

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

2. NOS LIMITES DA DUPLA EXISTÊNCIA

Para que se possa entender com mais profundidade a estrutura sobre a qual o conto “O Nariz” foi tecido, é oportuno lembrar que na redação inicial do texto, a estrutura do enredo possuía uma motivação psicológica diferente: todos os acontecimentos se revelavam como vindos de um sonho:

No entanto, tudo isso que nem está descrito aqui, o major via em sonho. E quando ele acordou ficou tão alegre que... se pôs a dançar só de camisolão por todo o quarto...¹

Segundo Vinográdov, o sonho como meio de desdobramento do enredo foi o procedimento preferido de Gógol, no primeiro período de sua produção. A utilização do sonho era feita de forma a levar o leitor a aceitá-lo quase até o final do conto como fato real, sem saber que se tratava de um sonho. De repente, como um passe de mágica, para a surpresa do leitor, o autor fazia o herói voltar do sonho para a vigília que freqüentemente se contrapunha com muito contraste ao material onírico.

1. Texto citado por V. Vinográdov no seu estudo “O Enredo e a Composição da Novela de Gógol ‘O Nariz’ ”, em *Poética da Literatura Russa*, Moscou, Ed. “Ciência”, 1976.

Esta intenção primeira de Gógol em “O Nariz” (relatá-lo como se fosse um sonho) foi “complicada” na versão final. Ele faz questão de indiciar subliminarmente o caráter “desperto” das personagens principais.

Por exemplo, o discurso sobre cada um dos protagonistas de “O Nariz” é iniciado com as indicações de seu despertar, o que afasta já de início qualquer suspeita do leitor de que a ação se desenrola em sonho:

O tal barbeiro Ivan Iákovlievitch acordou bastante cedo...;

O assessor de colegiatura Kovaliów acordou bastante cedo...,

Ou ainda:

Meteu os dedos e tirou – um nariz!... Ivan Iákovlievitch deixou cair os braços, começou a esfregar os olhos e a apalpar.

Assustado, Kovaliów pediu água e esfregou os olhos com uma toalha: de fato, o nariz não estava lá! Começou a apalpar com a mão para se certificar de que não estava dormindo: não, não estava. O assessor de colegiatura pulou da cama e estremeceu: nada de nariz!...

Além disso, todas as personagens envolvidas discutem e percebem cada situação como um fato real, embora surpresas por sua estranheza:

... um acontecimento fora do comum: pois o pão é uma coisa assada e o nariz não é nada disso. Não entendo mais nada!...

O pobre Kovaliów quase perdeu o juízo. Não sabia o que pensar deste acontecimento tão estranho. Com efeito, como era possível um nariz que no dia anterior estava em seu rosto e que não podia correr e nem andar, estivesse agora dentro de um uniforme!

O funcionário do jornal:

Realmente, muito estranho! O lugar está completamente plano como uma panqueca recém-assada.

Assim, tudo é simultaneamente fantástico e rigorosamente verdadeiro.

Graças a tal procedimento, o fantástico e o realismo se “misturam numa salada” e o leitor começa a se entregar à ilusão de que “onde não ocorrem coisas absurdas?... Mas no entanto, pensando bem, em tudo isso há algo de verdadeiro”, e assim este fundo de medo e surpresa é extraordinariamente realista e nele sobressaem ainda mais fortemente os traços comuns da vida cotidiana²

Embora o sonho do major Kovalióv nas redações finais tenha sido retirado por Gógol da estrutura do enredo de “O Nariz”, permaneceu o mesmo procedimento de elaboração do conto, através da imitação da descontinuidade incoerente e a aglutinação absurda dos elementos reais, como se passa no sonho.

Segundo definição do próprio Gógol, “o sonho não tem nada mais do que aqueles fragmentos incoerentes daquilo que nós pensamos e que não possuem sentido, e que depois se aglutinam e formam uma salada”³.

O que se observa no conto, como estrutura da construção artística, é um procedimento de composição por acoplamento de pedaços fragmentários e que, com a eliminação do movimento de enredo através do sonho, sobressai ainda mais agudamente.

Surge então o mundo de um absurdo fantástico, cujo significado ocorre também dos nexos internos sintático-semânticos das palavras e não só da conjugação do nominativo-cotidiano ou simplesmente das relações causais entre as “coisas” que estão sob as palavras. A lógica “cotidiana” dos acontecimentos, participante da construção artística do mundo, se congela. Aparece uma nova lógica das coisas, fundada sobre a incoerência dos pedaços fragmentários que estão em correlação pelo princípio da incompatibilidade e que compõem a estrutura básica do conto.

Vejamos então, com mais precisão, como se organizam no conto esses fragmentos, *a priori*, sem coerência lógica, mas que acabam unificados organicamente através dos traços comuns dos procedimentos e da composição.

O conto “O Nariz”, além da introdução e da conclusão do autor, se compõe basicamente de dois fragmentos paralelos independentes que possuem um início semelhante:

2. V. Vinográdov, *op. cit.*, p. 22.

3. *Apud* V. Vinográdov, *op. cit.*, p. 23.

O tal barbeiro Ivan Iákovlievitch acordou bastante cedo (1º fragmento).

O assessor de colegiatura Kovaliów acordou bastante cedo (2º fragmento).

Esses dois fragmentos são também concluídos quase com a mesma referência:

Ivan Iákovlievitch empalideceu... Mas aqui o acontecimento fica completamente encoberto por uma névoa e não se sabe absolutamente nada do que se passou depois (1º fragmento).

Depois disso... Mas aqui novamente todo o acontecimento se encobre por uma névoa e não se sabe absolutamente o que aconteceu depois (2º fragmento).

Na terceira e última parte do conto, esses dois fragmentos se juntam numa série onde todos os elementos, que correram separadamente, convergem, então, para um só ponto.

A relação lógica entre esses dois blocos de ação é intencionalmente rompida e duas linhas de aventuras do mesmo herói (Nariz) vão separadamente embora, sem quebrar uma certa ilusão da relação entre as duas partes, na medida em que o motivo "nariz" é o traço comum que problematiza, em ambas as partes, duas personagens diferentes: o barbeiro Ivan Iákovlievitch (na 1ª parte) e o major Kovaliów (na 2ª parte). Além disso, existem na fabulação certas referências que fazem crescer involuntariamente a convicção na plausibilidade e consecução dos acontecimentos: o barbeiro Ivan Iákovlievitch encontrou no pão quente um nariz "não de todo estranho". Ao mesmo tempo, um cliente seu, o major Kovaliów, acorda e não vê o nariz em seu rosto.

Entretanto, mais adiante, as partes acabam por se separar completamente e o nariz se desdobra e se bifurca, não só no estilo do autor e aos olhos de Kovaliów, mas também na compreensão do leitor que se depara, de repente, com dois sistemas irreconciliáveis: o real e o irreal.

O nariz vive nos limite da dupla existência, ora fazendo parte do mundo das pessoas, ora de novo assumindo a categoria das coisas. Embora no final possa surgir a idéia da unidade do nariz e a tentativa de explicação e concatenação das partes isoladas, principalmente através da indicação do inspetor do quartirão na participação do barbeiro no desaparecimento do nariz do major Kovaliów, o que

permanece é a dúvida, a incerteza, através da aglutinação dos fragmentos que preserva uma certa alogicidade, intencionalmente elaborada.

A qualquer ligação entre os fragmentos, corresponde um corte brusco intencional: por exemplo, Gógol obriga o próprio major Kovalióv a negar completamente a participação de Ivan Iákovlievitch no desaparecimento de seu nariz, embora em outros momentos essa ligação seja sugerida:

... de nenhuma forma se poderia admitir que o nariz fora cortado: ninguém havia entrado em seu quarto; o barbeiro Ivan Iákovlievitch fizera-lhe a barba ainda na quarta-feira e durante toda a quarta-feira e até mesmo durante a quinta-feira o nariz estivera inteiro – disto ele se lembrava e sabia-o muito bem; além do mais, deveria ter sentido alguma dor, e, sem dúvida, a ferida não poderia ter cicatrizado tão depressa e ter se tornado chata como uma panqueca.

Resulta uma estruturação do conto orientado num labirinto de aparentes incoerências resultantes da união de elementos opostos, entre os quais parece não haver relação alguma porque intencionalmente são destruídas as associações habituais e reais das palavras e dos acontecimentos.

Por esse mesmo princípio de atração/repulsão dos elementos se constrói cada uma das partes constituintes. A mesma linha de estruturação do conto permeia também cada um dos seus fragmentos.

O primeiro fragmento se desenvolve através de um ritmo retardado. Isto porque a narrativa move-se como que aos tropeços: a linha narrativa é freqüentemente interrompida por comentários ou desvios explicativos do autor que, além de retardar a ação, exercem no nível de encadeamento verbal, a função de ganchos sintáticos que desviam o relato de seu curso normal, instituindo rupturas no plano da lógica verbal.

Através desse procedimento, evidenciam-se blocos verbais contrastantes que se assemelham a um mosaico de grupos verbais, pela aparência sintática de sua organização, mas sem uma justificação lógica.

No dia 25 de março aconteceu em Petersburgo um fato extraordinariamente estranho. O barbeiro Ivan Iákovlievitch, residente na avenida Vosnesénski (o seu sobrenome perdera-se, e até mesmo em sua placa – onde se via um senhor com a bochecha ensaboada e a seguinte inscrição: “Faz-se também sangria” – não aparecia nada mais).

As inserções do autor também se sucedem no discurso indireto, onde bruscamente se separam da seqüência verbal pelo seu matiz expressivo, tanto mais que elas não estão ligadas umas às outras por passagens semânticas diretas: "... ele viu que sua esposa, uma senhora bastante respeitável e que gostava muito de tomar café, acabava de tirar os pães recém-assados do forno".

Os comentários do autor também tomam a forma de uma explicação contrastiva das peculiaridades nos discursos das personagens:

... não tomarei café... em lugar disso gostaria de comer pão quente... (quer dizer, Ivan Iákovlievitch queria um e outro, mas sabia que era absolutamente impossível exigir duas coisas ao mesmo tempo...)

Assim, a seqüência verbal está toda construída sobre aquela mesma aglutinação de elementos que se justapõem, às vezes não relacionados um com o outro, e que resulta na alogicidade construída no procedimento da obra.

Depois de muitos "vai-vém" narrativos é que se retoma o "fato extraordinariamente estranho".

O "nariz cortado" que aparece no 1º fragmento não sai da categoria das coisas, nas formas do relato narrativo. Em toda essa primeira parte, o lexema "nariz" move-se através da linha plana semântica dos significados, sem saltos inesperados.

Embora a passagem do nariz para a categoria das pessoas, construída de acordo com a composição do conto através de um salto semântico rápido e inesperado, ocorra no 2º fragmento, na estrutura do 1º fragmento já se encontram muitos indícios da futura metamorfose. Esses indícios, minuciosamente velados, se evidenciam muitas vezes através da ambigüidade resultante da instabilidade lógica de certas construções fraseológicas, onde a ordem das palavras contradiz completamente a compreensão de seu sentido. Observe-se como no seguinte segmento sintático, a ordenação lógica da palavra dá ao encadeamento uma ambigüidade especial, produzindo uma vacilação diante do significado "real" do lexema "nariz":

– Não quero nem ouvir! Acha que vou permitir que no meu quarto fique um nariz cortado?... Acha que vou responder por você na polícia?... Ah! Sujo, burro como uma porta! Fora daqui! Fora! Leve-o para onde quiser! Não quero sentir nem o cheiro dele!

Com efeito, toda esta relação de incompatibilidade entre os elementos fraseológicos faz vibrar um significado ambíguo apontado para a personificação expressiva do nariz que vai acontecer no 2º fragmento.

“... para que eu não ouça nem a alma dele” (conforme o coloquial: “... para que eu não veja nem a sombra dele aqui!”). Fica claro que aqui a variação semântica de nariz cujo “eco” será respondido somente com o aparecimento do “Senhor Nariz” no 2º fragmento.

Em contraposição ao 1º fragmento, no 2º fragmento, o movimento de desenvolvimento da ação não apresenta aquele mesmo ritmo lento da narrativa, mas, principalmente no início, a ação se desenvolve muito rapidamente.

Além disso, observa-se a construção da segunda parte através do esquema de paralelismo em relação à primeira:

Ivan Iákovlievitch acordou bastante cedo; – (1ª)

O assessor de colegiatura Kovalióv acordou bastante cedo; – (2ª)

Ivan Iákovlievitch, para sua surpresa, viu... um nariz; – (1ª)

Kovalióv, para grande surpresa, viu que em vez do nariz, havia uma superfície completamente lisa!; – (2ª)

Ivan Iákovlievitch... começou a esfregar os olhos e apalpar: um nariz, realmente um nariz!; – (1ª)

Kovalióv pediu água e esfregou os olhos com a toalha: de fato, o nariz não estava lá! Começou a palpar com a mão... – (2ª)

[Ivan Iákovlievitch] achou sua roupa de baixo e as botas, vestiu todos estes trapos... e saiu para a rua; – (1ª)

Kovalióv ordenou que o vestissem imediatamente saiu voando. – (2ª)

Devido à rapidez do movimento da ação, cria-se a expectativa de que ela se precipita a alcançar de modo absoluto a cadeia do enredo de “O Nariz” do primeiro fragmento.

Mas, de repente, o paralelismo no desenvolvimento do enredo sobre o desaparecimento do nariz se interrompe devido à mudança inesperada de toda ação para um novo plano.

O desdobramento verbal do nariz, que no 1º fragmento era apenas sugerido por algumas referências veladas das personagens (de Prascóvia Óssipovna, por exemplo), surge cada vez mais concretamente e as palavras começam a se combinar de modo que o nariz

ora se eleva à categoria de pessoa, ora passa desta categoria para o “nada” impessoal, para uma coisicidade indefinida.

Estas metamorfoses verbais em relação ao nariz criam uma ambigüidade semântica que reflete no plano da narrativa a vacilação do narrador e do próprio leitor entre uma explicação racional dos fatos narrados (trata-se, por exemplo, de uma alucinação) e uma explicação sobrenatural (tais fatos podem ocorrer).

Nesse sentido, é interessante notar que a primeira aparição do nariz personificado, embora já preparada, ocorre no plano da consciência do major Kovalióv:

De repente, ficou petrificado junto à porta de uma casa; diante de seus próprios olhos, ocorreu um fenômeno inexplicável: em frente da entrada uma carruagem parou; as portinholas se abriram e, inclinando-se um pouco, saltou um senhor de uniforme e subiu correndo a escada. E qual não foi o espanto e ao mesmo tempo a surpresa de Kovalióv quando reconheceu o seu próprio nariz!

A partir daí, inicia-se um verdadeiro jogo, não só com o “herói-nariz”, personagem central, eixo em volta do qual gravita a narrativa, mas também com a palavra nariz que brinca nas metamorfoses verbais através dos vários trocadilhos utilizados por Gógol nesta segunda parte.

A palavra “nariz”, passando para a categoria de pessoa, na imagem do “Senhor conselheiro de Estado”, desenvolve poeticamente na esfera semântica uma “homonímia” original, onde se entrelaça um jogo de dualidade de significações. Assim, o jogo pela significação metafórica e real da palavra “nariz” faz surgir dois planos, dois contextos que se chocam, se cruzam, se superpõem um sobre o outro. A palavra “nariz” se instala naquelas ligações do jogo verbal, principalmente nos diálogos das personagens, que põem em destaque o caráter artístico dos trocadilhos.

Esse jogo de trocadilhos com a palavra nariz instaura uma confusão verbal e um movimento de ambigüidade simbólica que perpassa o conto até o final.

– E o foragido, era seu criado?

– Que criado? O quê? Isso ainda não seria uma patifaria tão grande! Fugiu de mim... o nariz...

– Hum! Que sobrenome esquisito! E esse Sr. Narizis lhe roubou uma quantia muito grande?

– Nariz! Isto é... não é bem isso que o senhor está pensando! O nariz, meu próprio nariz desapareceu e não se sabe para onde. O diabo quis se divertir às minhas custas!

Outras construções verbais evidenciam choques contínuos das duas séries diferentes de significado, ligadas pela palavra nariz:

... pelas próprias respostas *do nariz* já se podia perceber que para *esse homem* nada era sagrado. Poderia inclusive mentir nesse caso, como já *tinha mentido* antes, assegurando-lhe que nunca o *tinha visto* antes.

Também os efeitos cômicos são construídos a partir dessa dupla movimentação:

... e o mais estranho de tudo é que eu mesmo, a princípio, o tomei por *um senhor*. Mas, por sorte, estava com meus óculos e logo percebi que era um *nariz*. Sabe, sou míope, e se o senhor ficar na minha frente, só consigo ver que o senhor tem um rosto, mas não vou distinguir *nem o nariz*, nem a barba, nada. Minha sogra, isto é, a mãe de minha mulher, também não enxerga nada.

...– Mas eu não estou colocando um anúncio sobre um *poodle*, e sim sobre o *meu próprio nariz*: é como se eu falasse *de mim mesmo*.

Além disso, Gógol utiliza, no processo desse jogo, os trocadilhos populares que assumem caráter artístico dentro dessa rede de oscilações entre o emprego do nariz no sentido metafórico e no sentido próprio:

– O senhor ainda se refere a um nariz. Se entende por isso que eu pretendia deixá-lo com “um palmo de nariz”, isto é, dar-lhe uma recusa formal, então me espanta que o senhor mesmo esteja falando nisso, pois como é de seu conhecimento, sou de opinião totalmente contrária. – E se ainda quiser *pedir a mão* de minha filha oficialmente, estou disposta agora mesmo a satisfazê-lo.

Ainda neste 2º fragmento, de repente, começa uma nova reviravolta semântica na correlação das duas cadeias de sentido. A partir do momento em que o nariz fugitivo é preso e devolvido ao major pelo inspetor do quartirão, a tendência básica do enredo retorna ao curso da significação direta (real) do lexema “nariz”, através do motivo da “colagem do nariz” que sustenta a ação até o final do conto.

No entanto, ocorrem desvios permanentes para o plano da personificação, e, num mesmo encadeamento verbal, podem surgir novamente as duas linhas de “discordâncias semânticas”:

– Vai, anda seu bobo, fica aí! – Mas o nariz parecia de madeira e caía sobre a mesa fazendo um barulho tão estranho como se fosse uma rolha.

Essa vibração semântica se mantém também no 3º e último fragmento. Aqui, mais um salto inesperado liga-se “mecanicamente” aos outros dois, aglutinando-se uns aos outros, sem coerência lógica, mas criando um todo orgânico através dos procedimentos comuns da composição.

Quando tudo parece voltar “aos devidos lugares”, o choque dos trocadilhos e das metamorfoses verbais ainda ecoa na última parte, e os seus efeitos contaminam toda a rede verbal, assim como o plano da ação narrativa.

Cada uma que acontece neste mundo! Às vezes sem nenhuma verossimilhança: de repente aquele mesmo nariz que circulava como conselheiro de Estado e que causara tanto barulho na cidade, viu-se como se nada tivesse acontecido, no seu próprio lugar, ou seja, entre as duas bochechas do major Kovalióv.

E o lexema “nariz” continua vibrando entre as duas séries de significação, arrastando nesse movimento o entrechoque entre as duas esferas (real/irreal) que num processo de contigüidade, se amalgamam no conto através da invasão de uma sobre a outra e da contestação da irreduzibilidade da oposição entre o real e o irreal.

E o major Kovalióv, desde então, deu de andar como se nada tivesse acontecido pela Avenida Niévski, pelos teatros e por toda parte. *E também o nariz, como se nada tivesse acontecido, estava firme em seu rosto, sem demonstrar sequer ter-se ausentado dali.*

É oportuno lembrar aqui com a eliminação do sonho na redação final de “O Nariz”, Gógol, desprezando este tipo de motivação para justificar no final a liberação do herói de um labirinto, fez desaparecer da seqüência dos elos um deles (o sonho), ao qual estavam acoplados todos os outros. Constitui-se uma ruptura ainda maior: já não é o sonho que se opõe racionalmente à realidade, mas a própria realidade torna-se enigmática e insondável.

Observe-se que o terceiro capítulo (como os dois primeiros) também se inicia com o despertar do herói e com as referências sobre o nariz cortado. Imediatamente, porém, com a eliminação dos limites entre o sonho fantástico e absurdo e a realidade, o labirinto de incongruência se faz ainda mais confuso e Gógol ironicamente justifica o “absurdo” e a “inverossimilhança”:

Bem, e onde é que não existem absurdos? E, não obstante, se refletirmos bem sobre tudo isto, na verdade, há algo. Digam o que disserem, mas tais fatos ocorrem no mundo; é raro, mas ocorrem.

Por outro lado, nem o encontro das duas personagens envolvidas (Ivan Iákovlievitch e o major Kovaliów), no último segmento, revela o mistério do caso do nariz cortado. Tudo é apenas sugerido, as alusões são incompletas e intencionalmente cortadas ao meio, deixando vibrar, juntamente com a palavra “nariz”, a insolubilidade da “realidade artística” no plano da verossimilhança “cotidiana”.

Nesse momento espiou pela porta o barbeiro Ivan Iákovlievitch, mas tão tímido como uma gata que acabou de apanhar por ter roubado toucinho.

– Ora veja – disse consigo mesmo Ivan Iákovlievitch ao ver o nariz. Depois virou a cabeça para o outro lado e o olhou de lado: – Ora! Quem diria!...

– Ôpa, ôpa! Olhai aí! – gritou Kovaliów.

Ivan Iákovlievitch até deixou cair os braços e ficou perplexo e confuso como jamais ficara.

Tudo isso está repleto de alusões indiretas e incompletas sobre o “crime” de Ivan Iákovlievitch. Conclui-se o conto através da opção consciente do não-sentido, e o leitor representado é a figuração da perplexidade diante de uma significação ausente. Com o esvaziamento da significação, o que se oferece ao leitor são hipóteses falsas, arbitrariedades da razão, questionamento das convenções culturais, mas tudo construído sobre uma verdadeira “poética da incerteza”.

Daí a justificativa irônica do autor nas linhas finais que soa como réplica de defesa em resposta à “indignação” do leitor.

Vinogradov vê no estilo das linhas finais de “O Nariz” uma paródia da crítica literária da época, principalmente daquela veiculada pelo jornal *Abelha do Norte* a propósito da obra *Nevasca* de A. S. Púchkin:

Nesta novela cada caso é inverossimilhança. Quem concorda em se casar de passagem não sabendo com quem? Como a noiva poderia não olhar para seu marido sob a coroa? Como as testemunhas não o conheceram? Como o sacerdote se enganou? Mas tais “como” podem levar milhares à leitura da *Nevasca*.

Com efeito, a conclusão de “O Nariz” está muito próxima desse tom, acrescida ainda de uma “impotência fingida”, dissimulada na ironia do autor:

Vejam só que estória foi acontecer na capital setentrional de nosso vasto império! Só agora, refletindo bem sobre tudo, vemos que há nela muito de inverossímil!... Como Kovalióv não se deu conta de que era impossível anunciar um nariz, no jornal? Além do mais, como o nariz foi parar no pão assado e como é que o próprio Ivan Iákovlievitch...? Não, não entendo isso de jeito nenhum... Mas o que é mais estranho, ainda mais incompreensível de tudo é como podem os autores escolher semelhantes assuntos.

É interessante observar que o aproveitamento do gênero “baixo” da literatura jornalística não aparece somente no final do conto. Toda a construção de “O Nariz” admite um complexo contexto artístico onde estão trabalhados ao mesmo tempo, não só as tradições literárias precedentes, mas também o material da atualidade não literário, a anedota oral cotidiana extraída das formas da linguagem coloquial, freqüentemente também “não literária”.

Neste sentido, é oportuno salientar que a temática do “nariz”, trabalhada artisticamente por Gógol, está ligada também a toda uma realidade da vida cotidiana que discutia então com muita efervescência, inclusive através de jornais e revistas científicas da época, a questão da plástica de nariz ou de outras partes do corpo, as técnicas cirúrgicas, e a medicina de modo geral.

Observe-se na seguinte passagem como todo esse material da literatura jornalística é transformado artisticamente através do tratamento irônico e que se adequa perfeitamente ao mundo de “absurdo fantástico” do conto, construído por meio do desenvolvimento artístico de uma “nova lógica das coisas”.

– Bem, se sumiu [o nariz] então o caso é com o médico. Dizem que há gente por aí que pode reimplantar qualquer tipo de nariz.

– Publicar isso, é claro, não seria grande problema, apenas não vejo nenhuma vantagem para o senhor. Se o senhor preferir, entregue isto a alguém que seja hábil na pena e que saiba descrever o assunto como um fenômeno raro

da natureza e publique um artigozinho na *Abelha do Norte* em benefício da juventude (aí enxugou o nariz) ou simplesmente para curiosidade de todos.

Toda a cena do médico é desenvolvida diametralmente oposta àquelas indicações e às grandes promessas que faziam as comunicações das revistas e jornais sobre a plástica.

Também o motivo da “bruxaria”, recusado pelo próprio major, se explica comicamente através da “fantástica” atualidade da época:

Naquele tempo as mentes de todos estavam completamente predispostas para o inusitado: ultimamente experiências ocupavam-se do efeito do magnetismo.

Todas essas tendências caracterizam a busca de Gógol por uma “natureza baixa”⁴, numa luta com as tradições literárias elevadas.

Neste sentido, é importante, também, compreender a obra de Gógol no fluxo da cultura popular de base cômica. Toda sua visão de mundo está atrelada a um riso que se eleva no solo da cultura cômica popular.

Conforme já referimos, M. Bakhtin⁵ detectou como falha essencial da crítica literária de sua época o fato de que esta procurava colocar toda a literatura nos moldes de uma cultura oficial. Notou a existência de uma cultura popular que corre em paralelo e que resiste muitas vezes à cultura oficial, produzindo o seu ponto de vista particular sobre o mundo e suas próprias formas de refleti-lo.

Daí a posição bakhtiniana de que a crítica literária e a estética partem em geral de manifestações estreitas e empobrecidas da literatura cômica dos últimos três séculos, tentando encaixar à força o riso de autores como, por exemplo, Rabelais, nestas suas concepções restritas de riso e de cômico, as quais, segundo ele, estão longe de ser suficientes até mesmo para se compreender Molière.

Neste sentido, viu na obra de Gógol o fenômeno mais significativo da literatura cômica dos tempos modernos, assim como considerou Rabelais o herdeiro e o realizador de um riso milenar cuja obra é

4. Em russo: *Nískaia natúra*.

5. M. M. Bakhtin, “Rabelais e Gógol: Arte do Discurso e Cultura Cômica Popular”, em *Questões de Literatura e Estética*, Moscou, Khudójestvennaia literatura, 1975.

a chave insubstituível para toda a cultura cômica européia nas suas manifestações mais vigorosas, profundas e originais.

O que chamou a atenção de Bakhtin foi, sem dúvida, a base popular do riso de Gógol, o riso permeado de elementos da cultura cômica popular que se mantém em toda sua obra, a despeito da importante evolução que sofreram.

Não há dúvida de que o riso gogoliano de "O Nariz" está ligado àquele autêntico riso festivo popular e que acentua a visão carnavalesca e cômica do mundo gogoliano, determinada por sua ligação direta com as formas festivas populares da sua terra natal, tão claramente expressas principalmente nos contos ucranianos que constam de *Noites na Granja perto de Dikanka*. Lá estão a temática da própria festa ("A Feira de Sorotchinski"), as crenças populares ligadas a ela, a atmosfera festiva das feiras da vida ucraniana ("Noite de Natal"), a completa alegria nos assuntos, nas imagens e no tom destas narrativas.

Em "O Nariz" encontramos também a atmosfera particular de licença e que retira a vida da sua trilha habitual, tornando possível o impossível. Há alguma coisa daquela demonologia jocosa de Gógol, profundamente aparentada por seu caráter, tom e função com a visão carnavalesca e cômica dos infernos e das diabruras dos contos ucranianos (cf., por exemplo, as várias falas das personagens em "O Nariz": "Só o diabo sabe como é que isto se fez", ou "Só o diabo o que é" etc.).

Além disso, assinala-se o enorme papel dos disfarces e das mistificações de qualquer espécie e ainda as bastonadas e dessacralizações.

Acrescente-se também os traços do realismo grotesco. Segundo Bakhtin, as tradições desse realismo grotesco na Ucrânia eram muito fortes e resistentes, e seus focos eram preferencialmente as escolas religiosas, os seminários e as academias. Os estudantes seminaristas, os clérigos inferiores, os "diáconos de mosteiro", propagavam por toda Ucrânia a literatura recreativa oral das anedotas, dos jogos de palavras triviais, da gramática paródica. As recreações escolares, com os seus costumes específicos e direitos à licença poética, desempenharam o seu importante papel no desenvolvimento da cultura ucraniana. Na época de Gógol, e mesmo depois, as tradições do realismo grotesco ainda estavam vivas nos estabelecimentos de ensino ucranianos e não só nas instituições religiosas. Elas viviam nas con-

versas de mesa da *intelligentsia* ucraniana das diferentes classes, saída principalmente do meio clerical.

É claro que Gógol não poderia deixar de tê-las conhecido diretamente na sua forma oral. Além disso, ele as conhecia perfeitamente por suas leituras e assimilou de uma forma ou de outra os elementos do realismo grotesco.

Dessa forma, o riso livre e recreativo do seminarista se aproximava do riso popular festivo que ressoava nas *Noites* e, ao mesmo tempo, este riso ucraniano dos seminaristas era um *longínquo* eco kievano do *risus paschalis* ocidental⁶. Por isto, os elementos das festas populares do folclore ucraniano e aqueles do realismo grotesco dos seminaristas se associaram tão ôrganica e harmoniosamente em “Vii” e em “Tarás Bul’ba”: o caráter épico e jocoso, as hipérboles do tipo “rabelaisiano”, as carnificinas, os banquetes e o próprio modo de representar a organização e os costumes específicos de Sietch livre (acampamento fortificado dos cossacos *zaporógetzi*) revelariam também os profundos elementos do utopismo das festas populares.

Ora, em “O Nariz”, e de maneira geral, em todos os contos e novelas petersburgueses, encontramos também estes e outros elementos da cultura cômica popular e, antes de tudo, no estilo em si.

Está evidente no conto a influência direta das formas do cômico popular da praça pública e dos teatros de feira. Deixemos a palavra com o próprio Bakhtin:

As imagens e o estilo de “O Nariz” relacionam-se certamente com Sterne e seus epígonos; na época estas imagens eram correntes. Entretanto, ao mesmo tempo em que Gógol descobria aquele “nariz” grotesco, que aspirava a uma vida autônoma, ele também descobria outros temas de “O Nariz”, nas barracas de feira do nosso Polichinelo russo: Petrúchka. Nelas, ele encontrou também um estilo que se assemelhava à fala dos pregoeiros, com seus tons de zombaria e de louvor, com os seus alogismos e absurdos premeditados (elementos do *coq-à-l’âne*). Em todas estas manifestações do estilo e da imagética de Gógol, a expressão sterniana (e conseqüentemente, a influência indireta de Rabelais) confundem-se com a influência direta do cômico popular⁷.

Esses elementos do *coq-à-l’âne* a que se refere Bakhtin, tanto nos seus alogismos particulares, como nos seus absurdos verbais

6. M. M. Bakhtin, *op. cit.*, p. 487.

7. M. M. Bakhtin, *op. cit.*, p. 488.

mais desenvolvidos são, como vimos, bastante numerosos em “O Nariz”, mas aparecem também em toda obra de Gógol, especialmente nos seus contos petersburgueses. Eles são particularmente freqüentes na representação de litígios, protelações burocráticas, bisbilhotices e mexericos. Não há dúvida sobre a relação destes elementos com as formas do cômico popular e com o realismo grotesco.

Interessante assinalar de passagem a própria concepção gogoliana grotesca do corpo. Veja-se o seguinte trecho, esboço para o primeiro tomo das *Almas Mortas*:

E, de fato, que pessoas não há neste mundo! A cara de uma não se parece com a de outro. Em uma o nariz exerce a função de comandante; na outra são os lábios; numa terceira, são as faces que ampliam os seus domínios até ocupar o lugar dos olhos, dos ouvidos e mesmo do próprio nariz, o qual acaba parecendo não maior do que um botão de colete. E neste homem então o queixo é tão comprido que a todo instante deve cobri-lo com um lenço para não o encher de cuspe. E quantos há que não se parecem com gente. Este é um autêntico cachorro de fraque, de tal modo que você se admira pelo fato dele trazer um bastão na mão que, ao que parece, qualquer um pode arrancar...⁸

O grotesco em Gógol não é, por conseguinte, uma simples ruptura da norma, mas a negação de todas as normas abstratas, fixas, com pretensões ao absoluto, ao eterno. Ele nega a evidência e o mundo “que se compreende por si próprio” em nome de uma verdade inesperada e imprevisível. É como se ele dissesse que não é preciso esperar boas coisas do que é estável e habitual, mas apenas do “milagre”. Nisto está encerrada a sua idéia popular, regeneradora e vivificante.

É nesta perspectiva que Gógol sentia profundamente o caráter universal da sua visão de mundo cômica e, ao mesmo tempo, não podia encontrar um lugar adequado, nem um fundamento teórico e nem uma interpretação para este cômico nas condições da cultura “séria” do século XIX. Quando, nas suas digressões, explicava por que ria, ele, evidentemente, não se atrevia a descerrar a natureza cômica a fundo, o seu caráter universal, popular e envolvente. Com freqüência ele justificava o seu cômico por meio da moralidade limitada da época. Nestas justificações, calculadas para o nível de com-

8. Apud M. M. Bakhtin, *op. cit.*, p. 489.

preensão daqueles a quem eram endereçadas, Gógol involuntariamente se reduzia e se limitava; por vezes até se esforçava para enquadrar nos moldes convencionais aquela enorme força transfiguradora que jorrava de suas obras.

Este riso de Gógol, “positivo”, “luminoso” e “elevado”, descer-se inteiramente na sua poética, na própria estrutura de sua língua. Nela, a vida verbal não-literária do povo, suas camadas extraliterárias penetram livremente.

No discurso gogoliano de “O Nariz” observa-se, de maneira aguda, a luta entre o elemento popular verbal e o estrato morto e exteriorizante da língua, resultando em revoluções verbais, numa contínua libertação de significações esquecidas e proibidas, na busca incessante de um retorno à fala popular viva.

O discurso cômico se organiza, pois, de tal modo que o seu fim não é a mera indicação de certos fenômenos negativos, mas a revelação de um aspecto particular do mundo como um todo.

É neste sentido que no conto “O Nariz” a zona do riso torna-se uma zona de contato. O contraditório e o incompatível se congregam para renascerem como ligação. As palavras arrastam atrás de si as impressões totais dos contatos entre os gêneros verbais, quase sempre muito distanciados na literatura. A simples tagarelice de alguma personagem ressoa nesse contexto como um problema verbal, como algo importante, que transparece lado a lado e que dá a impressão de não ser uma coisa insignificante.

Daí resulta, no plano da linguagem, a contínua queda das normas literárias da época, na medida em que realidades diferentes revolvem a superfície oficial do discurso, exigindo novos meios de expressão, mas numa luta pela necessidade de se exprimir corretamente sem ferir o cânone e sem poder evitá-lo.

E assim, também sob este aspecto, produz-se no conto uma dissociação, um salto inesperado do pensamento de um extremo a outro, aquela tendência gogoliana em manter o equilíbrio e as “desproporções” ao mesmo tempo. Segundo Bakhtin, “trata-se do travestimento cômico de uma palavra que revela a sua natureza multiforme e mostra o caminho da sua renovação”.

A partir daí, surge em “O Nariz” aquela colisão e mútua interação de dois mundos: o mundo inteiramente legalizado, oficial, decorado com graus e uniformes e o mundo onde tudo é cômico e leviano, onde só o riso é sério. Isto está perfeitamente expresso e

amalgamado na própria figura do nariz que aparece travestido de conselheiro de Estado, com um “uniforme bordado em ouro, com uma gola alta, calça de camurça e uma espada do lado”. As inépcias e as absurdidades trazidas por ele revelam-se, ao contrário, como um verdadeiro princípio unificador, pois através do riso gogoliano, instaura-se uma zona de contato onde todas as coisas tornam-se tangíveis, verdadeiras.

Essa força transfiguradora do seu riso, o seu caráter universal e popular e que não era compreendido pela moral e pelas convenções da época, o próprio Gógol tentava explicar, referindo-se ao *O Inspetor Geral*:

Mas por que razão meu coração se torna triste? Ninguém percebeu a personagem honesta que vivia na minha peça... esta personagem honesta e nobre era o riso. Ele era nobre porque resolveu aparecer em cena apesar da pouca importância que lhe foi dada.

E ainda:

Não, o riso é muito mais importante e mais profundo do que se pensa... Não se trata daquele riso que se engendra por uma irritação passageira, biliosa, doentia ou por uma disposição de caráter; não se trata tampouco daquele riso leve que se usa para o entretenimento de festas e como passatempo das pessoas, mas trata-se daquele riso que se desprende inteiramente da natureza ridícula do homem, desprende-se dela porque é o fundo da mesa que encerra um manancial que jorra sem cessar... Mas não se percebe a força deste riso: aquilo que faz rir é baixo, diz o mundo; só aquilo que se pronuncia com voz severa e tensa, só a isto é dado o título de elevado⁹.

9. *Apud* M. M. Bakhtin, *op. cit.*, pp. 490-491.