

Dados de Catalogação na Publicação (CIP) Internacional
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Gógol, Nicolai Vassilievitch, 1809-1852

O nariz & A terrível vingança / Nicolai Gógol.

A magia das máscaras / Arlete Cavaliere. — São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1990. — (Criação & Crítica v. 4)

Bibliografia.

1. Gógol, Nicolai Vassilievitch, 1809-1852 – Crítica e interpretação 2. Literatura russa – História e crítica 2. Romance russo I. Cavaliere, Arlete. II. Título. III. Título: A terrível vingança. IV. Título: A magia das máscaras.

ISBN: 85-314-0016-3

90-1502

CDD-891.73
-891.709

Índices para catálogo sistemático:

1. Romances: Literatura russa 891-73
2. Literatura russa: História e crítica 891.709

1ª edição – Max Limonad (1986)

2ª edição – Edusp (1990)

Direitos reservados à:

Edusp – Editora da Universidade de São Paulo
Av. Prof. Luciano Gualberto, Travessa J, nº 374
6º andar – Ed. da Antiga Reitoria – Cidade Universitária
05580 – São Paulo – SP Fax: (011) 211-6988
Tel.: (011) 813-8837/813-3222 r. 2633

1990

1. UM NARIZ FANTASTICAMENTE GROTESCO

Ao lermos o título do conto "O Nariz" imediatamente nos perguntamos, com certo estranhamento: por que um nariz? O que se pode dizer sobre um nariz?

Passamos a questionar quase que involuntariamente a autonomia de um órgão do corpo humano que para nós não pode existir independente do seu todo. Como se apenas o título do conto nos remetesse a uma subversão da ordem ontológica do mundo, instaurando certa idéia de desproporção, de desarmonia: por que nomear uma obra através de uma parte de um ser e não através do próprio ser que, de certa forma, é quem dá sentido e vida a cada uma de suas partes, formando um todo uno e orgânico?

Em outras palavras, como se pode falar sobre um nariz sem aludir ao seu possuidor? Poderia simplesmente um nariz representar a personagem principal de uma obra literária, o eixo em torno do qual gravita o conto?

Parece que questionamos logo de início a hierarquia dos seres e das coisas e sua possível transgressão, o que implica uma certa rebeldia, ou até uma certa sublevação dos possuídos contra os possuidores, das partes contra o todo, ou das coisas contra o homem, naquilo que elas têm de simbólico, de representativo etc.

Quando Gógol dá o título ao seu conto, a ordem habitual das coisas já se desfaz, a realidade já se afigura “estranha”, assim como o próprio enredamento fabular que eleva “um nariz” à categoria de elemento primordial da narrativa.

Estaríamos diante de um conto fantástico? O simples resumo da fábula pode parecer uma afirmativa: o nariz do major Kovalióv se desprende inexplicavelmente de seu rosto, passa a ter vida própria e anda por São Petersburgo, esquivando-se de seu dono, chegando até a assumir o disfarce de conselheiro de Estado, para evitar ser capturado.

Algumas definições de fantástico podem, *a priori*, corroborar tal classificação.

Para Todorov, o âmago do fantástico está centrado numa ambigüidade que deve ser mantida até o fim da aventura: realidade ou sonho? Verdade ou ilusão?

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sífides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão de sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas por nós. O fantástico ocorre nesta incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural¹.

Outras definições do fantástico revelam alguns pontos em comum. Para Castex: “O fantástico se caracteriza por uma intromissão brutal do mistério no quadro da vida real”². Louis Vax em *A Arte e a Literatura Fantásticas*: “A narrativa fantástica gosta de nos apresentar, habitando o mundo do real onde nos encontramos, homens como nós, postos de súbito em presença do inexplicável”. Ou ainda na mesma obra: “O fantástico em sentido restrito exige a irrupção

1. T. Todorov, *Introdução à Literatura Fantástica*, São Paulo, Perspectiva, 1975, p. 7.

2. P. G. Castex, *Le conte fantastique en France*, Paris, José Corti, 1951, p. 8.

de um elemento sobrenatural num mundo submetido à razão”³. Para Roger Caillois: “Todo o fantástico é ruptura da ordem estabelecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana”⁴.

As definições enfocam de um modo ou de outro a existência de acontecimentos de duas ordens, os do mundo natural e os do mundo sobrenatural, estabelecendo uma nítida demarcação entre esses dois mundos. Como se eles fossem incompatíveis e irreconciliáveis, como se o mundo real do leitor fosse regido por um sistema estável, alicerçado na noção empírica que tem das leis da causalidade, do espaço e do tempo: “os rios não invertem os seus cursos, os desejos não se realizam à simples formulação, os mortos não retornam para atormentar os vivos, as paredes não se deixam atravessar, não se pode estar em dois lugares ao mesmo tempo etc.”⁵.

Essas leis naturais garantem à noção de mundo real uma certa estabilidade. Se esta é ameaçada pelos terrores de um sobrenatural, então já estamos diante de um mundo pertencente à “outra ordem”. Quando o nosso real é problematizado pelas ameaças dessa “outridade” confrontamos, de um lado, o mundo da ordem natural das coisas e, do outro, o da ordem sobrenatural. A segurança do “sistema estável” do leitor está então abalada por um sobrenatural que “pode-vir-a-ser”. Nesse possível que agride a nossa estabilidade pode se situar a essência do gênero. Para Cortázar:

Lo verdaderamente fantástico no reside tanto en las estrechas circunstancias narradas como en su resonancia de pulsación, de latido sobrecogedor de un corazón, ajeno al nuestro, de un orden que puede usarnos en cualquier momento para uno de sus mosaicos (...) ⁶.

São, pois, dois sistemas irreconciliáveis (o da natureza e o da sobrenatureza) que o discurso fantástico põe em relevo, e daí o efeito psicológico produzido: o medo. A vacilação do leitor entre uma explicação racional dos fatos narrados (o fantasma como alucinação, por exemplo) e uma explicação sobrenatural (os fantasmas existem),

3. L. Vax, *A Arte e a Literatura Fantásticas*, tradução de João Costa, Lisboa, Ed. Arcádia, 1972, pp. 8-14.
4. R. Caillois, *Au coeur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965, p. 161.
5. L. Vax, *op. cit.*
6. J. Cortázar, “Del Sentimiento de lo Fantástico”, em *La Vueta al Día en Ochenta Mundos*, 4ª ed., México, 1968.

a impossibilidade de optar por qualquer das alternativas, constitui o dado objetivo que se projeta no discurso como um questionamento das duas ordens que o leitor conhece: a natural e a sobrenatural. Os limites de ambas as normas, de ambos os códigos são relativizados pela irreconciliação dos fatos narrados, seja com a razão, seja com a não-razão. O medo surge, assim, da percepção da ameaça tanto ao sistema da natureza, como ao da sobrenatureza⁷.

Na verdade, esse medo é então o temor do não-sentido: o leitor representado é a figuração da perplexidade diante de uma significação ausente. Existe um esvaziamento da significação no fantástico e o que se oferece ao leitor são hipóteses falsas, arbitrariedade da razão, questionamento das convenções culturais, mas tudo construído sobre uma verdadeira "poética da incerteza". A leitura torna-se um exercício conflitual, não porque seja o insólito inquietante em si mesmo, mas porque conduz à neutralização da função referencial: os contrários convergem, mas não ao modo da harmônica convivência, posto que o seu equilíbrio aparente significa a angustiante fuga do sentido. Desestabiliza-se o sistema estável do leitor, questiona-se a hierarquia culturalizada entre o real e o irreal, sem que no seu lugar se reponha qualquer certeza metafísica, qualquer imanência de um estado extranatural⁸.

Ora, se prestarmos atenção ao conto "O Nariz" de Gógol, perceberemos que não se trata simplesmente de se antagonizar esses dois sistemas (Natural/Sobrenatural). Existe, isso sim, ao lado de um processo de contigüidade entre as esferas do real e do irreal, um processo de contestação da disjunção dos elementos contraditórios e da irredutibilidade da oposição entre o real e o irreal. Na verdade, no conto "O Nariz", a própria realidade tornou-se estranha e imperscrutável. Não aparece mais a delimitação de dois mundos, o natural e o sobrenatural. Isto não significa que a causalidade dos eventos esteja ausente, como ocorre nos contos maravilhosos puros, onde não existe o impossível, nem o escândalo da razão. A unidimensionalidade do conto maravilhoso não provoca emoções especiais no leitor: os prodígios se sucedem na busca-viagem do herói que, inchada de fantasias, afasta-se do natural: tapetes voam, galinhas põem ovos de ouro, cavalos falam, dragões raptam princesas, príncipes viram sa-

7. I. Chiampi, *O Realismo Maravilhoso*, São Paulo, Perspectiva, 1980.

8. *Idem*, p. 56.

pos e vice-versa⁹. No entanto, subjaz a recusa da realidade (“era uma vez...”, “em certo reino...”) e a causalidade está simplesmente ausente: tudo pode acontecer, sem que se justifique ou se remeta à noção de realidade.

No caso desse conto gogoliano, permanece ainda o conflito e o entrechoque entre as duas esferas, mas estas como que se amalgamam através da invasão de uma sobre a outra: as leis da nossa realidade cotidiana estão de repente suspensas e suas categorias básicas perdem a validade. Tudo é simultaneamente fantástico e rigorosamente verdadeiro.

Observe-se que o narrador do conto logo de início timbra em salientar que o caso não “era uma vez”, mas que se deu em data e local precisos: “No dia 25 de março aconteceu em Petersburgo um fato extraordinariamente estranho”. E passa a relatar, de forma também “estranha” através de piadas, brincadeiras e trocadilhos, o estranho aparecimento do nariz do major Kovalióv no meio do pão do barbeiro Ivan Lákovlievitch quando este se preparava para tomar o seu rotineiro café da manhã.

Ora, o conceito do grotesco quase se impõe para apreciar de forma adequada uma obra literária cujas características transcendem classificações generalizantes neste ou naquele gênero, nesta ou naquela categoria. O que talvez seja mais produtivo é refletir sobre o conto perscrutando-o através do maior número possível de instrumentos crítico-teóricos que viabilizem sua completa dissecação.

Além disso, concordamos com Todorov quanto à manifestação de um gênio numa obra:

Não há qualquer necessidade de que uma obra encarne fielmente seu gênero, há apenas uma probabilidade de que isso se dê. Isto é o mesmo que dizer que nenhuma observação das obras pode, a rigor, confirmar ou negar uma teoria dos gêneros. As obras não devem coincidir com as categorias que têm apenas uma existência construída; uma obra pode, por exemplo, manifestar mais de uma categoria, mais de um gênero¹⁰.

Fixemo-nos então sobre o aspecto grotesco do conto.

Anatol Rosenfeld, no seu artigo “A Visão Grotesca”¹¹, salienta

9. *Idem*, p. 60.

10. T. Todorov, *op. cit.*, p. 26.

11. A. Rosenfeld, “A Visão Grotesca”, em *Texto/Contexto*, São Paulo, Perspectiva, 1976.

de início aspectos da arte e da literatura grotescas que parecem iluminar a obra gogoliana, tomando-se como exemplo aqui especialmente o conto "O Nariz", do ponto de vista de sua modernidade. Segundo o crítico, a arte e a literatura grotescas tornaram-se, no nosso século, objeto de uma valorização extremamente positiva. Ao surto criativo, no terreno do grotesco, corresponde mais recentemente também a apreciação favorável por parte dos teóricos. O grande número de obras dedicadas ao grotesco corresponde evidentemente a um interesse profundo da nossa época. Salienta ainda o crítico que se trata de uma arte fortemente antiacadêmica e contrária aos padrões clássicos, além de expressar, nas suas formas mais extremadas, crises profundas de âmbito sócio-político-cultural.

Vistos sob essa perspectiva, não só "O Nariz", mas outros contos gogolianos petersburgueses (*O Capote*, por exemplo) se integram num contexto maior, adequados dentro do panorama de boa parte da arte moderna.

Com efeito, o cunho grotesco desse conto, em particular, mesmo que atenuado pelo seu caráter lúdico e satírico, não deixa de lhe conferir um estatuto fortemente atual¹².

A busca absurda e desesperada do major Kovalióv que corre sem nariz por toda São Petersburgo com seu rosto ridículo e excêntrico, "plano como uma panqueca"; as atitudes mais inusitadas e inesperadas como, por exemplo, a tentativa de publicar no jornal a fuga do próprio nariz e oferecer uma gratificação para aquele que informasse o seu paradeiro; sem contar os diversos diálogos "fantásticos" entre as mais diversas personagens (inclusive o próprio nariz) durante a busca incessante, acabam por produzir, através de um abrochar irracional, um mundo irreal de personagens e ocorrências estranhas. Tudo perde o seu aspecto familiar e a desproporção no

12. Cf. sobre a teoria do grotesco o amplo estudo de W. Kayser, *Lo Grotesco - su Configuración en Pintura y Literatura*, Editorial Nueva Buenos Aires. Segundo o autor alemão, o grotesco é uma estrutura que instaura um "mundo distanciado". Mas trata-se de nosso próprio mundo que sofre uma transformação, o que resulta em certo estremecimento diante de um mundo cuja segurança se apresenta como mera aparência. "No caso do grotesco não se trata do medo da morte, mas da angústia perante a vida. Corresponde à estrutura do grotesco tudo aquilo que abala as categorias de nossa orientação no mundo. As configurações do grotesco são um jogo com o absurdo" (*op. cit.*, pp. 225-226).

miúdo sugere uma desarmonia universal. O homem se reduz a um autômato movido por forças misteriosas.

É essa visão dos seres e das coisas que dá ao conto "O Nariz", em conjugação com o forte cunho realístico, seu caráter grotesco¹³.

Tanto o major Kovalióv, como o barbeiro Ivan Iákovlievitch, como toda a população de São Petersburgo se afiguram como verdadeiros fantoches num mundo onde as leis estão abaladas, ou mesmo, inteiramente suspensas. Surge um mundo desconhecido, repleto de enormidades desproporcionais: as coisas revelam uma rebeldia traiçoeira numa verdadeira reação em cadeia contra o homem.

Kovalióv tenta o tempo todo resgatar o equilíbrio e a coerência das coisas, mas as categorias estão na mais vergonhosa confusão, todo o seu sistema está arruinado e os limites do real e irreal se confundem. As coisas se emancipam da realidade e tomam rumos próprios. Como se o chão cedesse debaixo dos pés e a sua própria identidade se dissolvesse metaforicamente com a perda do nariz.

É dessa desorientação em face de uma realidade tornada enigmática e insondável que decorre a reação de horror, espanto, nojo e mesmo riso arrepiado das personagens, do leitor e do próprio narrador, que no caso de Gógol, embora através de uma atitude narrativa irônica e satírica, deixa transparecer um ligeiro estremecimento ante o espetáculo descomunal de um mundo cujas categorias básicas perdem a sua validade.

É extremamente isso que integra perfeitamente "O Nariz" numa visão grotesca do mundo e do homem, quase esbarrando no humor negro.

Com efeito, quando, depois da mais árdua procura, Kovalióv se vê novamente "dono de seu nariz" (o trocadilho é bastante oportuno) e não consegue de forma alguma fixá-lo no lugar, nada é mais cômico e mais desesperador ao mesmo tempo.

Diante de tal pergunta feita a si próprio, o major empalideceu. Tomado por um sentimento de terror inexplicável, lançou-se à mesa, aproximou o espe-

13. W. Kayser ao tratar do grotesco no "realismo" situa a obra de Gógol como representativa, segundo ele, por uma nítida atitude de crítica social. Considera especialmente "O Nariz" de Gógol expressão de um "grotesco genuíno", cujo desenvolvimento no conto se apresentaria em sua forma mais pura, tendo como motivo grotesco característico a autonomia de um membro do corpo. Cf. o capítulo "Lo Grotesco en el Siglo XIX", *op. cit.*, pp. 148-155.

lho para não colocar o nariz torto. Suas mãos tremiam. Com muito cuidado e atenção recolocou-o no antigo lugar. Oh! que horror! O nariz não aderiria!... Levou-o junto à boca, esquentou-o um pouco com sua respiração e tornou a aproximá-lo da superfície situada entre as duas bochechas; mas o nariz não se firmava de jeito nenhum.

– Vai, anda seu bobo, fica aí! – dizia para ele. Mas o nariz parecia ser de madeira e caía sobre a mesa com um barulho tão estranho como se fosse uma rolha. (...)

O mesmo efeito aflitivo e ao mesmo tempo engraçado se verifica na tentativa absurda do médico de colocar o nariz no rosto de Kovalióv.

Todo o diálogo com o médico se afigura comicamente grotesco através do tom demasiado frio e indiferente, e por isso caricato, com que o médico diz as coisas mais absurdas como se fossem as mais normais do mundo, instaurando um discurso falso, aparentemente real e verdadeiro, mas que é apenas máscara e representação pois reflete um mundo que também aparentemente está ordenado, mas onde no fundo reina o caos, um mundo também de aparências, de máscaras, um mundo que é “representação” e que perdeu sua ordem e coerência.

O mesmo cunho de representação aparece no momento em que Kovalióv insiste na publicação do anúncio no jornal e o funcionário, após uma série de justificativas cheias de bom senso, perfeitamente coerentes, ajustadas pois à realidade que nos cerca, se utiliza, de repente, para recusar o pedido de Kovalióv, de um argumento totalmente absurdo que leva o discurso a se emancipar da realidade e a tomar rumos próprios, num plano onde os limites do real e irreal se confundem de tal forma que do familiar se desprende o contorno do desconhecido. Como se as palavras os levassem às inúmeras controvérsias vazias e fantasiosas.

– Está bom, mas de que maneira desapareceu? Eu sinceramente não consigo entender muito bem.

– E eu não consigo lhe explicar como, mas o fato é que ele agora deve estar circulando pela cidade e se autodenomina conselheiro do Estado. E por isso lhe peço que ponha um anúncio para que aquele que o encontrar o traga de volta o mais rápido possível. (...)

O funcionário ficou pensativo, o que se notava por seus lábios fortemente comprimidos.

– Não, não posso colocar um anúncio desses no jornal – disse finalmente depois de uma longa pausa.

– Como? Por quê?

– Bem. O jornal pode perder a sua boa reputação. Se todo mundo começar a publicar que seu nariz fugiu, então... Assim mesmo, já dizem que estão sendo publicados muitos absurdos e falsos rumores.

– É o que há de absurdo nesse assunto? Não acho nada de absurdo nisso.

– Ao senhor pode parecer que não. Pois veja, na semana passada ocorreu um fato semelhante. Veio um funcionário e do mesmo modo que o senhor trouxe um bilhete e pelas contas ficou em dois rublos e setenta e três copeques, e o anúncio todo consistia simplesmente em que fugira um *poodle* de pêlo preto. Aparentemente, o que há demais nisso? Mas saiu um pasquim: o tal do *poodle* era o tesoureiro não me lembro de qual estabelecimento.

Interessante observar também como esse brincar discursivo, essa mesma liberdade de jogar com o absurdo ocorre nas simples estruturas frásicas e vocabulares resultando numa grotesca confusão lingüística.

– Eu, realmente, lamento muito ter lhe acontecido tal percalço. O senhor não gostaria de cheirar um pouco de rapé? Acaba com dores de cabeça e mau humor; é bom até para hemorróidas.

Com efeito, além do fato absurdo e cômico de se oferecer rapé para quem não tem nariz, a própria ordenação frásica tem um caráter também estranho através do não-sentido e da falta de conexão lógica entre dores de cabeça, mau humor e hemorróidas.

Além disso, a irrupção da palavra “hemorróidas” que desagrega o conceito da realidade empírica, tem também um poder expressivo com um gesto cômico sonoro porque soa (principalmente em russo) de modo estranho e irreal. A frase toda nos deixa antes a impressão de uma sucessão fônica terminando por uma palavra enganosa, quase destituída do sentido lógico, mas muito poderosa em sua expressividade articulatória¹⁴.

Essa verdadeira brincadeira lingüística gogoliana, característica de muitos de seus contos, parece estar representada na própria fala do herói substancializando ironicamente a possível reação do leitor diante das mais variadas cambalhotas grotescas discursivas.

14. B. Eikhenbaum, “Como é Feito *O Capote* de Gógol”, em *Teoria da Literatura – Formalistas Russos*, Porto Alegre, Ed. Globo, 1971.

Esta atitude involuntária fez Kovalióv perder a paciência.

– Não posso entender como o senhor ainda tem coragem de brincar – disse muito sentido. – Por acaso não percebe que me falta justamente o indispensável para poder cheirar? Que o diabo carregue o seu tabaco! (...)

Essas incursões no terreno do grotesco não afastam a possibilidade de se pensar no conto também via-fantástico, principalmente se tomarmos o “último estado” da literatura fantástica, ou seja, o fantástico contemporâneo.

Bastante esclarecedor, nesse sentido, é o ensaio de Jean-Paul Sartre, “‘Aminadab’ ou do Fantástico Considerado como uma Linguagem”¹⁵, onde, a partir de um estudo comparativo entre o livro de Maurice Blanchot e os romances de Kafka, procura delinear os traços do gênero fantástico que, segundo ele, “como os outros gêneros literários, tem uma essência e uma história, sendo esta apenas o desenvolvimento daquela”.

Para Sartre,

não se pode delimitar o fantástico: ou não existe, ou estende-se a todo o universo; é um mundo completo em que as coisas manifestam um pensamento cativo e atormentado, simultaneamente caprichoso e encadeado, que rói secretamente as malhas do mecanismo sem nunca conseguir exprimir-se.

Segundo ele, Blanchot ou Kafka já não procuram pintar seres extraordinários; para eles não existe senão um objeto fantástico: o homem.

Não o homem das religiões e do espiritualismo, engajado no mundo até a metade do corpo, mas o homem-dado, o homem-natureza, o homem-sociedade, aquele que baixa a cabeça quando passa um enterro, que se barbeia à janela, que se ajoelha nas igrejas, que marcha a compasso atrás de uma bandeira.

O homem “normal” é precisamente o ser fantástico (daí o seu caráter grotesco); o fantástico torna-se a regra, não a exceção (daí também o mundo grotescamente apresentado por Gógol). Este homem é um microcosmos, é o mundo, a natureza inteira: é apenas nele

15. J.-P. Sartre, “‘Aminadab’ ou do Fantástico Considerado como uma Linguagem”, em *Situações I*, tradução de Rui Mário Gonçalves, Lisboa, Publicações Europa-América, 1968, p. 110.

que se mostrará toda a natureza enfeitiçada. Para o homem contemporâneo, o fantástico é apenas um modo entre cem de reaver a própria imagem.