

EIKHENBAUM, CHKLOVSKI, JAKOBSON,  
TOMACHEVSKI, TROTSKY, JIRMUNSKI,  
PROPP, BRIK, TYNIANOV, VINOGRADOV.

# TEORIA DA LITERATURA

## formalistas russos

Tradução de  
Ana Mariza Ribeiro Filipouski,  
Maria Aparecida Pereira,  
Regina L. Zilberman,  
Antônio Carlos Hohlfeldt.

Revisão de  
Rebeca Peixoto da Silva

Organização, Apresentação e Apêndice de  
Dionísio de Oliveira Toledo

Prefácio de  
Boris Schnaiderman

4ª Edição



EDITORA GLOBO  
Porto Alegre  
1978

B. EIKHENBAUM

## COMO É FEITO O CAPOTE DE GOGOL

### I

A composição da novela depende em grande parte da participação do tom pessoal do autor em sua estrutura. Em outras palavras, este tom pode ser um princípio organizador, criando em maior ou menor escala uma narração direta; mas pode ser apenas uma ligação formal entre os acontecimentos, contentando-se com um papel auxiliar. A novela primitiva, assim como o romance de aventuras, não conhece a narração direta e nem dela necessita, porque o interesse e o movimento são determinados por uma sucessão rápida e inesperada de acontecimentos e situações. Uma combinação de motivos e de suas motivações: este é o princípio organizador da novela primitiva. O mesmo acontece com a novela cômica: propõe-se uma anedota fundamental que, independentemente da narração, tem em si mesma uma riqueza de situações cômicas.

A composição torna-se inteiramente diferente se a trama, esta combinação de motivos e suas motivações, perde seu papel organizador, isto é, se o narrador destaca-se servindo-se da trama apenas

para ligar os procedimentos estilísticos particulares. Transfere-se o centro de gravidade da trama, reduzido então ao mínimo, para os procedimentos de narração direta; adapta-se o efeito cômico principal aos trocadilhos que ficam como simples jogos de palavras ou desenvolvem-se em pequenas anedotas. Os efeitos cômicos dependem da maneira de conduzir a narração direta. Por isso os pequenos "nadas" tornam-se essenciais no estudo deste gênero de composição: basta separá-los e a estrutura da novela se desagrega. Podemos distinguir duas espécies de narração direta cômica: 1) o narrativo e 2) o representativo. O primeiro limita-se a piadas, trocadilhos, etc.; o segundo introduz procedimentos mínimos, gestos, inventando articulações cômicas e singulares, trocas de palavras, disposições sintáticas bizarras, etc. O primeiro deixa a impressão de um discurso uniforme; o segundo deixa-nos entrever um ator que o pronuncia; assim, a narração direta torna-se um jogo onde não será mais a simples combinação de piadas que determinará a composição, mas o sistema de diferentes trejeitos e de movimentos articulatórios singulares.

Podemos encontrar um material fecundo para o estudo da "narração direta" nas numerosas novelas de Gogol ou em certos textos de sua autoria. A composição em Gogol é apenas definida pelo enredo: este é sempre pobre, verdadeiramente inexistente: Gogol parte de uma situação cômica qualquer (que por vezes não é cômica por si mesma), e esta serve de estimulante, de pretexto para uma acumulação de procedimentos cômicos. Assim *O Nariz* se desenvolve procura com freqüência anedotas: assim numa carta a Prokopovitch (1837): "Peça sobretudo a Júlio (isto é, a Annenkov) que a partir de uma anedota; *O Casamento*, *O Revisor*, iniciam também numa situação estática; *Almas Mortas* é apenas uma simples justaposição de cenas diversas ligadas pelas viagens de Tchtchikov. Sabemos que Gogol sempre intimidou-se pela necessidade de dar uma trama qualquer às suas obras. P. V. Annenkov lembra-nos as palavras de Gogol: "Para que uma novela ou todo o conto em geral tenha sucesso, é suficiente que o autor descreva um quarto ou uma rua que lhe seja familiar". Numa carta a Pushkin, em 1835, Gogol escreve: "Faça-me o favor de me dar algum assunto seja ele divertido ou não, uma anedota puramente russa... Faça-me este favor, dê-me um assunto, eu lhe farei em três tempos uma comédia em cinco atos, e ela será, juro-lhe, das mais cômicas". Ele ele me escreva. Ele tem material onde se trabalhar; seguramente se passou alguma anedota na chancelaria".

Por outro lado, Gogol destaca-se pelo fato de que ele bem sabe ler suas próprias obras, como o testemunham muitos de seus

contemporâneos. Podemos distinguir nele dois estilos de leitura: a declamação patética e melodiosa, e a maneira particular de apresentação, uma imitação mímica que ao mesmo tempo, como indica Turgueniev, não se transforma numa simples leitura teatral de papéis.

Sabemos, segundo a narração de I. I. Panaev, como Gogol espantou toda uma assembléa ao passar sem transição da conversa à representação, de sorte que seus lamentos e as frases que os acompanhavam não foram compreendidos como parte desta. O príncipe Obolenski menciona: "Gogol passou a ser o mestre da arte de ler: cada palavra era clara e, ao variar freqüentemente a entoação de seus ditos, rompia a monotonia e obrigava o leitor a não esquecer as nuances mais sutis de seu pensamento. Lembro-me de como ele se apresentou, com voz surda e um pouco sepulcral: 'Por que apresentar a pobreza e somente ela?... E notem que estamos novamente num ponto perdido, com o qual colidimos numa vilazinha esquecida'. Após estas palavras, Gogol levantou a cabeça, passou a mão nos cabelos e continuou com voz forte e solene: 'Mas que ponto, que cidadezinha!', e começou a descrição magnífica da cidade de Tentetnikov e, após essa leitura, tínhamos a impressão que ele *a havia escrito num metro regular*... Eu me emocionei pela harmonia extraordinária do discurso. Compreendi então que Gogol havia utilizado admiravelmente bem os nomes locais de ervas e flores, nomes que recolhia com tanta atenção. *Em Gogol, por vezes a inserção de uma palavra sonora não tinha outro fim senão o de criar uma certa harmonia*". I. I. Panaev descreve assim sua maneira de ler: "Gogol lia de maneira inimitável. Tem-se Ostrovski e Pissemski como os melhores recitadores de suas obras entre os escritores contemporâneos. Ostrovski lê sem nenhum efeito dramático, com a maior simplicidade, mas dá a cada personagem a nuance apropriada; Pissemski lê como ator, ele representa, por assim dizer, sua peça, ao lê-la... A leitura de Gogol participava dos dois estilos. Lia de uma maneira mais dramática que Ostrovski e com muito mais simplicidade que Pissemski". Mesmo o ditado de Gogol tornava-se uma espécie de declamação. P. V. Annenkov nos conta: "Nicolai Vassilievitch colocava o caderno diante de si, e nele se absorvia totalmente; começava a ditar ritmada e solenemente, colocando nisto tanto sentimento e expressividade que os capítulos do primeiro volume de *Almas Mortas* tomaram um colorido particular em minha memória. Era como uma inspiração tranqüila de curso regular, uma inspiração nascida de uma meditação profunda. Nicolai Vassilievitch esperava pacientemente que eu tives-

se escrito a última palavra e então estabelecia um novo período com a mesma voz rica de pensamentos e recolhimento. Quando da passagem do jardim de Pluchkine, a 'paixão' de seu ditado atingiu uma altura nunca igualada ainda, sempre guardando sua simplicidade. Gogol abandonava mesmo sua poltrona e *acompanhava o ditado com gestos altivos e imperiosos*".

Tudo isto indica que a narração direta encontra-se na base do texto de Gogol, o qual se organiza a partir das imagens vivas da língua falada e das emoções inerentes ao discurso. Melhor que isto: esta narração não tende para uma simples narração, um simples discurso, mas ela reproduz as palavras pela interpretação mímica e articulatória. As frases são escolhidas e ligadas menos pelo princípio do discurso lógico que pelo do discurso expressivo no qual a articulação, a mímica, os gestos sonoros\* assumem um papel particular. É aí que aparece o fenômeno da semântica fônica\*\* de sua linguagem: o envoltório sonoro da palavra, seu caráter acústico tornam-se *significativos* no discurso de Gogol, independentemente do sentido lógico e concreto. A articulação e seu efeito acústico tornam-se um procedimento expressivo de primeira ordem. Por isso, ele gosta dos substantivos, dos nomes, dos apelidos, etc. Encontra aí um vasto campo para este jogo articulatório. Por outro lado, seu discurso acompanha-se muitas vezes de gestos (ver mais acima) e toma a forma de uma imitação sensível até em sua forma escrita. Os testemunhos dos contemporâneos fazem igualmente menção destas particularidades. Lemos nas anotações de Obolenski: "Encontrei no depósito um caderno de reclamações e nele li uma queixa bastante interessante de um certo senhor. Após tê-la ouvido, Gogol perguntou-me: — O que você pensa disto, quem é este senhor? Quais são suas qualidades, qual o seu caráter? — Na verdade ignoro, respondi-lhe. — Pois bem, vou dizer-lhe, e começou imediatamente a descrever de uma maneira graciosa e original sua aparência; em seguida fez-me o relato de toda sua vida de funcionário e me *interpretou* mesmo certos episódios de sua vida. Recordo-me de que eu ria como um louco, mas ele permanecia muito sério. Em seguida, confiou-me que antigamente N. M. Yazikov (o poeta) e ele próprio viveram juntos e que, à noite, ao deitar-se, divertiam-se em descrever diferentes caracteres e

---

\* O autor assim denomina a combinação não habitual e rebuscada de tons. (N. do Trad. para a edição francesa.)

\*\* Termo empregado pelo autor. (N. do Trad.)

para cada um deles inventavam um nome”. O. N. Smirnova informa-nos também sobre o papel dos nomes em Gogol: “Ele atribuía uma enorme importância aos nomes de seus personagens; procurava-os por todo o lugar a fim de que tivessem um colorido típico. Encontrava-os nos anúncios (o nome de Tchitchikov no primeiro volume foi encontrado numa casa: antigamente, não se escreviam números, mas sim o nome do proprietário sobre as tabuletas); escrevendo o 2.º volume das *Almas Mortas*, encontrou o nome de Gen. Bertrichtchev num caderno no correio e contava a um de seus amigos que este nome lhe inspirara a silhueta e os bigodes brancos do general”. A atitude particular de Gogol em relação aos nomes e prenomes e sua engenhosidade neste domínio foram já anotadas na literatura, por exemplo, no livro do Prof. I. Mandelchtam: “Este modelo de formação de nome que não visa ao ‘rir através das lágrimas’ liga-se à época em que Gogol distraía-se a si mesmo. (Pupopuz, Dovgotchkhun, Golopupenko, Golopuz, Sverbygung, Kizjakolupenko, Perepertchikha, Krutorychtchenko, Petcherytsia, Zakrutyguba, etc.). Gogol sempre soube inventar nomes risíveis; *Iaichnitsa*<sup>1</sup> (*O Casamento*), *Neuvajai Koryto*<sup>2</sup>, *Belobruchkova*<sup>3</sup> e *Bachmatchkine*<sup>4</sup> (*O Capote*); ademais, este último nome tornou-se pretexto para um trocadilho. Por vezes, escolhe com premeditação nomes já existentes: Akaky Akakievitch, Trefily, Dula, Varassakhy, Pavsikahy, Vahtissy, etc. Em outros casos, utiliza os nomes para fazer trocadilhos (este procedimento há longo tempo é conhecido por todos os humoristas. Molière diverte seu público com nomes como: Pourceaugnac, Diafoirus, Purgon, Macroton, Des Fonandrès, Villebrequin; Rabelais utiliza bem mais inverossímeis combinações de sons que nos fazem imediatamente rir por suas consonâncias extravagantes, como por exemplo: Solmigonbinois, Trinquamalle, Trouillogan, etc.)”.

Portanto, em Gogol, a trama tem apenas uma importância marginal; por essência, é estática. Não é sem razão que *O Revisor* termina por uma cena muda e tudo que a precede não lhe serve senão de prelúdio. A dinâmica verdadeira e, ao mesmo tempo, a composição destas obras estão compreendidas na construção narrativa, no jogo do estilo. Seus personagens são apenas a projeção imobi-

---

1 *Iaichnica* (r.): omeleta.

2 *Neuvazhaj* (r.): não respeita; *Koryto* (r.): gamela.

3 *Belobrjushkova* (r.): barriga branca.

4 *Bashmak* (r.): sapato.

lizada de uma atitude. O artista, ao mesmo tempo intérprete e herói verdadeiro, domina-os em toda sua alegria e gosto pelo jogo.

A partir destas posições gerais sobre a composição, apoiando-se sobretudo no que foi exposto aqui sobre Gogol, tentaremos esclarecer a base da composição fundamental de *O Capote*. Esta novela é particularmente interessante para este gênero de análise, porque a narração puramente cômica, que se compõe de todos os procedimentos do jogo estilístico próprios a Gogol, vincula-se à declamação patética que constitui uma segunda base de composição. Nossos críticos tomaram esta segunda base como fundo; e todo o “labirinto de junções” complexo (expressão de L. Tolstoi) era reduzido a uma certa idéia que, até nossos dias, não deixam de repetir todos os “estudos” sobre Gogol. Este poderia dar a tais críticos e sábios a mesma resposta que Leon Tolstoi deu aos críticos de *Anna Karenina*: “Eu os felicito e, aceitando os riscos, posso afirmar *qu’ils en savent plus long que moi*<sup>5</sup>”.

## II

Consideraremos inicialmente, de forma isolada, os procedimentos principais da narração em *O Capote* e, logo após, examinaremos seu sistema de combinações.

Os diferentes trocadilhos desempenham um papel importante, sobretudo no início. Estão construídos ou por uma analogia fônica, ou por um jogo de palavras etimológicas, ou por um absurdo subentendido. Num rascunho, a primeira frase da novela continha um trocadilho: “no Departamento dos *Impostos e Receitas* que por vezes também se chama Departamento das Covardias e Asneiras<sup>6</sup>...”. Num segundo rascunho, o autor acrescenta-lhe uma ressalva que confirma o jogo de palavras: “que sobretudo os leitores não pensem que este nome estaria realmente fundamentado sobre uma verdade qualquer. Não. Não há aqui senão uma simples coincidência etimológica. É por isso que o Departamento de Águas e Florestas chama-se Departamento dos Negócios Amargos e Salgados<sup>7</sup>. Os funcionários chegam mesmo a fazer certos achados entre a escri-

5 Em francês no texto original.

6 Em russo: *podatej i zborov e poshlostej i vzdorov*.

7 Em russo: *gornyx i soljanyx e gorkix i soljonyx*.

vaninha e a mesa de jogo”. Esse trocadilho não aparece na redação final. Gogol tem uma afeição particular pelos trocadilhos etimológicos; assim, o nome Akaky Akakievitch era originalmente Tichkievitch e não se prestava ao trocadilho. Gogol hesitou então entre duas formas: Bachmakievitch (cf. Sobakievitch) e Bachmakov, e decidiu-se por fim por Bachmatchkine. A passagem de Tichkievitch é sugerida naturalmente pelo desejo de fazer o trocadilho; e a escolha da forma Bachmatchikine pode ser explicada pela preferência de Gogol pelos sufixos diminutivos bem como pela maior expressividade articulatória dessa forma que eriou um gesto sonoro *sui-generis*. O trocadilho construído com a ajuda deste nome de família torna-se complexo devido a procedimentos cômicos que o mascaram sob uma aparência inteiramente séria. “Chamava-se Bachmatchkine, nome proveniente, como se pode notar, de *bachmak*, sapato; mas ignora-se a origem da derivação. O pai, o avô, o cunhado mesmo,” (o trocadilho é levado imperceptivelmente ao absurdo: um procedimento freqüente em Gogol) “é todos os parentes de Bachmatchkine sem exceção, classificavam-se no gênero dos que se contentam em mudar as solas das botas que calçam umas duas ou três vezes por ano, apenas<sup>8</sup>.” O trocadilho está como que destruído por esta espécie de comentário, ainda mais que eles introduzem detalhes inteiramente estranhos (sobre as solas); com efeito, temos um trocadilho complexo, dúbio. Encontramos freqüentemente em Gogol um procedimento que consiste em mascarar o absurdo, a associação ilógica das palavras por uma sintaxe lógica e rigorosa, ainda que este uso nos pareça involuntário; assim na passagem sobre Petrovitch, que, “apesar de zarolho e engelhado, consertava com certa habilidade calças e fraques de funcionários e mesmo de civis”. Aqui, o absurdo lógico é desviado pela abundância de detalhes que desencaminham nossa atenção: o trocadilho não é evidente; pelo contrário, é bem dissimulado, mas por este fato seu poder cômico encontra-se acrescido. Encontramos muitas vezes o trocadilho puramente etimológico: “... toda espécie de calamidades não espreitassem os conselheiros titulares, até mesmo os conselheiros secretos, virtuais, da Corte, etc., enfim os conselheiros de todos os calibres, que não dão nem pedem conselhos a ninguém”.

Esses são os tipos principais de trocadilhos empregados por Gogol em *O Capote*. Podemos acrescentar ainda um outro proce-

---

8 Gogol, Nicolaiev. *Os russos antigos e modernos*, trad. de Vinícius de Moraes, Coleção Contos do Mundo, vol. I. Ed. Cia. Editora Leitura, 1944, Rio de Janeiro.

dimento que visa a um efeito fônico. Falamos acima da afeição de Gogol por todos os nomes e designações destituídas de sentido; esta espécie de palavras “transracionais” abre largas perspectivas a uma semântica fônica particular<sup>9</sup>. *Akaky Akakievitch* é o resultado de uma escolha fônica bem definida; não é sem razão que toda uma anedota acompanha este modelo; nos rascunhos, Gogol especialmente ressalva: “naturalmente, ter-se-ia podido evitar as repetições freqüentes da letra ‘k’, mas as circunstâncias eram tais, que isso era impossível”. A semântica fônica deste nome é preparada por uma série de outros nomes apresentando uma expressividade fônica particular, “procurados” com uma intenção evidente no rascunho, essa escolha era ligeiramente diferente:

1. Evvul, Mokky, Evloguy;
2. Varassakhy, Dula, Trefily; (Varadat Pharmuphy),<sup>10</sup>
3. Pavsikahy, Phrumenty.

Na redação definitiva:

1. Moky, Sossy, Kozdossatt;
2. Trifily, Dula, Varassakhy; (Baradatt, Baruch)
3. Pavskay, Vahtissy e Akaky.

Se compararmos as duas listas, constataremos que a escolha articulatória é muito mais cuidada na segunda, possui seu sistema fônico particular. A natureza cômica desses nomes vem não de seu caráter invulgar (o invulgar não pode ser cômico em si), mas dos motivos que levaram o autor a escolher o nome de *Akaky* e associá-lo mais ao patrônimo *Akakievitch*. Graças à uniformidade silábica marcante, esta designação parece-se mais a uma *alcunha* plena de semântica fônica. O fato de que a gestante escolheu nomes respeitando sempre o mesmo sistema reforça a impressão cômica. Isto resulta numa mímica articulatória, num gesto fônico. Uma outra passagem de *O Capote* é igualmente interessante sob este aspecto. É aquela que descreve a aparência de *Akaky Akakievitch*: “De maneira que havia num certo departamento um funcionário. Esse funcionário não saía muito do padrão comum: — ruivo, pequeno, encarquilhado, era além do mais míope, calvo na frente, com

9 Cf. *Pul’putik* e *Mon’munja* em *A tartaruga*.

10 Os nomes preferidos pela gestante.

rugas a vincar-lhe o rosto e uma dessas cores que se podem qualificar de hemorroidais”. Essa última palavra está colocada de maneira a obter um poder expressivo particular e nós o percebemos como um gesto cômico sonoro, independente do sentido. Foi preparado por um lado, pelo procedimento da progressão rítmica, por outro, pelas terminações rimadas<sup>11</sup>. Isso porque soa de modo respeitável e irreal, sem nenhuma conexão com o sentido. É interessante notar que os rascunhos registram uma frase muito mais simples: “então, neste departamento, trabalhava um funcionário muito apagado, de pequeno porte, calvo, ligeiramente marcado de bexigas, avermelhado e até, à primeira vista, um pouco míope”. Em sua forma definitiva, esta frase é antes uma *reprodução* mímica e articulatória, do que uma *descrição* realista; as palavras estão escolhidas e arranjadas segundo o princípio da semântica fônica e não conforme o princípio de designação de traços característicos. A visão interna nem é a florada (penso que não há nada de mais difícil que descrever os personagens de Gogol): a frase nos deixa antes a impressão de uma sucessão fônica terminando por uma palavra enganosa, quase destituída de sentido lógico mas muito poderosa em sua expressividade articulatória, “hemorroidais”. A observação de D. A. Obolenski aqui tem lugar: “Gogol colocava por vezes uma palavra sonora unicamente para obter uma certa harmonia”. A frase toda nos dá a impressão de uma entidade fechada, de um sistema de gestos fônicos que determina a escolha das palavras. Por isso essas palavras são apenas perceptíveis como unidades lógicas, designando noções; estão decompostas e recompostas conforme o princípio do discurso fônico. Esse é um dos efeitos marcantes da linguagem de Gogol. Algumas de suas frases criam uma espécie de relevo fônico: a articulação e a acústica são promovidas ao primeiro plano. O autor apresenta a palavra, mais simples possível, de tal maneira, que a significação lógica ou concreta desaparece; pelo contrário, a semântica fônica é despojada e a simples designação toma a aparência de uma aleunha: “... ao gritar-lhe um polícia, contra quem fora esbarrar no momento em que este, a alabar da em descanso, batia um rolo de fumo na mão calosa”. Ou então: “e até, se o senhor faz questão de ficar bem na moda, posso pôr na gola uns agrafos de prata filheada”. O último caso é um jogo articulatório evidente (a repetição *lpk-plk*)<sup>12</sup>.

11 Em russo: *rjabovat — ryzhevat-podslepovat*, i. é, ruivo e míope.

12 Em russo: *lapki pod aplike*.

Gogol não usa o discurso neutro, isto é, simples noções psicológicas ou concretas logicamente distribuídas em proposições corretas. O discurso fônico que se baseia nos princípios articulatórios e mímicos é alternado com uma entoação tensa que sustenta os períodos. Suas obras são freqüentemente construídas a partir desta alternância. Encontramos como exemplo marcante disto, em *O Capote*, um período declamatório e patético: “há uma hora em que o céu cinzento de Petersburgo se obscurece totalmente; em que o mundo da burocracia, depois de um jantar que varia segundo os vencimentos e a fantasia de cada um, começa a sentir-se repousado da azáfama da repartição, do ranger das penas que escrevem, das idas e vindas dos serviços de urgência, de todas as tarefas que um trabalhador infatigável se impõe por vezes sem necessidade, etc.”. O enorme período, que até o fim conduz a entoação a um ponto de tensão extrema, termina num desfecho de uma simplicidade inesperada: “Akaky Akakievitch não procurava nenhuma distração\*”. Sentimos um desacordo cômico entre a tensão da entoação sintática, que iniciou surda e discretamente, e sua consistência semântica. Essa impressão é acentuada pela escolha das palavras que parece contradizer a construção sintática do período: “FACES alegres..., uma rapariga alegre qualquer..., degustam copos de chá acompanhados de biscoitos de vintém...”; enfim, pela anedota sobre o monumento de Falconnet que é inserida de passagem. Esta contradição ou esta discordância age sobre as próprias palavras de tal maneira que se tornam *estranhas*, insólitas, soam de uma maneira inesperada e ferem o ouvido como se fossem decompostas ou inventadas pela primeira vez por Gogol. Encontramos também em *O Capote* um outro período declamatório sentimental e melodramático; ele integra-se inopinadamente no estilo geral dos trocadilhos; é a famosa passagem “humanista” à qual a crítica russa deu tal projeção que ela foi vista como a essência de toda a novela, em lugar de conservar sua função de procedimento artístico secundário: ““Deixem-me! não vêem que estão me magoando?” Havia qualquer coisa de estranho nessas palavras. Ele as pronuncia num tom patético que, de uma feita, um jovem (...). E por muito tempo, por muito tempo a partir desse dia, mesmo no correr das minutas mais divertidas, ele pensou no pequeno funcionário de testa calva (...) e o infortunado jovem cobria então o rosto (...).” Esta passagem não existe nos rascunhos, aparece mais tarde e per-

---

\* Perde-se muito da construção rítmica na tradução. (N. do Trad.)

tence incontestavelmente à segunda base, naquela em que alterna o estilo puramente anedótico dos primeiros esboços com os elementos de uma declamação patética<sup>13</sup>.

Em *O Capote*, Gogol deixa seus personagens falarem muito pouco e seu discurso é formado de um modo particular, constante nele — de tal maneira que as réplicas são sempre estilizadas e que, apesar das divergências individuais, o discurso não dá a impressão de uma linguagem familiar, como é o caso de Ostrovski (não é sem razão que Gogol lia de forma diferente dele). As palavras de Akaky Akakievitch entram no sistema geral do discurso fônico e da articulação mímica de Gogol, sendo sempre elaboradas e acompanhadas de comentários: “É preciso explicar que Akaky Akakievitch se exprimia mais comumente por meio de advérbios e preposições, ou partículas absolutamente desprovidas de sentido”. A linguagem de Petrovitch, contrariamente à articulação fragmentária de Akaky Akakievitch, é concisa, rigorosa e fechada, trabalhada por contrastes; não se encontra nela nuança de linguagem familiar, a entoação quotidiana não lhe convém, suas palavras são também “rebuscadas” e convencionais como aquelas de Akaky Akakievitch. Como sempre em Gogol (em *A Casa de Outrora*, *a Discórdia dos dois Ivans*, nas *Almas Mortas* e peças de teatro), estas frases estão fora do tempo, do momento, imutáveis e definitivas: é uma linguagem de marionetes. As palavras próprias de Gogol, sua narração, são rebuscadas. Esta narração imita em *O Capote* um palavrório negligenciado e primitivo. Os detalhes “supérfluos” aparecem como involuntários: “em sua direita mantinham seu padrinho, Ivan Ivanovitch Jerochkine, excelente homem, chefe do escritório do Senado e a madrinha, Arina Semionovna Bielobriuchkova, esposa de um oficial de polícia, dotada das mais raras virtudes”. Ou então sua narração toma o caráter de um verbalismo familiar: “Se-

---

13 V. Rozanov explica esta passagem como «o sofrimento do artista frente ao princípio de sua criação, seu gemido sobre o quadro surpreendente que não sabe descrever de uma outra maneira e, tendo-o feito, ele o admira, odeia-o e o despreza». (O artigo «Como é Criado o Personagem de Akaky Akakievitch» no livro *A Lenda do Grande Inquisidor*, Petersburgo, 1906 — pp. 278, 9.) E ainda: «E eis que, interrompendo este fluxo de gracejos, batendo a mão que não pode deixar de os escrever, segue uma nota marginal acrescentada ulteriormente: ‘mas Akaky Akakievitch não lhes dizia nada...’». Deixamos de lado o problema do sentido filosófico e psicológico desta passagem que consideramos unicamente como um procedimento artístico e que apreciamos do ponto de vista da composição como uma integração do estilo declamatório no sistema de narração cômica.

ria mais conveniente não nos estendermos muito sobre esse alfaiate; mas como se convencionou, nas narrativas, deixar o caráter de cada personagem perfeitamente definido atiremo-nos a este”. Após esta declaração caracteriza Petrovitch, indicando que bebe em cada festa, sem exceção e eis aí a essência do procedimento cômico. Igual ocorre com sua esposa: “É uma vez que fizemos alusão a essa pessoa, vai ser preciso também consagrar-lhe duas palavras. Infelizmente pouco se sabia a seu respeito, a não ser que era a mulher de Petrovitch e usava touca em vez do xale; não tinha também, ao que parece, motivo para se gabar de ser bela: pelo menos ninguém, a não ser os soldados da guarda, se dava ao trabalho de ir espiar-lhe o rosto sob a touca; porém, quando isso se dava, torciam o bigode, deixando escapar grunhidos que não queriam dizer pouco”. Este estilo de narração apresenta-se de uma maneira particularmente incisiva numa frase como: “Sentimos muito não poder dizer exatamente onde morava o funcionário que o convidara: a memória nos começa a falhar; as ruas e edifícios de Petersburgo se confundem tanto na nossa cabeça que não mais conseguimos orientar-nos neste vasto labirinto”. Se acrescentarmos a esta frase os numerosos “qualquer”, “infelizmente sabe-se bem pouco”, “não se sabe nada”, “não me recordo mais”, etc., ter-se-á uma imagem do procedimento da narração direta, procedimento que dá a toda novela a aparência de uma história semelhante a um fato qualquer, mas na qual nem todos os detalhes são conhecidos do narrador. Ele se afasta voluntariamente da anedota principal e aí insere anedotas digressivas: “conta-se que...”; assim, a pergunta de um chefe de polícia do distrito (“não me recordo mais de qual cidade”), ou sobre os ancestrais de Bachmatchkine, sobre a causa do cavalo do monumento de Falconnet, sobre o conselheiro titular nomeado governador e a quem está reservada uma peça chamada “Gabinete do diretor”, etc. Sabemos que a idéia da novela veio a Gogol a partir de uma “anedota de chancelaria” acerca de um pobre funcionário que perdeu o fuzil para o qual economizara durante muito tempo: “A primeira idéia de sua admirável novela *O Capote* era uma anedota” narra-nos P. V. Annenkov. Inicialmente tinha como título “A História de um Funcionário que rouba um Capote” e a narração nos rascunhos tendia para uma maior estilização, para uma conversa fiada negligente e familiar: “A bem da verdade, não me recordo de seu nome”, “no fundo, era um bravo animal”, etc. Gogol atenuou ligeiramente este gênero de procedimento na redação definitiva, inseriu trocadilhos e anedotas, mas também introduziu a declamação, tornando complexa a primeira base composicional. Resulta assim, um efeito grotesco no qual a dissimulação do rir al-

terna-se com a do sofrimento; e uma e outra tomam sentido de um jogo, em que se sucedem convencionalmente gestos e entoações.

### III

Examinaremos agora esta alternância, a fim de apreender o próprio tipo de combinação dos procedimentos particulares. Estas combinações, este arranjo, são opções da narrativa direta em que os traços são definidos acima. Vimos que esta narrativa é de caráter mímico e declamatório, e não de acontecimentos sucessivos: não é um narrador, é um Gogol intérprete, até comediante, que transparece no texto de *O Capote*. Qual a trama desta representação, qual seu esquema?

A novela inicia por um conflito, por uma interrupção, por um brusco mudar de tom. A introdução rápida (“no Ministério”) pára subitamente e a entoação épica do narrador à qual nos fixávamos dá lugar a um tom sarcástico, de uma irritação excessiva. A composição primeira é substituída pelas digressões, várias, das quais resulta um efeito de improvisação. Nada é dito, que não se conte rapidamente uma anedota, com negligência (“não sei mais qual cidade”, “que romance”). Mas em seguida, volta o tom esboçado no início: “de maneira que havia num certo departamento *um funcionário*”. Entretanto, este retorno à narração épica é imediatamente substituído pela frase da qual falamos antes, uma frase tão rebuscada que visa diretamente a um efeito auditivo, que nada mais tem da narração impessoal e fria. Gogol entra em seu papel e, após ter acabado esta chocante e caprichosa série de palavras por um termo de uma sonoridade pomposa e destituída de sentido (“hemorroidais”), conclui por uma momice: “Que fazer, o erro está no próprio clima petersburguês!”. O tom pessoal e todos os procedimentos da narração gogoliana entram definitivamente na novela e caracterizam-se como uma grotesca afetação ou momice, preparando a passagem para o trocadilho sobre o nome de família e para a anedota sobre o nascimento e batismo de Akaky Akakievitch. As frases impessoais que terminam esta anedota (“assim foi a origem deste nome”, “eis como as coisas se passaram”) dão a impressão de um jogo sob a forma de narrativa: não é sem razão que há um pequeno trocadilho que confere a estas frases um andamento de repetições desastradas. Segue-se uma abundância de gracejos até a frase: “Mas ele não respondia uma única palavra”, quando a nar-

ração cômica é subitamente interrompida por uma digressão sentimental e melodramática que caracteriza os procedimentos do estilo sentimental. Este procedimento eleva a simples anedota de *O Capote* ao nível do grotesco. O conteúdo sentimental e voluntariamente primitivo deste texto (aqui o grotesco assemelha-se ao melodrama) exprime-se pela ajuda de uma entoação de intensidade crescente e caráter solene, patético, (os “e” introdutórios e a ordem particular das palavras): “havia qualquer coisa de estranho nestas palavras... E por muito tempo... O infeliz jovem cobria então o rosto... E mais de uma vez durante sua existência, haveria de estremecer, ao ver...”. Este procedimento lembra o procedimento cênico segundo o qual o ator sai de seu papel e dirige-se diretamente aos espectadores (cf. em *O Revisor*: “De que zombam? Zombam? de vocês mesmos”, ou as célebres palavras: “É terrível viver neste mundo, senhores”, de *A Discórdia dos dois Ivans*). Estamos habituados a compreender literalmente esta passagem: o procedimento artístico que transforma a novela cômica numa farsa grotesca e prepara a conclusão “fantástica” é tomado por uma intervenção sincera e autêntica do autor. Se esta ilusão é um “triunfo da arte”, conforme a expressão de Karamzine, se a ingenuidade do espectador é tocante, semelhante ingenuidade saberia ser um triunfo para a ciência da qual ela atestaria a impotência. Esta interpretação destrói por completo a estrutura de *O Capote* e seu esboço estético. Uma vez adotada a proposição fundamental — nem uma só frase da obra literária *pode ser* em si uma “expressão” direta dos sentimentos pessoais do autor, mas é sempre construção e jogo — *não podemos e não devemos* ver em semelhante texto senão um certo procedimento artístico, nada mais. O trabalho habitual, que consiste em identificar um julgamento particular, tomado na obra, com um sentimento suposto do autor, conduz a ciência a um impasse. O artista, homem sensível que experimenta tal ou qual humor, não pode nem deve ser recriado a partir de sua criação. A obra de arte é um objeto acabado ao qual se deu forma, e se inventou, que não é só artística, mas artificial no melhor sentido da palavra; e isto porque *não é, nem pode ser*, uma projeção da experiência psicológica. O caráter artístico e artificial deste procedimento de Gogol no texto de *O Capote* é revelado sobretudo pela cadência desta frase melodramática que faz figura de uma sentença ingênua e sentimental, utilizada pelo autor para acentuar o grotesco: “o infeliz jovem cobria então o rosto, e mais de uma vez, durante sua existência, haveria de estremecer ao ver o quanto o homem carece de humanidade, ao constatar quão grosseira é a ferocidade que se encapa sob as maneiras mais polidas.

mesmo — oh meu Deus! — naqueles que o mundo considera pessoas honestas e de bem...”.

O episódio melodramático é utilizado para contraste com a narração cômica. Quanto mais os trocadilhos são habilidosos, mais o procedimento que rompê o jogo cômico deve ser patético e estilizado no sentido de um sentimentalismo ingênuo. Uma séria reflexão não teria resultado nem contrastando, nem conferindo um caráter grotesco a toda composição. Por isto, não é de surpreender que logo após este episódio, Gogol retorne ao estilo precedente, voluntariamente impessoal, ora folgazão e negligentemente tagarela, onde se entrecortam trocadilhos como: “Foi só então que ele se deu conta de que não estava no meio da página, mas sim no meio da rua”. Após ter explicado como Akaky Akakievitch come e deixa de comer, sentindo o estômago bem satisfeito, Gogol retoma a declamação, mas num tom diverso: “mesmo nas horas em que...”. Para obter o mesmo efeito grotesco, introduz-se uma entoação surda, “enigmática”, que cresce lentamente ao longo de um imenso período, revelando-se de uma simplicidade inesperada: o equilíbrio esperado, graças ao tipo sintático do período, equilíbrio entre a energia semântica do longo crescendo (“Quando..., quando..., quando...”) e a cadência, não é realizado, assim como o anuncia a própria escolha das palavras e expressões. O desacordo entre a entoação solene e séria e o conteúdo semântico é utilizado novamente como procedimento grotesco. Esta novela “fingida” do comediante é substituída logicamente por um novo trocadilho sobre os conselheiros. A primeira parte de *O Capote* termina com estas palavras: “Assim decorria tranqüila a existência deste homem que...”. Este desenho esboçado na primeira parte e que entrecruza a narração puramente anedótica com a declamação melodramática e solene, qualifica toda a composição de *O Capote* como grotesca. O estilo do grotesco exige, antes de tudo, que a situação ou o acontecimento descrito esteja enfeixado num mundo artificial, reduzido a dimensões lilliputianas (assim em *A Casa de Outrora* e *A Discórdia dos Dois Ivans*) e absolutamente isolado da vasta realidade, da riqueza de uma vida interior verdadeira; exige em seguida que se abandone todo objetivo didático ou satírico, que se proceda a fim de tornar possível um *jogo com a realidade*, de modo a decompor e deslocar livremente esses elementos, com o fim único de que as conexões e vínculos habituais (psicológicos e lógicos) revelem-se neste mundo *reconstituído* como irreais e que todo o detalhe possa tomar gigantescas dimensões. Baseado num estilo semelhante, o menor vislumbre de sentimento verdadeiro toma uma cor surpreendente. Na anedota sobre o funcionário, Gogol apre-

cia este complexo fechado e extremamente reduzido de pensamentos, sentimentos e desejos; neste enquadramento estreito, o artista pode exagerar as minúcias e destruir as proporções habituais do mundo. É baseado nesse princípio que é feito o esquema de *O Capote*. Não se trata da “nulidade” de Akaky Akakievitch, nem do sermão pregatório do “humanismo” para com o irmão infeliz, mas da possibilidade que Gogol assim obtém de unir o desunido, de exagerar o insignificante e reduzir o importante, tendo anteriormente isolado o mundo da novela da enorme realidade. Numa palavra, ele pode jogar com todas as normas e leis da vida interior real. É o que faz. O mundo interior de Akaky Akakievitch (se podemos nos permitir tal expressão), não é *nulo* (como pudemos talvez crer através de nossos historiadores da literatura, ingênuos e sensíveis, hipnotizados por Bielinski), mas é *específico* e absolutamente isolado: “Neste trabalho de cópia, ele entrevia todo um mundo múltiplo e atraente: fora desta ocupação, apreciava-lhe que nada existisse”. Este mundo tem suas próprias leis e proporções. Segundo a lei deste mundo, a aquisição de um capote novo torna-se um acontecimento colossal e Gogol nos dá a fórmula grotesca: “Como sonhasse todo o tempo com o seu futuro capote, servia-lhe esse sonho de alimento suficiente, embora imaterial...”, e ainda: “Como se uma companheira gentil houvesse consentido em percorrer ao seu lado os caminhos da vida. E essa companheira outra não era senão a bela pelica nova, com um sólido forro acolchoado...”. Os pequenos detalhes elevam-se a uma função de primeiro plano, por exemplo, a unha de Petrovitch: “... rija e grossa como a carapaça de tartaruga”, ou então sua tabaqueira: “... ornada com o retrato de um general qualquer, cujo nome não sei dizer, pois um retângulo de papel recobria o rosto que uma dedada havia furado<sup>14</sup>”.

Esta hiperbolização grotesca se desenvolve como anteriormente sobre o fundo de uma narração cômica, entrecortada de trocadilhos, de palavras e expressões engraçadas, de anedotas, etc.: “E como a marta custasse realmente muito caro, tiveram que se satisfazer com o gato, mas escolheram o mais lindo da loja; aliás à distância, podia muito bem passar por marta”. Ou então: “... esse

---

14 Os mais ingênuos dir-nos-ão que isto é próprio do «realismo», da «descrição», etc. É inútil discutir com estes, mas que eles reflitam no fato de que o autor nos entretém bastante tempo com a unha e a tabaqueira, enquanto que do próprio Petrovitch, e a propósito de sua mulher, tão-somente que ela levava uma touca. Este é um procedimento de composição grotesca: acentuar os menores detalhes e deixar de lado aqueles que mereceriam uma atenção maior.

personagem importante, cujas funções, para falar francamente, ninguém sabia ao certo em que consistiam. É necessário dizer que o dito 'personagem importante' só há pouco tempo que se fizera importante". Ou ainda: "Um certo conselheiro titular, chamado a dirigir uma pequena repartição, apressou-se, dizem, em arranjar com a ajuda de um tabique, uma espécie de sala pomposamente por ele denominada 'Gabinete do Diretor'; contínuos de gola vermelha, e engalonados em todas as costuras, abriam a torto e a direito a porta desse cubículo onde mal cabia uma modesta escrivaninha". Ao mesmo tempo, o autor "toma" por vezes a palavra num tom negligente adotado desde o início e que parece dissimular um trejeito: "Pode-se dar também que ele não tenha pensado em nada semelhante; não é possível escrutar a alma humana" (isto também é uma espécie de trocadilho, se nos ativermos à interpretação geral da imagem de Akaky Akakievitch) "e descobrir tudo o que ela pensa". (Joga com a anedota como se ela fizesse parte da realidade.) A morte de Akaky Akakievitch é narrada num estilo tão grotesco como o de seu nascimento, em que se alternam detalhes trágicos e cômicos, interrompidos subitamente: "E enfim o pobre Akaky Akakievitch entregou sua alma<sup>15</sup>", de onde se passa imediatamente para toda a espécie de minúcias: a enumeração da herança: "... um pacote de penas de ganso, meia resma de papel timbrado, três pares de meias, dois ou três botões e o famoso capote", que termina por uma conclusão no estilo habitual: "Quem se apoderou de tudo isso? Deus o sabe! Devo confessar que o autor desta narrativa não se preocupou absolutamente em sabê-lo". E após tudo isto vem uma nova declamação melodramática, que podíamos prever após a descrição de uma cena tão triste e que nos remete à passagem "humanista": "... e Petersburgo ficou sem Akaky Akakievitch. Desapareceu para sempre esse ente indefeso, a quem ninguém jamais testemunhara afeição ou interesse, é isso mesmo, ninguém, nem mesmo um desses naturalistas sempre prontos a alfinetar a mais banal das moscas para a examinar ao microscópio\*". Etc.

O fim de *O Capote* é uma impressionante apoteose do grotesco.

---

15 No contexto geral, até esta expressão corrente soa de uma maneira diferente, estranha e semelhante a um trocadilho: fenômeno constante na linguagem de Gogol.

\* Há uma outra variante dessa tradução, calcada na tradução francesa, que acentua mais o caráter melodramático: «... e Petersburgo ficou sem Akaky Akakievitch. Era como se ele não tivesse jamais existido. Desapareceu para sempre esse ser indefeso...». (N. do Trad.)

co, um pouco parecido com a cena muda de *O Revisor*. Os sábios ingênuos, que criam ver na passagem “humanista” toda a novela, ficaram perplexos diante da introdução inesperada e incompreensível do “romantismo” no “realismo”. O próprio Gogol lhes sugere: “Entretanto, Akaky Akakievitch não dissera ainda sua última palavra. Quem o imaginaria destinado a levar no além-túmulo uma existência movimentada, experimentando bulhentas aventuras sem dúvida para compensar o pouco brilho de sua existência! Pois foi o que se deu, e nossa modesta narrativa, vai ter que se encerrar com uma nota fantástica e inesperada”. Com efeito, a conclusão não é nem mais fantástica nem mais “romântica” que a novela inteira. Pelo contrário, nesta havia um verdadeiro grotesco fantástico apresentado como um jogo com a realidade; naquela, a novela passa a participar de um mundo de imagens e de fatos mais habituais, mas o todo continua seu jogo com o fantástico. É uma novela “fingida”, um procedimento do grotesco reverso: “Logo o espectro parou, voltando-se bruscamente: — Que queres? — perguntou, brandindo um punho que dificilmente se encontraria igual, mesmo entre os vivos. — Absolutamente nada! — balbuciou o guarda, que logo tratou de se afastar. O fantasma tinha agora uma estatura bem mais elevada e andava provido de enormes bigodes. Parecia ir na direção da ponte Obouskov e logo desapareceu por completo nas trevas da noite”.

A anedota desenvolvida no final nos distancia da “pobre história” e de seus episódios melodramáticos. É um retorno à narração puramente cômica do início e a todos os seus processos. Com o fantasma de bigodes, todo o grotesco desaparece na sombra e se dissolve no riso. Igualmente em *O Revisor*, desaparecia Khlestakov e a cena muda devolve o espectador ao início da peça.