

Dois Hamlets Russos: a influência shakespeariana na construção dos arquétipos do “homem supérfluo” e do “homem do subsolo”

Thâmara Amorim¹

Resumo: A obra de Shakespeare (1564-1616), desde a era elisabetana até a contemporaneidade, é responsável por influenciar diversos textos em todo Ocidente e Oriente. *Hamlet* (1609), em particular, é um de seus trabalhos mais adaptados e, na literatura russa oitocentista, teve importância fundamental para a criação de dois arquétipos da tradição literária nacional: o “homem supérfluo” e o “homem do subsolo”. Este ensaio tenciona mapear as origens do “Hamletismo Russo”, bem como observar seu reflexo nos livros *Diário de um homem supérfluo* (1850), de Ivan Turguêniev (1818-1883), e *Diário do subsolo* (1864), de Fiódor Dostoiévski (1821-1881), além de delinear a relação estilística e conteudista entre ambos os livros.

Palavras-chave: Hamletismo Russo. Shakespeareanismo. Influência Poética. Literatura Comparada.

Pensar a história da literatura é, conseqüentemente, deparar-se, a todo momento, com relações de intertextualidade entre diversos livros — digo, não é incomum, ao ler uma obra literária, encontrar paralelos, diretos ou indiretos, com um ou mais textos anteriores e, posteriores, pois que, o exercício da escrita não se faz de maneira isolada e, portanto, é coerente concordar com Leyla Perrone-Moisés: “a literatura nasce da literatura”². De fato, a datar da Antiguidade grega, o conceito de *mímesis*, em suas diferentes significações, estabeleceu-se como “um dos fundamentos da criação artística”³.

A partir de então, a ideia de mimetizar passou por diversas modificações: desde suas origens religiosas, no sentido de posseção e materialização de um deus, ao seu resgate renascentista, quando sua definição converte-se à uma condição de eco: validados pela tradição, alguns escritores foram considerados exemplares de superioridade poética e, associados em uma espécie de cânone, tornaram-se “paradigma

1 Graduanda em Comunicação Social pela Universidade Federal de Pernambuco, Campus Agreste, UFPE-CAA. E-mail: thamraamorim@gmail.com

2 PERRONE-MOISÉS, 1990, n.p.

3 SALTARELLI, 2009, p.251.

para as gerações futuras, as quais passaram a imitar tais modelos”⁴. Isto é, quando um poeta compõe um poema clássico, este é capaz de transcender as barreiras autorais.

Logo, se a definição de Calvino estiver correta e um clássico for “um livro que nunca terminou de dizer o que tinha para dizer”⁵, o drama histórico do príncipe da Dinamarca, *Hamlet*, que após encontrar-se com o fantasma do pai, assassinado pelo próprio irmão, é ordenado a vingar-se de seu malfeitor e atual monarca, encaixa-se perfeitamente nesta categoria. Aliás, quando trata-se de cânone, o mesmo tem, para Harold Bloom, nome e sobrenome: William Shakespeare (1564-1616). Indubitavelmente, o encontro com *Hamlet* (1609), *Otelo* (1604) ou *Macbeth* (1607) é inelutável para a maioria dos leitores, sem que estes precisem sequer lerem, integralmente, qualquer uma das peças citadas, uma vez que a importância de seu autor é, ainda hoje, séculos depois de sua morte, basilar para a literatura mundial.

Tamanha relevância concentra-se, especialmente, em *Hamlet*, talvez a obra mais adaptada e estudada de todas as outras do dramaturgo. Para Bloom, isto se dá pois que a peça é “uma interminável provocação ao mundo, porque o mundo encontrou nela um mistério não resolvido”⁶ — asseguradamente, *Hamlet* é um texto provocativo e, em sua engenhosidade, bastante complexo, fosse mais despretensioso, possivelmente menos ressonante — e, no entanto, seu mistério não associa-se à sua inegável presença em diversos outros livros posteriores, já que, ainda segundo Bloom, é inconcebível, para qualquer grande autor, deixar de lado a influência shakespeariana, embora a integrem em seus textos despercebidamente ou, como muito se dá na literatura, a contragosto. O próprio Shakespeare, no início de sua carreira, perturbava-se com a constante interferência do trabalho de seu contemporâneo e rival Christopher Marlowe (1564-1593), em suas obras. O autor da memorável peça *A Trágica História do Doutor Fausto* (1592) era um dos mais prósperos escritores de teatro, sucesso significativo entre o público elisabetano, embora tenha morrido ainda aos 29 anos. É sabido que Shakespeare desprezava Marlowe e, ao mesmo tempo, em sua sátira deste, não só o emulava, como, por fim, o subjugou. Se, de fato, o grande poema é a “angústia realizada”⁷, porquanto

4 SALTARELLI, 2009 p.254.

5 CALVINO, 2002, I.78.

6 BLOOM, 2002, p.48.

7 BLOOM, 2002, p.23.

sempre sugere “presságios de ressurreição”⁸, o espectro de alguns textos sobre outros — como o fantasma do Rei Hamlet assombra seu filho — não ocorre, em todos os casos, deliberadamente.

Contudo, é imprescindível ressaltar que a ansiedade causada pela influência de determinados autores, segundo Bloom (2002), não trata-se, necessariamente, de qualquer querela pessoal, tampouco de uma “freudiana rivalidade edipiana”⁹, visto que tal perturbação surge muito mais do poema que do escritor: embora Shakespeare considerasse Marlowe um mal exemplo socialmente, era a mão deste que, de vez em quando, movia a pena do autor de *Ricardo II* (1595), porque o peso da literatura de seu predecessor não admitia ao seu sucessor ignorância. De qualquer maneira, é curiosa a anedota: não devia ser sem certa angústia¹⁰ que Dostoiévski (1821-1881) assimilava a influência de Turguêniev (1818-1883) em seu trabalho, este último um dos mais ilustres nomes no círculo literário russo do século XIX, formulador do eminente arquétipo do “homem supérfluo”, que inspirou livros como *Oblomov* (1859), de Ivan Gontcharov (1812-1891), além de ter manifestado-se no paradigma dostoiévskiano do “homem do subsolo”. Decerto, o desacordo que havia entre esses dois autores tinha origens privadas e profissionais: Dostoiévski achava Turguêniev europeizado demais, ao que este escreveu que o escritor de *Gente Pobre* (1840) era “a espinha no nariz da literatura russa”¹¹. Ademais, Dostoiévski, viciado em jogos de azar, chegou a pedir dinheiro emprestado de Turguêniev, quando ambos eram, de certa maneira, cordiais um com o outro. Tal prosperidade do escritor, capaz de promover um periódico ao concedê-lo qualquer uma de suas publicações, causava certo desdém por parte de Dostoiévski, conquanto, ele próprio tenha publicado um conto dele, *Os Fantasma*s (1864), em sua revista, *Epoch*, bem como tenha defendido, com veemência, *Pais e Filhos* (1862), quando o livro envolveu-se em uma tremenda polêmica política. Ou seja, certamente, Dostoiévski admirava a obra de Turguêniev, além de dever ao mesmo não apenas cinquenta rublos, uma vez que este foi responsável por uma tradição literária que ressoou em sua escrita, sendo Dostoiévski, hoje, considerado maior que Turguêniev: assim como no caso de Shakespeare e Marlowe, a literatura emula e supera.

8 Idem.

9 Idem.

10 Referência à “Angústia da Influência” (2002) de Harold Bloom.

11 TURGUÊNIEV, 1846, n.p. *apud* FRANK, 1995, p.211.

Voltando a influência shakespeariana, em particular, de *Hamlet*, é seguro afirmar que tanto o “homem supérfluo”, quanto o “homem do subsolo”, partem da peça de Shakespeare, qual o tipo dostoiévskiano parte do turguênieviano. Uma vez que estes arquétipos russos refletem, de uma e outra maneira, a tragédia shakespeariana, do mesmo modo que estes influenciaram uma quantidade volumosa de outros livros e autores, não só do realismo russo, é válido afirmar que o dramaturgo inglês esteve tão presente na literatura da Rússia oitocentista, quanto esteve a obra de seus nativos. Neste ensaio, pretende-se observar o “Hamletismo” em *Diário de um homem supérfluo* (1850) e em *Diário do Subsolo* (1864), além de, igualmente, as afinidades conceituais e formais entre estes dois últimos.

O “Hamletismo” na criação de dois tipos russos

Com efeito, a literatura russa do século XIX está impregnada de shakespearianismo, seja via emulação, sem intermediários, de sua obra, ou por meio de adaptações mediadoras de seus tipos. Isto se deu, para além do predomínio, quase inelutável, de Shakespeare em toda a Europa, devido a algumas particularidades da Rússia oitocentista. Em primeiro lugar, são os textos de um autor russo que demarcam o ponto de partida da influência shakespeariana que, a seguir, fez-se dominante na literatura do país — Alexandre Pushkin (1799-1837), leitor ávido do dramaturgo inglês, baseava-se em suas formas literárias abertamente; a peça *Boris Godunov* (1831), foi escrita, nas palavras do próprio autor, através do “sistema de nosso pai, Shakespeare”¹². Seguramente, Pushkin era, no início do século XIX, uma figura das mais eminentes no ascendente meio literário nacional, e, tal qual o escritor não pôde ignorar as medidas shakespearianas na construção de seus dramas históricos, seus contemporâneos, e sucessores, não poderiam ignorar as suas. Assim, “a interpretação de Shakespeare por Pushkin se tornou uma lei fundamental no teatro russo”¹³, durante as décadas de 1820 e 1830, período determinado por Yuri Levin como “a primeira fase do shakespearianismo russo do século XIX”¹⁴.

12 GIFFORD, p.152, 1947 *apud* PUSHKIN, 1825, n.p.

13 LEVIN, 1997, p.82.

14 Idem, p.84.

No entanto, é somente em 1837, com a tradução de *Hamlet* por Nikolai Polevoy (1796-1846), quando a tragédia do príncipe da Dinamarca é representada, pela primeira vez, em uma linguagem acessível à sua audiência, que é dado “o passo decisivo no estabelecimento de Shakespeare no palco russo”¹⁵; embora a versão de Polevoy não tenha sido, formalmente, das mais perspicazes, já que a figura do príncipe sofreu uma certa distorção, a fim de intensificar “seu estado de perda espiritual, sua frustração e seu desespero quanto à miséria humana”¹⁶. Porém, segundo Levin, foi, justamente, a acentuação da impotência aflitiva do herói que atraiu os espectadores, porquanto, em geral, pareciam reconhecer-se no personagem principal da peça.

De fato, a política autocrática do Império Russo, em particular, do reinado do Tsar Nicolau I (1825-1855), já exasperava, demasiadamente, a elite, que não conseguia contemplar nenhuma perspectiva de mudanças estruturalmente efetivas, desde a derrota da Revolta Dezembrista de 1825, e, assim, caía em uma disposição similar à do jovem Hamlet:

Polevoy, using Shakespeare's dramatic images, was, in fact, portraying a contemporary Russian society that was living in constant dread of reality. Judging from his own words he himself was aware of this: 'We love Hamlet,' he said, 'as our own kin, because his weaknesses are our weaknesses; he feels with our heart and he thinks with our head' and 'We mourn with Hamlet and we mourn for ourselves (LEVIN, p.86 apud POLEVOY, n.p.)¹⁷.

Em consequência, a literatura russa começa a esmiuçar seu próprio drama político por meio do método de Shakespeare de compor tragédias, um gênero que o país parecia conhecer pessoalmente — destarte, entabula-se o fenômeno conhecido como “Hamletismo Russo”, já na segunda fase do shakespeareianismo nacional¹⁸. Depois de Polevoy, Ivan Turguêniev torna-se um importante mediador de *Hamlet* na Rússia, posto que suas obras dialogam diretamente com o protagonista da peça. Em 1848, dez anos após a tradução de Polevoy, Turguêniev publicou o conto *O Hamlet do distrito de Schigrov* (1852), que, pelo menos no título, inspirou a novela *Lady Macbeth do distrito de*

¹⁵ LEVIN, p.86.

¹⁶ Idem.

¹⁷ Em português: “Polevoy, usando as imagens dramáticas de Shakespeare, estava, a propósito, retratando uma sociedade russa contemporânea, que vivia em constante horror quanto à realidade. Julgando por suas próprias palavras, ele o sabia: ‘Nós amamos Hamlet,’ ele disse, ‘como nosso familiar, porque suas fraquezas são as nossas fraquezas; ele sente com o nosso coração e pensa com a nossa cabeça’ e ‘nós choramos com Hamlet e choramos por nós mesmos’.” (Tradução nossa.)

¹⁸ LEVIN, 1997, p.87.

Mtsensk (1865), de Nikolai Leskov, outra apropriação shakespeariana. Mais tarde, em 1850, o escritor publica *Diário de um homem supérfluo*, texto responsável pela criação de um dos arquétipos fundamentais da literatura russa oitocentista e, decerto, uma das mais engenhosas reverberações do trabalho do dramaturgo inglês.

Tchulkáturin, narrador do *Diário de um homem supérfluo*, começa a escrever durante a enfadonha espera pela morte. Em humor inteiramente distinto da hipocondria nervosa de Ivan Ilitch¹⁹, o personagem chega a animar-se de, enfim, saber que lhe resta pouquíssimo tempo: “é muito bom poder finalmente se livrar da consciência martirizante da vida”²⁰. Tchulkáturin é, portanto, atormentado pelos seus pensamentos e obsessões tanto quanto Hamlet e, tal qual este, encara seu sofrimento com uma atitude cômica desconcertante. Ademais, ambos estão, ainda que de maneiras diferentes, de luto: um pelo pai e, o outro, pelo seu fim pessoal e iminente.

Embora o livro, no ano de sua publicação, não tenha logrado a mesma recepção elogiosa que, anteriormente, teria seguido-se à maioria de seus textos, nesta pequena novela, Turguêniev inicia uma tradição literária — depois de Tchulkáturin, a crítica interessa-se em detectar outros “*lichnie tcheloveki*”, como foram chamados os personagens saídos à mesma forma do narrador do *Diário de um homem supérfluo*, pois que, conquanto a obra tenha recebido algumas resenhas negativas por parte de nomes de peso na época de sua primeira edição (provavelmente, devido aos inúmeros cortes feitos pela censura tsarista), a mesma teve influência indubitável em grande parte dos trabalhos posteriores dos autores da segunda metade do século XIX. Pois, então, quem seriam esses “homens supérfluos”?

De acordo com Samuel Junqueira, tradutor do *Diário* para a Editora 34, a palavra “*lichnii*”, ou “supérfluo”, tal qual foi traduzida para o português, é usada, no idioma russo, essencialmente no sentido de “deslocamento”, de “não fazer parte”, bem como, pode significar “inutilidade” ou “excessividade” em relação aos demais²¹. Ouçamos o próprio Tchulkáturin:

Supérfluo - é isso. Aos outros não se aplica essa palavra... Os homens podem ser maus, bons, inteligentes, estúpidos, agradáveis e desagradáveis; mas supérfluos... não. Ou seja, quero que me entenda: o mundo poderia passar sem esses homens... sem dúvida; mas a inutilidade

19 TOLSTÓI, A morte de Ivan Ilitch, 1886.

20 TURGUÊNIEV, 2018, p.10.

21 JUNQUEIRA, 2018, p.74.

não é a sua principal característica, não é o seu traço distintivo, e quando se fala deles, a palavra “supérfluo” não é a primeira que vem à boca. E eu... quanto a mim, não é preciso dizer mais nada: supérfluo, e ponto (TURGUENIÊV, 2018, p.17).

O arquétipo do “homem supérfluo” qualificava-se, deste modo, na espécie de personagens que, embora capazes de intelectualidade, eram inábeis quanto à ação concreta, seja para a mudança de suas próprias vidas ou, em uma perspectiva política, para a transformação de um sistema que os reprimia e desagradava — logo, a simetria deste tipo literário com a figura de Hamlet é evidente.

Em um de seus monólogos mais reproduzidos, o príncipe, já a par dos acontecimentos que levaram à morte de seu pai, pergunta-se:

Ser ou não ser - eis a questão./ Será mais nobre sofrer na alma / Pedradas e flechadas do destino feroz/ Ou pegar em armas contra o mar de angústias -/ E, combatendo-o, dar-lhe fim? (SHAKESPEARE, 1988, p.66)

Esta, que é, talvez, a expressão máxima da angústia de Hamlet, é, também, o espectro que o seguirá durante toda sua tragédia — o fantasma que assombra o jovem não é o pai assassinado, em busca de vingança, mas sua própria consciência atormentada, que jamais consegue livrar-se de questionamentos acerca de si mesmo e, conjuntamente, acerca da situação do governo dinamarquês, dirigido por um traidor. De fato, Harry Levin afirma que essa peça é obcecada pela palavra “questão”, repetida dezessete vezes por toda a extensão do corpo do texto²². De maneira análoga, Tchulkáturin, sente-se, ao longo de sua existência, um indivíduo que, o tempo inteiro, encontra seu lugar já “ocupado”²³, um obstáculo, para ele, intransponível, que o leva, por conseguinte, à inação.

Tal paralelo entre estas duas tradições literárias, tão, temporalmente, distintas, não passou despercebido nem por Turguêniev, nem por seus contemporâneos: “os ‘Hamlets’ da década de 1840, haviam degenerado-se nos chamados ‘homens supérfluos’”²⁴. Assim, essa associação começa a soar negativa — depois de 1861, com a abolição da escravidão e a formação de novos movimentos democráticos, a conjuntura política transforma-se e, por isso, *Hamlet* passa por uma análise “autocrítica”²⁵ dos intelectuais da

22 BLOOM, p.398 *apud* LEVIN, n.p.

23 TURGUÊNIEV, 2018, p.18.

24 LEVIN, 1997 p.89.

25 Idem.

época, uma vez que, anteriormente, o personagem havia os representado. Não mais interessava a agonia inerte do príncipe em relação ao mundo ao seu redor, pois que, tamanha estagnação significava, agora, conformação com o estado das coisas, ainda que este fosse, indubitavelmente, vergonhoso. À vista disso, o próprio Turguêniev, em consonância com o pensamento de seus contemporâneos, escreveu, em um artigo de 1860, intitulado “Hamlet e Dom Quixote”:

So what is Hamlet? (...) Analysis and egotism, and therefore lack of faith. He lives for himself alone... He is sceptic - always reflecting and brooding upon his own self; always concerned with his situation and never with his responsibilities. (...) Hamlets discover nothing, invent nothing, and leave nothing behind them except their own personalities; they leave no actions behind. They possess neither love, nor faith. So what can they discover? (LEVIN, p.89 *apud* TURGUÊNIEV, n.p.)²⁶

Deste modo, Turguêniev compreendia o herói shakespeariano como demasiadamente autocentrado para simbolizar uma geração que, depois de 1860, deveria ser mais politicamente ativa, não obstante, sua ideia do personagem fosse, em certos aspectos, diversa do texto original de Shakespeare²⁷. Posteriormente, outros tipos análogos à Hamlet continuaram a aparecer na literatura russa, tal qual o paradigma do “homem supérfluo” despontou, direta ou indiretamente, nos trabalhos de muitos autores oitocentistas — de maneira decisiva, o reflexo desses dois arquétipos na construção do “homem do subsolo”, de Dostoiévski, é dos mais interessantes.

Para Harold Bloom, a natureza humana havia sido tão intensificada por Shakespeare que se tornara uma invenção sua²⁸. Outrossim, o autor dos clássicos *Crime e Castigo* (1866) e *Irmãos Karamazov* (1880), via neste “um profeta”²⁹, capaz de deslindar os mistérios dos homens e, portanto, a obra de Dostoiévski, de caráter tão filosófico a ponto de fascinar figuras como Freud e Nietzsche, não poderia distanciar-se da influência shakespeariana, sobretudo de *Hamlet*, um dos personagens mais relevantes na literatura russa do século XIX:

26 Em português: “O que é Hamlet? (...) Análise e egoísmo, e, portanto, falta de fé. Ele vive apenas para si... É cético - sempre reflexivo e melancólico quanto a ele próprio; sempre preocupado com sua situação e nunca com suas responsabilidades. (...) Hamlets não descobrem nada, não inventam nada, não deixam nada para trás, além de suas personalidades; eles não deixam ações. Eles não possuem sequer amor, ou fé. Então, que podem eles descobrir?” (tradução nossa)

27 LEVIN, 1998.

28 BLOOM, 2002, p.28.

29 LEVIN, 1998, p. 91.

Hamlet, in Dostoevsky's eyes, was a tormented, embittered soul, full of rancor both against himself and against the world, full of blank despair; a mind that questioned all values; a heart conscious of its total solitude (LEVIN, 1998, p.91)³⁰.

Ora, não seria esta a mesma essência do protagonista de seu *Diário do subsolo*? Na primeira frase deste pequeno romance, o narrador sem nome, se diz “um sujeito doente”, malgrado afirme desconhecer a própria doença. Entretanto, uma página depois, ainda no mesmo capítulo, coloca em evidência a causa de seu distúrbio:

Não consegui, pois, tornar-me nem homem maldoso, nem homem algum: maldoso, bondoso, vil, probo, herói ou inseto. Agora levo a minha vidinha aqui, no meu canto, provocando-me com esse maligno e imprestável consolo de que um homem inteligente não pode tornar-se ninguém sério e que só um bobo se torna alguém. Sim, um homem inteligente do décimo nono século tem o dever e a obrigação moral de ser um ente irresoluto por excelência, devendo um homem resoluto e ativo ser um ente por excelência limitado (DOSTOIÉVSKI, 2012, p.21).

Embora tenha apenas 40 anos, o narrador, presumivelmente, já saturou as possibilidades de sua própria vida — a sociedade lhe é insignificante desde que percebe jamais ter conseguido, em termos kafkianos, *metamorfosar-se* em um homem, qualquer que seja. Aí é que está sua confinção ao subsolo, um esconderijo espiritual, mas, também, aparentemente, físico: à narrativa deste romance falta um enredo, uma vez que, em seu formato de diário, o personagem fala, em primeira pessoa de si mesmo, e conta apenas uma “anedota” na segunda parte do livro, surgida ao longo da escrita reflexiva e nada episódica da primeira parte — diferentemente do príncipe de Shakespeare, sempre pronto a monologar sobre tudo, ao mesmo tempo que tudo experiencia; o herói dostoiévskiano, depois de um longo período de exclusão social imposta, parece decidir trancar-se, deliberadamente, em um subsolo para, só então, ponderar sobre o que é e porque o é. Ademais, letargia, ao menos, em certo grau, voluntária, é um aspecto literário de superficialidade e, logo, o narrador tem um vínculo axiomático com o Tchulkáturin de Turguêniev.

Aliás, ao pensar o “Hamletismo Russo”, é fundamental enfatizar que a representação do personagem que chegava à pena de outros escritores era, em geral,

30 Em português: “Aos olhos de Dostoiévski, Hamlet era uma alma atormentada e amargurada, cheia de rancor contra si e contra o mundo, repleta de puro desespero; uma mente que questionava todos os valores; um coração consciente de sua solidão total.” (tradução nossa)

por intermédio alheio; isto é, os tipos caracterizados como “*Hamlet-like*”³¹, surgiram muito mais a partir da reprodução das apropriações de Turguêniev, Pushkin e Polevoy do que do próprio Shakespeare, de maneira integral. Possivelmente, a adaptação do herói shakespeariano por Dostoiévski seria, também, uma manifestação de outras interpretações do modelo do dramaturgo inglês. Segundo Levin (1998), é provável que Dostoiévski tenha assistido ao espetáculo baseado na tradução de Polevoy, bem como, ignorar a obra de Turguêniev ou de Pushkin era, aos seus contemporâneos, um exercício de esforço árduo e proposital, uma vez que os autores eram dos nomes mais importantes na literatura nacional oitocentista. Assim, mesmo que ele tenha tido acesso à obra original de Shakespeare, havia bem mais de um *Hamlet* a circular nas bibliotecas e teatros da época, algo que, naturalmente, poderia influenciar seu trabalho.

Outra relação interessante entre os três livros encontra-se no fato de que *Diário do subsolo* também construiu uma categoria específica de personagem — em uma nota que prefacia o romance, o autor garante que o narrador é uma figura ficcional, mas sua criação partiu de um espécime da realidade que lhe era contemporânea:

(...) as pessoas que escrevem tais diários não apenas podem, como devem, existir em nossa sociedade, considerando aquelas circunstâncias em que a nossa sociedade se formou de modo geral. Eu queria destacar, tornando-a mais visível para o público, uma das personalidades do nosso passado recente. Seria um dos representantes da geração que ainda está viva (DOSTOIÉVSKI, 2012, p.17).

A geração à qual o autor refere-se é a mesma que sofreu, impotentemente, a tirania do tsar Nicolau I — esta que, de modo similar, proporcionou a criação do paradigma do “homem supérfluo”. A propósito, é senso comum o fato de que Dostoiévski foi acusado de subversão e condenado à morte neste período, tendo sido, afinal, destinado à Sibéria para a realização de trabalhos forçados e, liberto, apenas, dez anos depois. Portanto, um paralelo popular à crítica é a relação dos infortúnios do escritor com os do personagem, fadado a viver em isolamento devido à sua inadequação social. Contudo, não obstante a associação possa ser coerente, “toda *mimese* é sempre uma forma de *poiese*”³² e, neste ensaio, interessa, sobretudo, a relação “poeta no poeta”³³ da

31 LEVIN, 1998, p. 90.

32 CANDIDO, 2014, p.22.

33 BLOOM, 2002, p.61.

tradição literária russa — no que se refere a isso, há ainda um aspecto a ser abordado, quanto aos formatos narrativos dos três livros que, aqui, comparo.

Do diálogo ao monólogo: as narrativas dos três personagens

Apesar de, tanto a novela de Turguêniev, quanto o pequeno romance de Dostoiévski, serem narrados em primeira pessoa, no formato de diário, ambas as obras são, estilisticamente, distintas. O *Diário de um homem supérfluo* é um texto evidentemente característico de todo registro cotidiano da vida de um personagem, escrito por ele mesmo, tal qual conhecemos na literatura — para citar um caso análogo, um modelo típico do gênero é *Diário de um louco* (1835), de Nikolai Gógol (1809-1852), referenciado, inclusive, em umas das anotações de Tchulkáturin, além de um dos livros mais importantes na formação do jovem Dostoiévski, citado por ele em *Crime e Castigo*³⁴. No conto gogoliano, o narrador, Poprishchin, é um servidor público que, progressivamente, vai perdendo a razão — ao longo de suas notas, percebemos, de maneira gradual, como desenvolve-se a loucura do protagonista e, deste modo, a narrativa usa o formato de periódico para assinalar a evolução de sua insanidade, que começa no dia 3 de outubro e termina em “34 de março. Fevereiro de 349”³⁵. Tal padrão de escrita - um relatório datado da biografia de alguém - é comum à literatura que preocupa-se em perfilar, minuciosamente, uma figura literária, bem como é o caso de *Flores para Algernon* (1959) de Daniel Keyes (1927-2014), por exemplo. Isto posto, é possível não somente criar uma atmosfera de imersão através da narração em primeira pessoa, mas apresentar ao leitor as particularidades de quem narra, em um certo espaço de tempo — é assim que conhecemos Tchulkáturin.

Em geral, tratando-se de *diary novels*, todos os “capítulos” são determinados pela data em que estão sendo escritos, e esta atividade sempre sugere não só os acontecimentos do passado, embora possa ser esse passado deveras recente; a escrita de um diário, em geral, quase sempre ambienta o leitor quanto ao presente de seu autor. Tchulkáturin abre o texto datado de “21 de março” com a seguinte entrada: “Hoje o tempo

34 FRANK, 1995, p.352.

35 GÓGOL, 2015 l.b.362.

está maravilhoso”³⁶; e, logo depois, em 22 do mesmo mês: “Hoje tornou a esfriar e ficar nublado”³⁷. O livro de Dostoiévski, no entanto, desvia-se deste padrão e, por vezes, sequer parece tratar-se um diário. Dividido em duas partes e organizado em capítulos sem indicação de dia, mês ou ano, o romance teve seu título traduzido de diversas formas: *Diário do subsolo*, *Notas do subsolo*, *Memórias do subsolo*, dentre outros. De qualquer maneira, independente de intitulação, o texto é narrado em primeira pessoa e tenciona contar a história de seu próprio narrador, que a escreve apenas para si, visto que sua intenção primordial, ao colocar-se no papel, é refletir sobre sua biografia:

(...) escrevo só para mim mesmo e declaro, de uma vez por todas, que, dirigindo-me aos leitores, faço-o unicamente para inglês ver, porque é mais fácil escrever desse modo. É a forma, tão só uma forma vazia. Eu nunca terei leitores (DOSTOIÉVSKI, 2012, p.53).

O Tchulkáturin de Turguêniev, também, indica, mais de uma vez, que suas anotações não são feitas para nenhum par de olhos além dos seus:

Mas me vem à mente: realmente vale a pena contar a minha vida? Não, definitivamente não vale... Minha vida não se diferencia em nada da vida da maioria das pessoas. (...) O melhor é tratar de **expor para mim mesmo** o meu próprio caráter (TURGUÊNIEV, 2018, p.16, grifo nosso).

Logo, se o formato de romance diário depende da narração das memórias de um personagem, ao mesmo tempo, que insinua seu presente, e tem como propósito ser lido apenas pelo seu autor, o “homem do subsolo” compôs um texto do gênero. E, contudo, a primeira parte deste, parece mais com um ensaio filosófico, repleto de diálogos hipotéticos, do que com um registro biográfico privado, como estrutura-se a narrativa do “homem supérfluo”. O diário, qual ficção, funciona, em certo grau, como um monólogo, em que o personagem precisa seguir as regras de seu discurso, sem poder, jamais abandonar os próprios trejeitos e particularidades, para que ele não se torne incoerente. O “homem do subsolo”, porém, cria leitores e questionadores de seus posicionamentos, na tentativa (bastante frutífera), de complexificar os pontos que ele levanta. Sobre isso, Mikhail Bakhtin, no livro *Problemas da poética de Dostoiévski* (1963), sugere que o escritor recusava todas as “premissas monológicas”³⁸, porque pretendia tornar cada

36 TURGUÊNIEV, 2018, p.11.

37 Idem, p.16.

38 BAKHTIN, 2008, p.55.

aspecto da personalidade do protagonista em “objeto de reflexão” e, para isso, preferia usar um modelo mais dialógico de escrita.

A despeito da dialética bem-sucedida do autor russo, o monólogo, sem dúvidas, pode ser uma ferramenta engenhosa de “auto-análise”, como prova *Hamlet*. A peça não é formada apenas por uma única voz, há diversos atores que dialogam ao longo do texto inteiro, todavia, conhecemos o príncipe, essencialmente, através de seus solilóquios - é na arrebatção de seu desespero que o herói avalia, com perturbadora precisão, a si e aos seus, em meio à solitária tragédia que enfrenta. Portanto, o drama shakespeariano é de uma robustez psicológica indubitável, e não surpreende que dois dos tipos mais potentes da literatura russa tenham saído à maneira de *Hamlet*. Aliás, conforme pensava Harold Bloom, como poderia qualquer grande escritor ignorar o peso da obra de Shakespeare?

Conclusão

Tal como é seguro afirmar que o “Hamletismo”, modelo shakespeariano, foi fundamental na construção do arquétipo do “homem supérfluo”, qual este precedeu o “homem do subsolo”, é, também, possível situar, indubitavelmente, Turguêniev e Dostoiévski no cânone literário mundial, sendo suas obras, até a contemporaneidade, ainda predominantes nos trabalhos de inúmeros outros autores — o leitor não somente pode reencontrar Turguêniev através de Gontcharov (1812-1891) — e do próprio Dostoiévski —, mas há ecos de sua literatura nos livros de Henry James (1843-1916) e Ernest Hemingway (1899-1961), por exemplo, uma vez que o sucesso de seus romances, novelas e contos ultrapassou o leste europeu; similarmente, Dostoiévski é um dos autores russos mais lidos de todo o século XIX, rivalizando, em autoridade, apenas com Tolstói.

Entretanto, ainda em consonância com Harold Bloom, acredito que, pensar em influência poética, sem ter em vista “o mais influente de todos os autores nos últimos quatro séculos”³⁹ é circular a questão sem jamais, de fato, tocá-la. A literatura de Shakespeare continua a reverberar em toda a produção artística do Ocidente ao Oriente e, dessa maneira, o autor “não nos deixará enterrá-lo, nem escapar dele, nem substituí-lo”⁴⁰. *Hamlet*, em específico, reconfigura-se a cada nova adaptação, sem perspectiva de

39 BLOOM, 2002, p.14.

40 Idem, p.18.

esgotamento temático: o personagem pode ser, efetivamente, “supérfluo”, mas sua importância literária não lhe permite a quietude de nenhum subsolo.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas na poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

BLOOM, Harold. **A Angústia da Influência**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002.

BLOOM, Harold. **The Great Tragedies: Hamlet**. Shakespeare: The Invention of the Human. Riverhead Books. New York, 1998. p.383-431

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. Companhia de Bolso, 2ª reimpressão, 2002.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Ouro Sobre Azul; 13 ed. 2014.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Diário do subsolo**. Martin Claret, São Paulo, 2012.

FRANK, Joseph. **Dostoevsky: The Miraculous Years, 1865-1871**. 1ª ed. Princeton University Press: New Jersey, 1995.

GIFFORD, Henry. **Shakespearean elements in “Boris Gudonov”**. The Slavonic and East European Review. Vol.26, No.66, 1947.

GÓGOL, Nikolai. **Diário de um louco**. 1ª ed. Tradução: Claud Field, 2015.

LEVIN, Yuri. **Shakespeare and Russian Literature**. Russian Essays on Shakespeare and His Contemporaries. University of Delaware Pr. Dec 1, 1997.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Flores de Escrivania: Ensaio. Companhia das Letras, 1990.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. L&PM, Porto Alegre, 2012.

SALTARELLI, Thiago. **Imitação, emulação, modelos e glosas: O paradigma da mimesis na literatura dos séculos XVI, XVII e XVIII**. AletriA. 2009 -jul.dez.- n.Especial.

THURMAN, Chris. **Hamlet Underground: Revisiting Shakespeare and Dostoevsky**. Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance. Vol.18 (33), 2018.

TURGUÊNIEV, Ivan. **Diário de um homem supérfluo**. São Paulo: Editora 34, 2018.