de Catierina quanto seu sogro tratando-a de maneira agressiva e perversa. Assim, podemos ser levados a entender que os assassinatos foram uma espécie de vingança. Entretanto, ela não é mostrada como uma vítima completa, como o soviético faz, visto que age de maneira má e egocêntrica ao esquivar-se da confissão de Serguêi no final. Acuada diante do relato, diz que ele estava mentindo, e que quem matou a criança foi o amante junto com sua empregada (que, esta sim, assume o papel de vítima durante o filme).

Há, nesse filme mais recente, maior ambiguidade em relação aos seus sentimentos, pois em diversos momentos de reflexão da protagonista não fica claro se ela está arrependida, abalada com o destino de seu amado ou só triste de voltar ao tédio de sempre, deixando em aberto certas interpretações. Vemos, portanto, que a necessidade moderna de explicações não consegue dominar totalmente as artes, que encontram modos de manter a dúvida e de criar hibridismos entre ideias.

Esse filme inglês também mostra o lado sexual ativo da personagem, e não passivo, como no filme de 1989. Ela é

retratada como uma mulher sexualmente frustrada que, ao conhecer os prazeres da carne, fica obcecada e faz com que isso se torne o objetivo de sua vida. Logo, podemos interpretar que sua paixão nunca foi por Serguêi, este era apenas um objeto para satisfazer seus desejos sexuais. Isso explicaria por que, no filme, ela decide imediatamente, ao ouvi-lo confessar os crimes, deixá-lo ir sozinho à Sibéria.

No que diz respeito ao assassinato mais cruel e de mais difícil compreensão, o da criança, ambas as adaptações mostram que a protagonista nutria certo afeto pelo menino, e que o assassinato fora cometido apenas pela influência de Serguêi. De fato, mesmo na narrativa ele trouxe a ideia e a convenceu de que eles nunca poderiam ser felizes com ele vivo. No livro, entretanto, ela nunca chegou a demonstrar mais do que indiferença pela criança antes de começar a odiá-la. Talvez isso mostre como um dos aspectos mais difíceis de compreender na obra, talvez o que cause os maiores arrepios diante da personalidade de Catierina, seja o fato de uma mulher grávida não nutrir nenhum afeto por uma criança.

É interessante observar essas adaptações, pois a linguagem do cinema foi construída com base na tecnologia e na mentalidade urbana a partir do século XX, criando um grande contraste com a arte da narrativa, que é milenar e foi se extinguindo na medida em que o que construiu o cinema foi se estabelecendo.

O pensamento moderno, como vimos anteriormente, rejeita a bruxa, aquela que é incompreensível. Desse modo,

representá-la através das formas artísticas mais pertencentes à modernidade, ou seja, do romance e do cinema, pode ser um desafio, embora não seja impossível. A arte é justamente onde encontramos espaço para aquilo que não entendemos completamente, para o obscuro. Mesmo o cinema, criado na modernidade, pode oferecer uma resistência ao pensamento moderno enquanto se comunica a partir de uma linguagem artística.

Desse modo, vemos como as adaptações cinematográficas fizeram certas interpretações de eventos que haviam ficado nas entrelinhas, porém uma delas conseguiu manter certo mistério na personalidade da protagonista, mostrando um hibridismo entre a linguagem original de Leskov e a linguagem cinematográfica.

O bom contador de histórias, entretanto, omite certos aspectos da história da bruxa, não tenta justificá-la, explicá-la. Ele a expõe com todos seus mistérios, sabendo que, visto que o interlocutor também tece a narrativa junto ao narrador, haverá vários aspectos que permanecerão em branco, prestes a serem preenchidos pela imaginação do interlocutor.

Em um texto sobre a obra de Aby Warburg, o filósofo francês Georges Didi-Huberman escreve que a imaginação nos oferece, de acordo com "um *conhecimento transversal* (...), por sua potência intrínseca de *montagem* que consiste em descobrir – ali mesmo onde ela recusa os laços suscitados pelas semelhanças óbvias – laços que a observação direta é incapaz de discernir" (Didi-Huberman, 2018, p. 20). Ele afirma,

também, que "haveria, então, dois sentidos, dois usos da leitura: um sentido denotativo em busca de *mensagens*, um conotativo e imaginativo em busca de *montagens*" (Didi-Huberman, 2018, p. 21).

O interlocutor da narrativa buscaria, logo, *montagens*: diferentes maneiras de associar e interpretar os eventos narrados, sem nunca estabelecer um quadro final, estático. Assim, ele próprio, quando repetir a história, irá colocar algo de si em sua versão, pois a narrativa está sempre em mudança. Visto que há uma ausência de mensagens definidas, de informação, e há apenas montagens, conselhos, torna-se importante o silêncio, que dará esse espaço de dúvida e permitirá o eterno desenvolvimento da história.

A bruxa é construída nessa dúvida, nessa montagem, no inapreensível. Ela não é um ser definido, com uma mensagem a transmitir, um objetivo a cumprir. Assim, a narrativa não apenas é o gênero em que ela prospera, como também é atraída por essa figura, visto que está sempre procurando histórias que "make the blood run cold"<sup>9</sup> (Dinesen, 2002, p. 238) e personagens que causam "um tremor na alma" (Leskov, 2009, p. 11) ao nos lembrarmos delas.

Leskov e Dinesen, apesar de serem modernos e escreverem literatura moderna, constroem narrativas, ou seja, textos escritos inspirados nas histórias transmitidas oralmente, para poderem retratar essas personagens de modo mais rico. Assim, eles reconhecem num gênero híbrido entre literatura e tradição oral o

melhor lugar para o desenvolvimento dessa personagem também híbrida, que vive em um ambiente moderno sem se encaixar nele.

## Referências

ARENDDT, Hannah. Isak Dinesen: 1885-1963. In: **Men in Dark Times**. New York: Harcourt, Brace & World, 1968.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8a ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou o gaio saber inquieto**: O olho da história III. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DINESEN, Isak. **Last Tales**. New York: Random House, 1975.

DINESEN, Isak. **Seven Gothic Tales**. London: Penguin Classics, 2002.

DINESEN, Isak. **Winter's Tales**. London: Penguin Classics, 2001.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa**. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

LESKOV, Nikolai. **Lady Macbeth do Distrito de Mtzensk**. Tradução de Paulo Bezerra. 1a Edição. São Paulo: Editora 34, 2009.

ONG, Walter J. **Orality and Literacy**. New York: Routledge, 2012.

ROUNDING, Virginia. Murder, coronation and conspiracy. In: **Catherine the Great: Love, Sex and Power**. New York: St. Martin's Griffin, 2008.

<sup>9</sup>Do inglês: "fazem o sangue correr frio".

STENGERS, Isabelle. **A invenção das ciências modernas**. Trad. Max Altman. 1a ed. São Paulo: Editora 34, 2002.

Filmes:

**Ledi Macbet Mtsenskogo uezda**. Direção: Roman Balaian. Produção: Evsei Evseev. União Soviética: Mosfilm, 1989.

**Lady Macbeth**. Direção: William Oldroyd. Produção: Fodhla Cronin O'Reilly. Reino Unido: BBC Films, British Film Institute, Creative England, iFeatures, Protagonist Pictures, Sixty Six Pictures, 2017.

**Abstract:** *This article aims to investigate the relationship between the figure of the witch and the tradition of storytelling (Erzählung), as described in Walter Benjamin's essay "The*

*Storyteller.*" It will discuss the incompatibility of both the storyteller and the witch with modernity, basing its arguments on Benjamin's aforementioned essay and Silvia Federici's book *Caliban and the Witch*. From this, the article will offer a comparative reading of Nikolai Leskov's novel *Lady Macbeth of the Mtsensk District* and Isak Dinesen's tale "The Dreamers," arguing how these two authors use a writing style that draws on the storytelling Benjamin describes to represent witches, and how their stories thrive within these tales. Finally, the article will analyze two film adaptations of Leskov's novel, showing how this modern art form fails to capture the essence of both the witch and storytelling.

**Keywords:** *Witch; Storyteller; Nikolai Leskov; Isak Dinesen; Walter Benjamin.*