

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – MESTRADO E DOUTORADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM LEITURA: ESTUDOS LINGÜÍSTICOS,
LITERÁRIOS E MIDIÁTICOS
LINHA DE PESQUISA EM ESTUDOS LITERÁRIOS E MIDIÁTICOS

Ísis Lopes de Almeida

HUMORISMO E EPICIDADE EM *ALMAS MORTAS* E *TARÁS BULBA*

Santa Cruz do Sul

2018

Ísis Lopes de Almeida

HUMORISMO E EPICIDADE EM *ALMAS MORTAS* E *TARÁS BULBA*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado e Doutorado, Área de Concentração em Leitura: Estudos linguísticos, literários e midiáticos, Linha de Pesquisa em Estudos literários e midiáticos, Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Eunice Terezinha
Piazza Gai

Santa Cruz do Sul

2018

Ísis Lopes de Almeida

HUMORISMO E EPICIDADE EM *ALMAS MORTAS* E *TARÁS BULBA*

Esta dissertação foi submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado e Doutorado, Área de Concentração em Leitura: Estudos linguísticos, literários e midiáticos, Linha de Pesquisa em Estudos literários e midiáticos, Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Dr.^a Eunice Terezinha Piazza Gai

Professora orientadora – UNISC

Dr.^a Sandra Richter

Professora examinadora – UNISC

Dr.^a Denise Sales

Professora examinadora – UFRGS

Santa Cruz do Sul

2018

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que, de alguma maneira, contribuíram para a realização deste trabalho. Em especial, à minha orientadora, professora Eunice Terezinha Piazza Gai. Ademais, agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul pela oportunidade de cursar o Mestrado e à CAPES pela concessão da bolsa de estudos, através da qual pude dedicar-me integralmente à pesquisa empreendida.

*“Mas por que será que, no meio dos momentos mais leves,
alegres e despreocupados, às vezes surge por si mesma
uma corrente estranha? O riso ainda nem teve tempo de
se apagar do nosso semblante, e já nos transformamos em
outro, entre as mesmas pessoas, e já é outra a luz que
ilumina o nosso rosto...”*

Almas mortas (1972, p. 71).

RESUMO

Nesta dissertação, propomo-nos a interpretar *Almas mortas* e *Tarás Bulba*, duas obras de Nikolai Gógol, à luz dos aspectos do humorismo e da epicidade. Observamos que, em ambas as narrativas, estes aspectos não se anulam, mas coexistem, e que essa relação, que implica em contrastes e ambiguidades, diferencia-se do gênero épico considerado pelo cânone literário. Isto posto, destacamos que, embora Gógol tenha se apropriado de elementos oriundos das antigas epopeias para compor suas obras, *Almas mortas* e *Tarás Bulba* não constituem modelos clássicos do gênero épico, pois apresentam facetas distintas ao dialogarem principalmente com o elemento do riso. O que elas expressam, segundo nosso ponto de vista, é uma essência épica. Do mesmo modo, os textos gogolianos também não se enquadram unicamente na tradição das comédias, visto que as manifestações cômicas e ridículas encarnadas por suas personagens não se separam do caráter nobre do sentimento épico. Por conseguinte, acreditamos que, na obra de Gógol, tanto o humorismo como a epicidade são partes de uma mesma perspectiva sobre o mundo. Sobre nosso método, preferimos designá-lo como uma atitude interpretativa frente às obras, como uma perspectiva que nos permite a “escuta” dos textos. Com base nos princípios da filosofia hermenêutica, não nos colocamos acima da obra gogoliana a fim de impor-lhe determinado ponto de vista, mas escutamos o que ela tem a nos dizer e, assim, deixamos que ela nos tome em toda a sua potência de sentidos. Portanto, nossa leitura de *Almas mortas* e de *Tarás Bulba*, assim como da poética gogoliana, não significa uma leitura objetivista, mas sensível à complexidade própria da condição humana. Ademais, almejando ampliar nossos horizontes interpretativos da obra de Gógol, consideramos as perspectivas teóricas e críticas de autores como Richard Palmer sobre a questão hermenêutica, de Emil Staiger sobre o gênero épico, além das concepções platônicas e aristotélicas com referência à comédia e à epopeia, de Vladímir Propp, D. C. Muecke e Søren Kierkegaard a respeito das várias facetas do riso, e de Mikhail Bakhtin em relação ao ponto de vista da carnavalização na obra gogoliana, entre outros. Por fim, salientamos ainda que, com suas caricaturas e elementos da cultura cômica popular, Gógol despertou uma visão de mundo essencialmente voltada ao povo russo e às profundezas da alma, focalizando aquilo que há de trivial e de rasteiro, mas também de essencial na vida humana. Desse modo, a obra de Gógol nos instiga a olhar para nós mesmos, e este é um dos motivos que nos levam a lê-la e a estudá-la. Constantemente, buscamos respostas para aquilo que somos, e, de certo modo, o olhar perspicaz de Gógol mostra-nos algumas direções.

Palavras-chave: Literatura russa. Riso. Épico. Cultura cômica popular. Hermenêutica.

ABSTRACT

In this dissertation, we propose to interpret *Dead souls* and *Taras Bulba*, two works of Nikolai Gogol, in the light of the aspects of humor and the epic. We note that, in both narratives, these aspects do not cancel each other, but coexist, and this relationship, that implies contrasts and ambiguities, differs from the epic genre considered by the literary canon. This point, we emphasize that, although Gogol has appropriated elements from the old epics to compose his works, *Dead souls* and *Taras Bulba* do not constitute classic models of the epic genre, because they present different facets when they dialogue mainly with the element of laughter. What they express, in our view, is an epic essence. In the same way, the Gogolian texts do not fall into the tradition of comedies, since the comic and ridiculous manifestations embodied by their characters do not separate from the noble character of the epic sentiment. Therefore, we believe that, in Gogol's work, both humor and epic are parts of the same perspective on the world. About our method, we prefer to designate it as an interpretive attitude toward works, as a perspective that allows us to "listen" to texts. On the basis of the principles of hermeneutic philosophy, we do not put ourselves above the Gogolian work in order to impose a certain point of view on it, but we listen to what it has to say to us and, thus, we let it take us all over power of senses. Therefore, our reading of *Dead souls* and *Taras Bulba*, as well as Gogol's poetics, does not mean an objectivist reading, but a sensitive to the complexity of the human condition. In addition, aiming to broaden our interpretive horizons of Gogol's work, we consider the theoretical and critical perspectives of authors such as Richard Palmer about the hermeneutic question, by Emil Staiger about the epic genre, as well as the platonic and aristotelian conceptions with reference to comedy and epic, by Vladimir Propp, D. C. Muecke and Søren Kierkegaard on the various facets of laughter, and Mikhail Bakhtin in relation to the point of view of carnivalization in Gogol's narratives, among others. Finally, we would like to emphasize that, with its caricatures and elements of the popular comic culture, Gogol awakened a worldview essentially geared to the Russian people and to the depths of the soul, focusing on what is trivial and low, but also essential in life human. In this way, Gogol's work instigates us to look at ourselves, and this is one reason why we read and study it. Constantly, we seek answers to what we are, and, in a way, Gogol's insightful eye shows us some directions.

Keywords: Russian literature. Laughter. Epic. Popular comic culture. Hermeneutics.

SUMÁRIO

1	CONSIDERAÇÕES INICIAIS	9
2	PARA A INTERPRETAÇÃO DOS TEXTOS DE GÓGOL: PERSPECTIVAS TEÓRICAS E CRÍTICAS INICIAIS.....	13
2.1	A questão hermenêutica.....	13
2.1.1	Evolução histórica da concepção de hermenêutica	13
2.1.2	A hermenêutica na obra literária.....	17
2.1.3	A interpretação da obra literária e a percepção do não dito.....	20
2.2	Nikolai Gógol e sua obra	24
2.3	A tradição crítica a respeito de Gógol	32
2.4	Estudos acadêmicos sobre a obra de Gógol	41
3	O RISO E O ÉPICO NO PENSAMENTO TEÓRICO LITERÁRIO.....	43
3.1	<i>Homo ridens</i>	44
3.1.1	Manifestações da comicidade	47
3.1.1.1	O riso de zombaria	48
3.1.1.2	A sátira	55
3.1.1.3	A ironia	57
3.2	O texto épico.....	59
3.2.1	Platão e Aristóteles sobre a epopeia.....	62
3.2.2	Aspectos gerais e a essência épica	66
3.2.3	O épos segundo Bakhtin.....	71
3.3	Uma visão “essencial”	76
4	SOBRE UM “HERÓI PATIFE” E UMA “BADERNA FURIOSA DE ALEGRIA”	78
4.1	<i>Almas mortas</i> : a epicidade da alma russa	79
4.1.1	Índices épicos em <i>Almas mortas</i>	86
4.2	<i>Tarás Bulba</i> : uma ânsia guerreira.....	96
4.2.1	Índices épicos em <i>Tarás Bulba</i>	98
4.3	A ambiguidade do riso gogoliano	107
4.3.1	Expressões de uma comicidade baixa e a “anestesia” do espírito.....	109
4.3.2	Os contrastes da ironia.....	116
4.3.3	Sobre uma visão de mundo carnavalizada	123

5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	129
	REFERÊNCIAS	133

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A literatura é a poesia da vida. Com essa ideia, o crítico russo Vissarion Bielínski inicia seu ensaio “Pensamentos e observações sobre a literatura russa”, de 1846, e com ela também começamos a despertar as questões latentes de nosso trabalho. Sabemos que são coisas distintas, já que a literatura configura-se como um universo fictício que, por mais realista que possa parecer, jamais será a vida real, cotidiana, fixada historicamente. Apesar disso, separá-las completamente, ou seja, desenraizar a literatura da vida e vice-versa, parece-nos algo inconcebível. Acreditamos, assim como Bielínski, que a vida espiritual de um povo mostra-se de maneira especial na literatura, além de que esta “[...] é uma fonte viva de onde todos os sentimentos humanos e as ideias são difundidos para a sociedade” (BIELÍNSKI, 2013, p. 122).

Na obra gogoliana, essa relação entre vida e literatura é ainda mais profunda, pois o autor toma a vida do povo russo como o cerne de toda a sua produção literária. A cultura popular, a existência mais rasteira do ser humano – seja ele um gordo proprietário de terras, um pequeno funcionário público, um mujique ou um cossaco – e a alma do homem russo com suas múltiplas facetas estão arraigadas em suas narrativas. Esse olhar direcionado ao povo fez com que Bielínski o considerasse o mais nacional dos escritores russos, mas também com que seus contemporâneos se sentissem obrigados a encararem a si mesmos. Nesse sentido, a influência que a literatura de Gógol exerceu na vida da sociedade russa do século XIX foi forte o suficiente para incentivar o despertar da consciência daquela realidade social.

Algumas das marcas dessa influência gogoliana podem ser percebidas nas obras de escritores russos posteriores. Pensemos, por exemplo, em Dostoiévski. Seu primeiro livro, *Gente pobre* (1846), por colocar como protagonistas pessoas do povo em seus sofrimentos e pequenas alegrias, revelando a força do elemento social, foi associado à tradição humanista iniciada por Púchkin e por Gógol – que já havia posto em cena o “homem insignificante” com “O capote”. Em *O duplo* (1846), pouco depois de seu romance de estreia, Dostoiévski constrói uma narrativa em torno do drama de um pequeno funcionário público que se percebe duplicado, trabalhando novamente com uma referência gogoliana, pois Gógol havia apresentado o tema do duplo em “O nariz”. Dentre os escritores que sorveram da poética do autor, destacamos ainda Vladímir Maiakóvski e sua peça *Mistério-bufo* (1918). É impossível não percebermos na obra a influência da literatura de Gógol: os personagens que formam uma galeria de bufões, o tom da comédia *clownesca* e os elementos do teatro popular, com suas mascaradas carnavalescas. Assim como em Gógol, o sério e o ridículo convivem em Maiakóvski.

Além disso, a obra gogoliana também surtiu efeitos diretamente no público literário da época, nos leitores e espectadores de teatro que se depararam com um ponto de vista sobre a Rússia e sobre si mesmos que, muitas vezes, deixou-nos constrangidos. Afinal, o veio cômico com o qual Gógol percebia seu tempo e seus contemporâneos obrigou-os a sair da zona de conforto. Isso pode ser observado através dos relatos de críticos e de amigos do autor – alguns dos quais apresentamos no próximo capítulo. O próprio Gógol, em *Selected passages from correspondence with friends* (1969), considerava-se incompreendido por grande parte da crítica literária de sua época. Com isso, queremos dar uma ideia das proporções da repercussão social que a obra de Gógol atingiu e a importância que ela ainda representa no meio literário.

Entretanto, em nosso país, o autor ainda é pouco conhecido. Apesar da riqueza de sua obra no que diz respeito à natureza do ser humano, da relevância que ela exerceu para a literatura russa que se seguiu, influenciando escritores prestigiados mundialmente, como é o caso de Dostoiévski, e do crescente interesse de leitores brasileiros em relação aos autores russos, os estudos sobre Gógol ainda estão longe de se esgotar. Além disso, as narrativas gogolianas requerem um tipo sensível de leitor, que se proponha ao esforço de perceber o que é dito através do não dito e de perceber as ambiguidades de sua obra sem cair na tentação de escolher um único partido e elegê-lo como absoluto, pois a perspectiva gogoliana é complexa e multifacetada. Assim, ler Gógol é ler o próprio homem.

A literatura, como escreve Bielínski no já mencionado ensaio, é muito mais importante para nós do que possamos imaginar: “Apenas em sua esfera deixamos de ser Ivans e Pedros e tornamo-nos gente simples, voltamo-nos para as pessoas e delas nos ocupamos” (2013, p. 115). Por conseguinte, é a voz do povo russo que ouvimos ao silenciarmos o mundo ao nosso redor e escutarmos o que a obra de Gógol tem a nos dizer. As coisas de que falam o mujique, a camponesa, o feiticeiro, o seminarista, o cossaco, o funcionário público sem importância, o proprietário de terras e a senhora provinciana com ambições de parecer-se com uma dama da capital, entretanto, são questões universais a todo ser humano, são temas da alma, e por isso a obra gogoliana se torna ainda mais cara para nós.

Nosso método, portanto, é a escuta hermenêutica do autor e daquilo que ele tem a nos dizer em *Almas mortas* e *Tarás Bulba*. Desse modo, nossa compreensão da prosa gogoliana não depende da aplicação de teorias e do enquadramento da estética do autor em um ponto de vista autoritário, menos ainda de uma análise puramente objetiva. Nossa leitura é a leitura do ambíguo, do impalpável e do humano, dos contrastes que, nas narrativas que elegemos para interpretar, coexistem de maneira surpreendente e harmoniosa. Com isso, não queremos dizer

que ignoramos qualquer influência teórica, filosófica ou histórica que as obras possam comportar, afinal, as narrativas literárias, como já salientamos, são manifestações vivas que nascem do espírito de uma sociedade e a modificam. Entretanto, em nossa concepção interpretativa, essas relações não devem cristalizar nosso olhar em uma única direção, sobrepondo-se sobre a essência da obra, mas auxiliar-nos a aprofundar nossa compreensão do autor e de sua literatura.

Assim, valendo-nos da filosofia hermenêutica, propomo-nos a escutar a obra de Gógol com a intenção de ampliar nossos horizontes interpretativos em relação ao universo do autor e à natureza humana escrutinada ao longo de ambas as narrativas selecionadas, pois consideramos que a compreensão desses textos implica em um tipo de conhecimento mais amplo que diz respeito à condição da vida humana. Nesse sentido, enquanto lemos Gógol, lemos a nós mesmos, aproximamo-nos do mistério e do insondável e afastamo-nos sobremaneira das verdades absolutas impostas pela perspectiva objetivista. Por esse motivo, talvez nos culpem por não termos adotado um método claro e preciso, uma linha convencionalmente acadêmica, mas preferimos a crítica ao erro de impormos e sustentarmos uma teoria que a obra gogoliana não possui. A essência da produção artística de Gógol é justamente a de não se adequar à tradição.

Por conseguinte, o núcleo de nossa dissertação é composto de três capítulos – excetuando-se este primeiro, que se dedica apenas a introduzir, de modo geral, as questões discutidas durante o trabalho, e o que se refere às nossas considerações finais. Em “Para a interpretação dos textos de Gógol: perspectivas teóricas e críticas iniciais”, elaboramos um apanhado teórico a respeito da filosofia hermenêutica, destacando sua evolução histórica e sua relação junto à obra literária, e em seguida apresentamos a vida e a obra de Gógol. Nesse momento, além de destacarmos a cronologia pessoal do autor e sua trajetória no âmbito artístico, também apontamos em que consiste sua produção literária e recuperamos as principais e mais importantes críticas existentes em tradução para a língua portuguesa sobre a obra gogoliana.

No capítulo seguinte, intitulado “O riso e o épico no pensamento teórico literário”, reunimos conceitos e considerações teóricas sobre o tema do riso e o tema do épico na literatura. O capítulo é dividido em três partes: enquanto a primeira refere-se às manifestações da comicidade e é embasada sobretudo nas ideias de Vladímir Propp, mas também de Henri Bergson, de D. C. Muecke e de Lélia Parreira Duarte, a segunda destina-se ao assunto da epicidade, começando pelos pressupostos platônicos e aristotélicos sobre o texto épico e

alcançando as considerações de teóricos literários mais recentes, como Mikhail Bakhtin, e a terceira, por fim, reflete sobre as ideias já expostas em vista das raízes populares sobre as quais se ergue a poética gogoliana.

O terceiro e último capítulo que constitui o cerne de nosso trabalho, “Sobre um ‘herói patife’ e uma ‘baderna furiosa de alegria’”, trata-se de um capítulo interpretativo e significa nosso ponto de vista sobre as duas obras que escolhemos para estudar: *Almas mortas* e *Tarás Bulba*. Aqui, realizamos uma leitura sensível dos textos a fim de compreender o risível e o épico em Gógol e de ampliar nossos horizontes interpretativos. Além disso, resgatamos os conceitos teóricos presentes no capítulo anterior e observamos de que modo eles participam das obras literárias. Nesse momento, não apenas relacionamos os aspectos teóricos às narrativas, mas almejamos aprofundar nossa compreensão da estética gogoliana à luz de tais conceitos. Ao fim do capítulo, propomo-nos a pensar *Almas mortas* e *Tarás Bulba* com base nas considerações de Bakhtin sobre a carnavalização, direcionando o foco de nossa discussão para o tema da cultura cômica popular e para sua influência na visão de mundo de Gógol.

Por fim, apresentada a estrutura de nosso trabalho, desejamos ainda ressaltar o principal motivo que nos impele a ler Gógol e a tentar ir cada vez mais fundo em sua obra, em seu modo de ver o mundo. Explicamos com uma menção a um trecho de *Selected passages from correspondence with friends* (1969). Questionado sobre a razão pela qual os heróis de *Almas mortas* figuram tão próximos à essência da alma, embora possuam características “pouco atraentes”, o autor responde da seguinte maneira: “[...] my heroes are close to the soul because they come from the soul; all my last works are the story of my own soul”¹ (1969, p. 103). As personagens gogolianas são complexas, seus heróis são negativos, seus dramas são matizados pelo ridículo e sua concepção do homem traz à tona toda a lama das ambições, dos luxos e da mesquinha, e isso tudo porque o autor compreendia que luz e sombra estão sempre muito próximas. Esse conhecimento da natureza humana – e, conseqüentemente, de nós mesmos – é o que realmente nos importa.

¹ “Meus heróis estão perto da alma porque eles vêm da alma; todas as minhas últimas obras são a história da minha própria alma” (tradução nossa).

2 PARA A INTERPRETAÇÃO DOS TEXTOS DE GÓGOL: PERSPECTIVAS TEÓRICAS E CRÍTICAS INICIAIS

Neste capítulo apresentamos alguns aspectos basilares de nosso trabalho a fim de contextualizar nossa pesquisa e de destacar os motivos dos quais partimos para construir esta dissertação. Em primeiro lugar, apontamos que a perspectiva teórica que conduz nosso estudo é a perspectiva hermenêutica, pois ela nos permite uma escuta dedicada ao texto literário. Além disso, descrevemos alguns autores desse campo de conhecimento, assim como suas principais ideias, que mais profundamente influenciaram nosso trabalho. Em segundo lugar, desenvolvemos a apresentação da vida e da obra de Gógol, almejando abarcar o contexto em que viveu o autor e em que consiste sua produção artística. Em um terceiro momento, nos dedicamos a expor as perspectivas críticas acerca da obra gogoliana, a compreender como ela é recebida e apreciada tanto por críticos contemporâneos ao autor quanto por críticos atuais. E, por fim, reunimos ainda, em um último tópico deste capítulo, o resultado de nossa pesquisa sobre os trabalhos já realizados, no Brasil, em âmbito acadêmico, sobre Gógol e sua obra.

Passamos, então, a cada uma dessas questões.

2.1 A questão hermenêutica

Procedemos, primeiramente, a um apanhado geral da evolução histórica da hermenêutica como teoria da interpretação para, em seguida, desenvolver nossa perspectiva hermenêutica no diálogo com os textos literários.

2.1.1 Evolução histórica da concepção de hermenêutica

Aqui, elencamos alguns dos autores dedicados à hermenêutica nos quais nos embasamos para pensar nosso trabalho e descrevemos suas principais ideias acerca de sua teoria da interpretação. Entretanto, antes de passarmos a uma conceituação da hermenêutica como a percebemos hoje, consideramos a relevância de esboçarmos uma evolução de sua história ao longo do tempo a fim de observarmos de que modo a concepção de hermenêutica se transformou desde a Idade Média até os tempos modernos.

Começamos por apontar que, embora a hermenêutica como corrente teórica só tenha surgido no século XVII, a ideia de uma arte da interpretação, segundo afirma Jean Grondin

(1999), remonta a um passado bem mais longínquo, relacionado aos mitos gregos. Na Antiguidade e na Patrística², apesar de ainda não haver uma tese bem elaborada sobre a questão, já existiam regras hermenêuticas esparsas vinculadas ao universo teológico. Nesse contexto, os primeiros intérpretes dos textos sagrados depararam-se com a dificuldade de conciliar o discurso humano, visto como imperfeito, com a palavra divina, encarada em sua perfeição.

A necessidade de regras interpretativas para uma exegese adequada desses textos, conforme indica Richard Palmer (2011), associou à hermenêutica seu significado mais antigo: o de uma teoria da interpretação bíblica. Entretanto, a hermenêutica assim concebida não se limitava a uma exegese simples – na forma de comentários a respeito de passagens bíblicas –, mas compreendia uma metodologia interpretativa com regras de orientação para a leitura e o entendimento dos textos sagrados.

Mais tarde, com o desenvolvimento do racionalismo e da filologia clássica, que se empenhava em estudar os sistemas linguísticos da Antiguidade, a hermenêutica bíblica sofreu um forte impacto com o despertar de uma hermenêutica sistemática. Richard Palmer (2011) destaca, nesse período, o surgimento do método histórico-crítico na teologia: “[...] tanto a escola de interpretação bíblica ‘gramatical’ como a ‘histórica’, afirmavam que os métodos interpretativos aplicados à Bíblia, eram precisamente os que se aplicavam às outras obras” (p. 48). Desse modo, a concepção de uma hermenêutica estritamente bíblica “[...] se transformou gradualmente na de uma hermenêutica considerada como conjunto de regras gerais da exegese filológica, sendo a Bíblia um objeto entre outros de aplicação dessas regras” (PALMER, 2011, p. 49).

Entretanto, essa ideia se modificou com o filósofo alemão Schleiermacher, passando a ser encarada como doutrina universal da compreensão. Schleiermacher, ao repensar a hermenêutica como “ciência” ou “arte” da compreensão,

[...] procura ultrapassar o conceito de hermenêutica como conjunto de regras, fazendo uma hermenêutica sistematicamente coerente, uma ciência que descreve as condições da compreensão em qualquer diálogo. O resultado não é simplesmente uma hermenêutica filológica mas uma “hermenêutica geral” [...] cujos princípios possam servir de base a todos os tipos de interpretação de texto (PALMER, 2011, p. 50).

Para Schleiermacher, havia uma distinção importante entre falar e compreender aquilo que é dito, e, conforme defendia, a hermenêutica estaria ligada a este último aspecto: a compreensão. Assim, ele colocou como ponto de partida da sua hermenêutica a seguinte

² Período que diz respeito à filosofia cristã dos três primeiros séculos elaborada pelos primeiros padres da Igreja.

questão: de que modo uma expressão – seja falada ou escrita – é compreendida? Outro princípio da teoria de Schleiermacher consiste na ideia de compreensão como um processo de reconstrução. Isso quer dizer que a compreensão, enquanto arte, significa recuar na trajetória do texto até experimentar os processos mentais pelos quais o autor passou para produzi-lo. Sob essa perspectiva, podemos pensar que, enquanto o orador ou o autor tem a tarefa de construir uma expressão linguística, o auditor ou aquele que se coloca diante de tal expressão precisa penetrar nas estruturas da frase e do pensamento para compreendê-la.

Podemos ainda perceber outra concepção de hermenêutica com as contribuições de Dilthey, também um filósofo alemão, no momento em que ele ampliou a ideia de Schleiermacher para uma metodologia universal das *Geisteswissenschaften* – as ciências do espírito, ou seja, as disciplinas baseadas no estudo das artes e do comportamento humano. Além disso,

[...] Dilthey defendia que a interpretação das expressões essenciais da vida humana, seja ela do domínio das leis, da literatura ou das Sagradas Escrituras, implica um ato de compreensão histórica, uma operação fundamentalmente diferente da quantificação, do domínio científico do mundo natural; porque neste ato de compreensão histórica está em causa um conhecimento pessoal do que significa sermos humanos (PALMER, 2011, p. 50).

Por conseguinte, Dilthey acreditava que a experiência – concreta, histórica e viva – deveria ser o ponto de partida e o ponto de chegada das *Geisteswissenschaften*. Com isso, compreendeu que seria a partir da própria vida que se desenvolveria o nosso pensamento e que para ela orientaríamos as nossas questões. Ou seja, ele percebeu que a tentativa de encontrar ideias fora da vida figurava-se insustentável: “O nosso pensamento não pode ir para além da própria vida” (apud PALMER, 2011, p. 106). Portanto, em seu objetivo de encontrar uma base metodológica para as *Geisteswissenschaften*, Dilthey apontou que a compreensão da vida deveria ser estruturada a partir de categorias intrínsecas a ela e dela derivadas.

No entanto, até então, esses pensadores ainda não haviam alcançado uma concepção unitária da hermenêutica, apesar de todos os seus esforços para lançá-la de forma sistemática. Conforme destaca Grondin (1999), é apenas com o pensamento de Martin Heidegger que “[...] a hermenêutica avança de forma duradoura para o centro da reflexão filosófica” (p. 157). Aqui a hermenêutica passa a ser definida como fenomenologia do *Dasein* – Ser-aí ou Ser-aí-no-mundo – e da compreensão existencial. Em seus estudos, Heidegger fundamentou a hermenêutica no campo da facticidade humana. Grondin (1999) ressalta que essa hermenêutica da facticidade “[...] quer basicamente ser uma hermenêutica daquilo tudo que trabalha por detrás

da elocução. Ela é uma interpretação da estrutura de cuidado do ser-aí humano, que se expressa antes e por detrás de cada juízo e cuja forma mais elementar de concretização é a compreensão” (p. 160). Assim, para Heidegger, a compreensão de algo não consiste tanto em um “modo de conhecimento”, como ressalta Grondin (1999), mas sobretudo em um “situar-se” no mundo.

A partir de Heidegger, a hermenêutica transforma-se numa fenomenologia da compreensão e da interpretação, conforme destaca Palmer:

Com este impulso a hermenêutica transformou-se em “interpretação do ser do *Dasein*”. Filosoficamente, coloca as estruturas básicas da possibilidade do *Dasein*; é uma “análise da existencialidade da *Existenz*”, isto é, das possibilidades autênticas que o ser tem de existir. A hermenêutica, diz Heidegger, é aquela função anunciadora fundamental pela qual o *Dasein* torna conhecida para si a natureza do ser. A hermenêutica enquanto metodologia da interpretação dos estudos humanísticos é uma forma derivada que assenta na função ontológica primária da interpretação e a partir dela cresce (PALMER, 2011, p. 134).

É desse modo, portanto, que o pensamento heideggeriano ultrapassa as concepções elaboradas até então. A compreensão, segundo sua filosofia, não se concebe como algo pronto, que se possua, mas sobretudo como um modo do ser-no-mundo, e está presente em todo ato de interpretação como sendo sua base: “Não é uma entidade no mundo, antes é a estrutura do ser que torna possível o exercício atual da compreensão a um nível empírico” (PALMER, 2011, p. 136).

Posterior a Heidegger e seguindo sua liderança, Gadamer desenvolveu as implicações das contribuições heideggerianas para a hermenêutica “[...] na forma de uma teoria da historicidade e da linguagem corrente de nossa experiência” (GRONDIN, 2011, p. 26). A experiência é, na obra de Gadamer, *Verdade e método*, um conceito central, pois ele mostra “[...] como os temas de que trata, os temas da arte, da história e da linguagem, são temas em que se dilui, de uma maneira estranha, o acontecer de uma experiência que está ligada à ideia de consciência histórica ou efetual” (STEIN, 1996, p. 72).

Entretanto, é importante perceber que, em sua obra, Gadamer elaborou uma hermenêutica filosófica que não se identificava com o tipo de hermenêutica que se orientava para os métodos, pois, acima disso, Gadamer estabeleceu uma questão fundamental: como é possível a compreensão, não só nas humanidades, mas em toda a experiência humana sobre o mundo? Palmer (2011) discorre sobre o pensamento de Gadamer do seguinte modo: “Gadamer não se preocupa diretamente com os problemas práticos da formulação de princípios interpretativos corretos; antes pretende esclarecer o próprio fenômeno da compreensão” (p.

168). Porém, Palmer (2011) também destaca que isso não significa que Gadamer tenha ignorado a importância da formulação de tais princípios.

A última concepção de hermenêutica apresentada por Palmer (2011) refere-se ao ponto de vista sob o qual a hermenêutica é percebida como um sistema de interpretação baseado na exegese textual, e aqui os estudos de Paul Ricoeur são centrais. Ricoeur adotou uma distinção entre símbolos unívocos, de sentido único, e equívocos, de múltiplos significados. Para o filósofo francês, os símbolos equívocos representam o verdadeiro centro da hermenêutica, já que ela “[...] é o sistema pelo qual o significado mais fundo é revelado, para além do conteúdo manifesto” (PALMER, 2011, p. 52-53).

De acordo com Grondin (1999), depois dos estudos de Gadamer e de Ricoeur, embora tenham surgido diversas discussões com diferentes correntes teóricas, nada realmente inovador pôde ser percebido no campo da hermenêutica. Devemos levar em consideração, ainda, que a filosofia hermenêutica é relativamente jovem e que, em grande parte de sua história, ela desenvolveu-se “[...] sem ter consciência de si” (GRONDIN, 1999, p. 27). Na modernidade, portanto, observamos que a hermenêutica não se desenvolveu de forma retilínea e em direção a um único objetivo, permanecendo em vários momentos um tanto obscurecida.

Em nosso trabalho, acreditamos, como Palmer (2011), que a compreensão literária envolve o nosso próprio ser-no-mundo. Assim, “[...] compreender uma obra literária não é uma espécie de conhecimento científico que foge da existência para um mundo de conceitos; é um encontro histórico que apela para a experiência pessoal de quem está no mundo” (PALMER, 2011, p. 21). A hermenêutica que adotamos trata, portanto, deste último tipo de conhecimento.

2.1.2 A hermenêutica na obra literária

Propomos, em relação às narrativas gogolianas, uma escuta hermenêutica desses textos, e por hermenêutica compreendemos uma arte da interpretação. Segundo percebe Grondin (1999), a palavra *hermenêutica* é ainda carregada de enorme imprecisão, já que aparece comumente empregada como sinônimo de termos como explanação, explicação, exegese e interpretação. Assim, reforçamos que, em nosso trabalho, situamos a hermenêutica como uma teoria da interpretação que nos permite colocarmo-nos no texto e escutá-lo mais como obra do que como objeto de análise.

De acordo com Palmer (2011), é comum, no momento da interpretação literária, supor “[...] que a obra literária está simplesmente ‘lá fora’, no mundo, essencialmente independente

daqueles que a captam” (p. 17), ou seja, considerar que a compreensão que cada leitor tem da obra, e mesmo as intenções do autor, pouco têm a ver com a obra em si. Desse modo, “[...] a imagem do cientista, que isola um objeto para ver como ele é feito, tornou-se o modelo dominante na arte da interpretação” (PALMER, 2011, p. 18). Essa postura, parece-nos, é semelhante a um procedimento de dissecação do objeto literário.

Contudo, a obra literária não deve ser apreendida como um objeto manipulável e encarada com tal objetividade desinteressada. Ela significa, sobretudo, “[...] uma voz humana que vem do passado, uma voz à qual temos de certo modo que dar vida. O diálogo, e não a dissecação, abre o universo da obra literária” (PALMER, 2011, p. 18). Quando tratamos uma obra como objeto, acabamos por silenciá-la, pois ignoramos que os textos, enquanto criações humanas, têm sempre algo a dizer: são carregados de influências, de relações, de possibilidades.

Assim como Palmer (2011), defendemos, portanto, que a hermenêutica

[...] é o estudo da compreensão, é essencialmente a tarefa de compreender textos. As ciências da natureza têm métodos para compreender os objetos naturais; as “obras” precisam de uma hermenêutica, de uma “ciência” da compreensão adequada a obras enquanto obras (PALMER, 2011, p. 19).

Esse é um ponto a partir do qual podemos entender a diferença entre o discurso científico e o discurso filosófico da hermenêutica: o modo com que ambos compreendem o mundo. Conforme aponta Stein (1996), enquanto as ciências não tratam de si mesmas, mas de um objeto exterior a seu próprio discurso, as filosofias desenvolvem um discurso sobre a totalidade do mundo que as envolve. Assim, a filosofia hermenêutica não se ocupa apenas da compreensão da obra literária, mas implica em um conhecimento mais amplo que diz respeito à condição humana.

Com isso, entretanto, não queremos dizer que o discurso científico e o discurso filosófico nada tenham a compartilhar. Embora a filosofia não trate exclusivamente da lógica, expressão da racionalidade, também não a ignora, pois precisa dar conta de conceitos e de argumentações. Stein (1996) destaca que a filosofia “[...] tem que manter, de alguma maneira, o estilo argumentativo, portanto, ela tem que poder dar as razões que a levam a fazer tais afirmações do ponto de vista dos conteúdos e do ponto de vista do discurso, da linguagem” (p. 13).

O ponto de vista, além disso, tem vital importância no campo da filosofia hermenêutica, já que ela aborda o mundo sob determinado discurso, sob determinada perspectiva e sob determinado contexto. Isso remete aquele que interpreta à questão da inesgotabilidade do

mundo. “Quem fala sobre o mundo, trata de algo que não se limita” (p. 15), argumenta Stein (1996). O que queremos apontar é que, para a hermenêutica, não há proposição que seja feita no vácuo, já que toda proposição pressupõe uma história e uma cultura, logo, permite uma interpretação. E, onde há interpretação, pode haver divergências, afirma Stein (1996). Por isso, ao invés de nos empenharmos em estabelecer uma verdade absoluta, a sugestão do autor é para que nos dediquemos a mostrar as razões e os caminhos pelos quais divergimos.

Também para Grondin (1999) a questão do ponto de vista merece destaque. Citando Chladenius, importante filósofo alemão da hermenêutica, Grondin (1999) considera o ponto de vista como essencial para “[...] dar conta das muitas e incontáveis variações dos conceitos que as pessoas têm de um mesmo objeto” (p. 106). Sob essa perspectiva, no momento em que temos consciência do ponto de vista, podemos alcançar as “individualidades variantes” (GRONDIN, 1999, p. 106). Para o autor, essa é a doutrina básica da hermenêutica.

Observamos, então, as razões pelas quais a hermenêutica procura libertar-se do universo das certezas incontestáveis. De acordo com Stein (1996), no campo das teorias hermenêuticas e das teorias do sentido, não concebemos a realidade como definitiva justamente pela inesgotabilidade do mundo que já referimos em nosso trabalho. Desse modo, a busca pelo sentido apresenta-se como mais válida do que a busca pela verdade absoluta. Stein (1996) destaca que, “[...] com o nascimento da tradição hermenêutica, começamos a perceber que os diversos campos da filosofia, que antes eram determinados a partir do mundo natural, poderiam ser multiplicados ao infinito através da inventividade humana” (p. 39).

Essa inclusão da condição humana, do ser-no-mundo na filosofia hermenêutica, é o absolutamente novo proporcionado por Heidegger. Embora já tenhamos apresentado o autor ao longo de nosso apanhado hermenêutico, consideramos fundamental retomar a compreensão heideggeriana a fim de salientar que, na interpretação da obra literária, interpretamos a nós mesmos. Stein (1996), ao discorrer sobre o pensamento de Heidegger, observa que

[...] ele acrescenta um aspecto prático na medida em que descreve o ser humano como ser-no-mundo que desde sempre já se compreende a si mesmo no mundo, mas só se compreende a si mesmo no mundo porque já antecipou sempre uma compreensão do ser. Compreensão do ser não é de um ser objetivo, objeto, mas compreensão da totalidade (p. 61).

Antes da Fenomenologia Hermenêutica de Heidegger, a teoria hermenêutica consistia na compreensão de textos e de universos culturais vistos como objetos, considerados em seu afastamento com o observador. Tratava-se, desse modo, de um esquema sujeito-objeto. Sob essa ótica, pressupunha-se a possibilidade de estudar um objeto de análise em termos de sua

forma e de seu significado objetivo, como se a obra abordada existisse independentemente da experiência que se tinha dela. A partir de Heidegger, porém, o compreender tornou-se o compreender da totalidade, de um mundo, conforme destaca Stein (1996), que representa a transcendência:

Este mundo ao mesmo tempo somos nós e projetamos sobre tudo o que deve se dar. Assim vai-se formar a chamada estrutura da circularidade, isto quer dizer, na medida em que já sempre somos mundo e ao mesmo tempo projetamos mundo. Estamos envolvidos com os objetos do mundo e descrevemos o mundo no qual se dão os objetos (p. 61).

Heidegger, como percebemos em Palmer (2011), revelou-nos o caráter fenomenológico da compreensão, superando radicalmente a concepção circunscrita ao esquema sujeito-objeto. Assim, o fundamental para nós no pensamento heideggeriano é o entendimento de que “[...] a compreensão não é uma faculdade entre outras que o homem possui; a compreensão é o modo essencial que ele tem de existir no mundo” (PALMER, 2011, p. 229).

O caminho hermenêutico, portanto, não ignora o lugar do pesquisador, proporcionando que, em seu trabalho, ele possa perceber a si mesmo. Daí a afirmação de Stein (1996) de que, nas ciências humanas, o indivíduo é modificado por seu comportamento: “A relação sujeito-objeto é fluida e muitas vezes a pessoa se modifica pelas descobertas que faz em psicanálise, em história, em sociologia, em antropologia e modifica a percepção do mundo exterior” (STEIN, 1996, p. 85). Acreditamos nessa ideia da circularidade hermenêutica e percebemos que, enquanto interpretamos uma obra literária, assumimos uma interpretação sensível de nós mesmos.

2.1.3 A interpretação da obra literária e a percepção do não dito

Em nosso trabalho, reforçamos, não apreendemos a obra literária enquanto o já descrito sistema sujeito-objeto, enquanto algo do qual extraímos resultados de análise, mas levando em consideração o elemento da troca, do diálogo – de sua dinâmica dialeticidade, expressão sugerida por Palmer (2011). Segundo o hermeneuta, a atitude de tomar a compreensão por conhecimento conceitual significa uma pobreza de interpretação literária. Esse posicionamento equivocado, de acordo com ele, conduz-nos “[...] a análises extensas que em nada contribuem para que experimentemos o poder que a obra tem de nos falar” (PALMER, 2011, p. 232-233).

Assim, a interpretação das obras não tem, para nós, um caráter de dissecação minuciosa de todos os elementos apresentados textualmente. Não pretendemos realizar qualquer espécie

de exame científico. O que nos importa, sobretudo, está naquilo que a obra nos fala, mas que não se encontra explícito em suas páginas. Isso é possível, segundo Alfredo Bosi (1988), porque o processo de constituição de um texto é labiríntico: “O processo em que se gesta a escrita percorre campos de força contraditórios, em parte subtraídos à luz de uma consciência vigilante e sempre dona de si própria” (p. 274).

Palmer (2011) argumenta na mesma direção:

Se é preciso ser-se um bom ouvinte para escutar aquilo que é realmente dito, ainda é preciso ser-se melhor para ouvir o que não foi dito mas que se esclarece ao falar. Centrarmo-nos exclusivamente na positividade daquilo que é explicitamente dito no texto é fazer injustiça à tarefa hermenêutica. Temos que ir para além do texto para encontrarmos aquilo que ele não disse, e que talvez não pudesse dizer (p. 235-236).

Enquanto intérpretes, nos colocamos então a questão: o que o texto quer dizer? Nessa perspectiva, nossa função aproxima-se muito mais da tarefa de “escutar” o que a obra tem a dizer do que de eleger uma verdade ou interpretação única. Contudo, destacamos a dificuldade de mover-nos através do processo sinuoso que é o da criação da obra literária, um processo que, muitas vezes, apresenta-se obscuro ao próprio criador. É necessário, portanto, que aquele que se dispõe a interpretar a obra “[...] respeite esse caráter de mobilidade, incerteza, surpresa, polivalência e, até certo ponto, indeterminação, que toda fala implica mesmo quando tudo nela pareça água de rocha e cristal sem jaça” (BOSI, 1988, p. 278).

A relação que a palavra escrita mantém com o não-escrito é, muitas vezes, misteriosa, e cabe ao intérprete da obra literária percebê-la e decifrá-la. Nesse sentido, ele representa o papel de um mediador, pois “[...] trabalha rente ao texto, mas com os olhos postos em um processo formativo relativamente distante da letra” (BOSI, 1988, p. 277). Podemos imaginar que, se, no momento da leitura, apreendêssemos logo todas as implicações que deram vida à obra e constituíram suas possibilidades semânticas, não seria necessária a interpretação, pois tudo se apresentaria ao leitor de forma transparente. Porém, se assim fosse, estaria também descartada a consciência crítica daquele que se coloca diante do texto literário.

Palmer (2011) salienta de forma oportuna:

O encontro com uma obra transmitida historicamente não tem a estrutura de um simples saber mas sim da experiência – podemos chamar-lhe a experiência hermenêutica. Tem não só o caráter englobante e não objetificável da experiência [...] como também a sua dialeticidade dinâmica (p. 234).

A experiência hermenêutica, por conseguinte, implica a consciência de que a obra literária, enquanto criação humana, comporta uma carga de historicidade. Significa uma abordagem que envolve, portanto, o contexto em que tal obra surgiu, as experiências que a motivaram e os pressupostos teóricos e criativos que a embasaram. Nenhuma obra literária situa-se no vazio ou mantém uma existência isolada, e, caso sejamos ingênuos o suficiente para ignorar essa consciência, acabamos por perder a profundidade da riqueza hermenêutica que a obra tem a compartilhar.

O que precisamos valorizar na interpretação literária, conforme Palmer (2011),

[...] é uma interrogação dialética que não se limita a questionar o texto mas que permite que o que é dito no texto também coloque interrogações, pondo em causa o horizonte do intérprete e produzindo uma transformação fundamental da compreensão que temos do tema (p. 235).

Com isso, o hermeneuta salienta que não deseja propor a negação do horizonte do intérprete nem a afirmação de um horizonte que se perceba como absoluto, mas sobretudo “uma fusão criativa de horizontes” (PALMER, 2011, p. 235). De acordo com seu raciocínio, o pressuposto de que só podemos compreender a partir de nosso próprio horizonte não é totalmente verdadeiro, já que, dessa maneira, os horizontes jamais seriam alterados – como um paradigma que nunca se renova. Para Palmer (2011), o intérprete que se dedica a uma experiência genuína em relação à obra literária é aquele que, ao invés de tentar enfraquecer ou excluir os argumentos de outros intérpretes, procura encontrar a sua força de modo flexível e aberto, permitindo que a sua própria compreensão seja alterada: “No diálogo com o texto, a interrogação e o ser-se interrogado devem andar a par” (PALMER, 2011, p. 235). Essa abertura, de acordo com o autor, é escassa em grande parte das interpretações que temos hoje.

Por conseguinte, a experiência hermenêutica, para nós, não é considerada como consciência que analisa objetos, mas como compreensão que se abre e que se alarga para iluminar nosso horizonte interpretativo. Além disso, entendemos que toda experiência hermenêutica é uma nova revelação, pois, conforme destaca Palmer (2011), na fusão de horizontes “[...] há alguns elementos do nosso horizonte que são negados e outros que se afirmam; há elementos no horizonte do texto que recuam e há outros que avançam” (p. 245). Referimo-nos, logo, a uma relação dinâmica que se cria e se recria.

Isso, porém, não significa que na interpretação hermenêutica não haja uma verdade. Se assim fosse, nossa relação com a obra literária consistiria numa série de abstrações. A verdade a que nos referimos, desse modo, não corresponde a um “fato” – mas acontece – e não

sugerimos entendê-la como totalidade. Segundo percebe Palmer (2011), a verdade nunca é destituída de ambiguidade: “[...] a emergência no sentido da ‘desocultação’, é sobretudo a ocultação simultânea da verdade em toda a sua plenitude inesgotável. A verdade fundamenta-se na negatividade” (p. 246). Assim, a verdade da experiência hermenêutica envolve a consciência de que essa mesma verdade não pode ser concebida como única.

É nesse sentido que Palmer (2011) argumenta que a tarefa da interpretação reside em recuperar o sentido da historicidade da existência, libertando-se da maneira como o cientista vê o mundo e as coisas. A respeito dessa tendência objetivista no que toca à literatura, lembramos, por exemplo, das premissas formalistas que separam a forma do conteúdo ou da unidade significativa global da obra literária. Concordamos com Palmer (2011) quando aponta que “[...] a forma nunca deveria ser o ponto de partida de uma interpretação literária” (p. 248), pois o “momento estético” da obra representa a unidade em que forma e conteúdo significativo do mundo se unem. Acreditamos ser muito mais interessante tomar como ponto de partida o poder que a obra tem de nos falar. Perceber esse poder, para Palmer (2011), é o que desperta o amor à literatura:

O verdadeiro amor à literatura não é e nunca foi o prazer da pura forma. Amar a literatura é responder ao poder de dizer que a literatura possui. Tal como enfeitar um cão para produzir “deleite estético” pode ser um ato de egoísmo sem qualquer relação com o amor que se possa ter ao animal, também a visão da literatura como um mero jogo ou como passatempo não nos mostra uma verdadeira compreensão do que é a literatura. A tendência dominante que busca insistentemente um domínio conceitual também não é amor, mas sim proteção e asfixia (p. 249).

Assim, partindo da perspectiva hermenêutica de que interpretar é compreender, delineamos um caminho, ao longo dessa dissertação, a fim de melhor compreender a obra de Gógol e seu pensamento. Para isso, além de pesquisarmos a biografia do autor e seus pontos de vista sobre o mundo, também consideramos as interpretações já realizadas sobre a estética gogoliana. Ademais, dedicamo-nos a um aprofundamento teórico a respeito do humorismo e da epicidade, temas que emergem dos textos de Gógol. Segundo percebemos, as considerações implicadas nesse apanhado crítico e teórico proporcionam-nos possibilidades de ampliar nossa compreensão da obra do autor e de apurar nossa concepção sobre seu modo de captar as manifestações da alma humana.

2.2 Nikolai Gógol e sua obra

Nikolai Gógol, assim como Púchkin, Dostoiévski, Tolstói e Tchékhov, foi um dos maiores nomes da literatura russa. Nascido em 1809, perto de Sorotchintsi, no distrito de Mírgorod, província de Poltava, na Ucrânia, passou seus primeiros anos na aldeia de Vassilievka, propriedade dos pais. Seu pai, Vassili Afanassievitch Gógol-Ianovsky, descendente de uma antiga família de cossacos ucranianos, era um homem razoavelmente culto: sabia latim, apreciava música, possuía interesse pela literatura e até mesmo escreveu alguns versos e comédias, estas voltadas aos temas da vida popular da Ucrânia. Sua mãe, Maria Ivanovna Gógol-Ianovsky, filha de um proprietário rural, era uma mulher devota que, talvez, por ter perdido dois filhos antes de Gógol, acumulou-o de cuidados e de um forte sentimento religioso que a criança encarava num misto de adoração e terror.

Em Vassilievka, vivendo com os pais e os irmãos mais novos, Gógol cresceu em um ambiente profundamente marcado pela cultura popular, pelas lendas ucranianas e pelas antigas histórias dos cossacos contadas pela avó Tatiana Semionovna. Desse período, o contato com os servos da família, a proximidade com a natureza e o sentimento da vida simples no campo influenciaram a personalidade do jovem Gógol e, posteriormente, marcaram sua obra.

Mais tarde, em 1821, Gógol ingressou no Liceu de Niéjin, onde, segundo o biógrafo Henri Troyat, passou por momentos difíceis, já que se sentia perdido em um universo desconhecido e hostil. Em cartas que escrevia aos pais, lamentava a amargura e a solidão dos dias passados no liceu: “Desde as férias, sinto-me tão triste que todos os dias choro, a meu pesar, e, quando penso em vós, as lágrimas inundam-me o rosto como uma torrente” (apud TROYAT, 1980, p. 25). Aos poucos e à força das circunstâncias, contudo, Gógol acostumou-se à dura disciplina escolar e aos meninos que riam de seu comportamento deslocado, destacando-se, inclusive, por seus talentos para o teatro e para as artes: participou de revistas literárias estudantis, pintou algumas telas, atuou em cenas e escreveu versos satíricos. Apesar disso, Gógol era visto como um aluno preguiçoso e negligente pelos mestres do liceu, pois, ao invés de realizar as tarefas escolares, divertia-se em organizar representações teatrais.

Em 1828, concluiu seus estudos no liceu com um diploma de segunda categoria e retornou a Vassilievka. Lá, produziu seus primeiros textos literários nas formas de poemas e idílios inspirados no estilo de Púchkin e de Jukóvski. Nesse período, alimentava o desejo de ingressar na carreira pública e, por isso, deixou a casa dos pais para viver em São Petersburgo. De início, deslumbrou-se com a agitação e com as luzes da grande cidade, mas logo mudou de

opinião: passou a descrever nas cartas que enviava à família as ruas enlameadas e barulhentas, a pobreza dos subúrbios, os apartamentos minúsculos de paredes encardidas e o clima sombrio de São Petersburgo. A alienação do funcionalismo público também o desgostou: “O inferno da disciplina burocrática, do apagamento sentimental e do justo meio” (TROYAT, 1980, p. 59). Essa impressão negativa e quase fantástica da cidade marcou-o de maneira profunda.

Em 1829, publicou pela primeira vez um poema, sob o pseudônimo de Álov. Contudo, a crítica foi de tal modo cruel que Gógol, acompanhado de um criado, recolheu das livrarias todos os exemplares e queimou-os. O fracasso literário representou um golpe profundo no orgulho do jovem escritor, que decidiu refugiar-se no estrangeiro. Ao longo da vida, retirou-se várias vezes em viagens para longe da Rússia.

De volta a São Petersburgo, ocupou-se com um cargo no funcionalismo público, pois precisava de dinheiro para sobreviver. O trabalho, porém, era tedioso: “Era o reino do servilismo, da miséria decente, das intrigas pela promoçãozinha, dos baixos gracejos e dos ventres a soarem a oco” (TROYAT, 1980, p. 79). Apesar do fracasso de sua primeira publicação, Gógol não havia deixado de escrever, e, saudoso pelo cenário ucraniano, escreveu alguns textos voltados à cultura popular da terra natal, publicando-os sob pseudônimos. Apenas em 1831 publicou um ensaio sob seu nome verdadeiro, embora o texto tenha passado despercebido pela sociedade literária.

Nesse período, Gógol conheceu Jukóvski e Púchkin, dois grandes ídolos para ele. Consolidou-se uma amizade entre os três e, quando se encontravam, discutiam suas obras e seus projetos. Púchkin leu *Noites na granja ao pé de Dikanka*, de Gógol, antes que a obra fosse publicada, e escreveu ao autor a fim de manifestar sua aprovação: “Fiquei maravilhado. Ali está a autêntica alegria, sincera, sem esforço, sem afetação, sem empertigado artificialismo. E, a espaços, quanta poesia, quanta sensibilidade!” (apud TROYAT, 1980, p. 93). Esta foi a primeira obra de Gógol a despertar a opinião positiva da crítica ao ser publicada.

A partir de então, Gógol passou a familiarizar-se com o ambiente literário, com críticos, escritores e pessoas ligadas à arte em geral. Além disso, começou a refletir mais a sério sobre sua própria criação artística, o que o lançou em conflitos consigo mesmo, pois sentia-se perdido, sem saber exatamente no que investir e descontente com o que já havia produzido. Nesse ínterim, resolveu dedicar-se à História da Ucrânia, mas a ideia permaneceu apenas como um projeto. Da pesquisa, porém, surgiram *Tarás Bulba* e outros textos curtos de teor popular.

Nos anos seguintes, escreveu textos como *Avenida Niévski*, “O retrato”, “Diário de um louco” e a peça *O inspetor geral*, que causou impacto na sociedade russa da época e tornou-se

a principal obra teatral do autor. Depois da representação da peça, Gógol passou algum tempo viajando por diferentes lugares da Europa: Genebra, Paris e Itália, por exemplo. Durante essas viagens, escrevia *Almas mortas*. Em uma carta a Jukóvski, disse: “Até tenho vontade de rir, quando penso que estou a escrever *As Almas Mortas* em Paris... A minha obra é grande, gigantesca, e não estará acabada tão cedo” (apud TROYAT, 1980, p. 217).

Em 1837, uma notícia vinda da Rússia o abalou terrivelmente: Púchkin acabava de ser morto em duelo pelo militar d’Anthès. O efeito da morte do amigo deixou Gógol de tal modo desolado que chegou ao ponto de dizer que, se sua mãe tivesse morrido, ele não estaria tão triste como se sentia no momento. O duelo fatal teria sido motivado por intrigas amorosas, cartas anônimas e a insinuação de que d’Anthès cortejava a esposa de Púchkin. Entre os biógrafos, circula também a hipótese de que o duelo possa ter sido arranjado pelo czar Nicolau I para livrar-se do poeta que representava uma ameaça aos ideais do Império.

Gógol retornou à Rússia em 1839. Sua figura de então desconcertava as pessoas, como se a marca da estranheza que sempre houvera nele tivesse sido acentuada. Os relatos reunidos por Troyat (1980) na biografia do autor descrevem-no como um homem silencioso, de olhar sombrio, mas astuto, que parecia sempre pensativo e triste. Apesar disso, momentaneamente um sorriso sarcástico escapava-lhe. Os que lhe eram próximos percebiam como as multidões de São Petersburgo o incomodavam, e, novamente, Gógol viajou para a Itália, retornando apenas em 1841.

Nesse período, o autor dedicou-se às tentativas de publicar a primeira parte de *Almas mortas*, mas a censura de Moscou apresentou-se como um obstáculo, de modo que a publicação da obra apenas aconteceu em 1842, depois de Gógol ter trabalhado durante anos em sua escrita. A obra, entretanto, foi pouco comentada, e esse silêncio atormentava o autor. Sua saúde, além disso, se encontrava bastante debilitada, embora os médicos não conseguissem chegar a um consenso sobre o mal de que Gógol sofria. Alguns afirmavam um desarranjo do sistema nervoso; outros, uma doença do fígado. O fato era que sua fraqueza aumentava e que nenhum tratamento surtia efeito.

Tomado de um conflitante sentimento religioso, Gógol partiu para Constantinopla, a fim de realizar uma peregrinação, em 1848. Nesse momento, enfrentava uma crise em relação à sua produção artística e ao seu modo de encarar a vida, agarrando-se à religião e ao misticismo. De volta à Rússia, Gógol aproximou-se do ideal de uma moral perfeita e passou a ter contato com padres. A um deles, prometeu “[...] que tinha decidido pôr todo o seu talento a serviço da Igreja,

que o segundo tomo d'*As Almas Mortas* seria um hino à Rússia ortodoxa, que queria tornar-se melhor para ser digno da tarefa que Deus tinha lhe prescrito” (TROYAT, 1980, p. 477).

Em relação à segunda parte de *Almas mortas*, dos fragmentos que restaram da obra, percebemos os “[...] esforços desesperados de Gógol para pôr o seu talento de acordo com a sua consciência” (TROYAT, 1980, p. 516). Mentalmente atormentado, o autor acreditava que, para ser digno do dom divino que recebera, precisava, através de sua obra, salvar os seus semelhantes, imputando um tom moralizador a esse segundo momento de sua escrita. Suas forças declinavam e seu espírito se ensombrecia, tomado por uma espécie de loucura religiosa. Assim, para comparecer puro diante de Deus, atirou ao fogo os manuscritos da segunda parte de *Almas mortas*, restando do texto apenas alguns fragmentos.

Gógol morreu em 1852, quando tinha quarenta e três anos.

Do legado deixado por Gógol ao mundo literário, percebemos hoje uma produção variada. A obra do autor compreende narrativas de diferentes gêneros – como a elegia, a tragédia, o poema histórico, a peça teatral, o romance e a novela – e sobre diferentes temas, sendo possível caracterizá-la em duas fases, uma voltada à cultura popular ucraniana e outra ao cenário urbano de São Petersburgo.

Em relação à primeira fase, composta por obras que valorizam o folclore ucraniano e a figura simples do mujique “com seus diálogos livres e soltos” (CAVALIERE, 1986, p. 114), destacamos a coletânea *Noites na granja ao pé de Dikanka* (1831), a novela *Tarás Bulba* (1835, em sua primeira versão) e os contos “Viy” (1835) e “A terrível vingança” (1832). Trata-se aqui de histórias baseadas em antigas lendas da Ucrânia, de narrativas sobre bruxas, fantasmas e maldições, com exceção de *Tarás Bulba*, obra que, marcada pelos tons do épico e do nacionalismo, descreve a luta histórica dos cossacos ucranianos contra os inimigos da Ucrânia e da fé ortodoxa. Ainda assim, *Tarás Bulba* está repleta de canções e de ditos populares, da linguagem fluída do homem do povo.

Sobre a intrínseca relação que há, na obra de Gógol, entre a literatura escrita e o folclore proveniente da oralidade, conjugando aí o elemento fantástico, o tradutor e crítico literário Paulo Bezerra (1990) argumenta:

Com sua paixão poética pela natureza ucraniana, Gógol se comporta como um autêntico pintor, que, montado na bruxa ou no diabo, transforma as suas observações

em quadros deslumbrantes de ambientes regionais. Mas o seu penetrante olho romântico não o impede de registrar os traços realistas da aldeia ucraniana. Recorre amiúde e com muita criatividade ao fantástico, que usa como elemento inseparável do seu método de composição. Os diabos e bruxas de suas obras têm todos os traços da gente do nosso meio, são dotados de qualidades humanas, têm problemas humanos, paixões humanas, defeitos e qualidades humanas e, como os humanos, sofrem com a frustração das suas paixões. O fantástico a que ele recorre está mais ligado aos aspectos grotescos e cômicos da vida, combinando-se em sua obra com elementos folclóricos, o humor e a sabedoria popular (p. 17).

Quanto às obras da segunda fase da produção gogoliana, estas ambientadas na sombria e caótica cidade de São Petersburgo, apontamos os contos “Avenida Niévski” (1835), “O retrato” (1835), “Diário de um louco” (1835), “O nariz” (1836) e “O capote” (1842). A peça teatral *O inspetor geral* (1836) e seu único romance – ou “poema épico”, como o próprio autor se referia à obra – *Almas mortas* (1842), embora não tenham São Petersburgo como cenário, pertencem à parte final da obra do autor. Essas narrativas caracterizam-se pelo contexto situado na vida burocrática petersburguesa e pelo “[...] homem da cidade, que diante de uma vida absurda ora se apresenta alucinado, ora obsessivo, suicida ou louco, sempre sob a forma de caricaturas grotescas” (CAVALIERE, 1986, p. 114) que representam a maneira como Gógol via São Petersburgo.

As personagens de Gógol, aliás, são essencialmente influenciadas por seu modo de apreender o mundo e figuram, em suas histórias, como caricaturas. Entretanto, não percebemos tais caricaturas como existências deformadas fora de uma realidade possível. Pelo contrário, Gógol parece possuir a capacidade de tornar suas personagens-caricaturas em seres humanos convincentes, segundo aponta Cavaliere (1986), em criaturas perfeitamente coerentes com o contexto em que estão inseridas. A autora ainda salienta que

[...] suas personagens se apresentam constantemente no limiar da caricatura, isto é, os seus traços são fortemente marcados pelo exagero descritivo e revelam o método de um verdadeiro caricaturista que, acentuando ainda mais os elementos salientes das personagens, transforma-as através da desproporção em figuras expressivas e rigorosamente verdadeiras (CAVALIERE, 1986, p. 111).

Podemos, assim, associar a percepção gogoliana àquilo que os formalistas russos chamam de *ostraniênie*, designando uma “percepção estranhante” do mundo, das coisas e dos seres humanos, e que, conforme acredita Cavaliere (2009a), “[...] impregna o estilo, os diálogos e o tratamento inovador da linguagem” (p. 15) que o autor inaugura na literatura russa. Por conseguinte, encontramos na obra gogoliana, no que diz respeito à fase petersburguesa, histórias em que “[...] personagens um tanto estranhos rondam pela ‘capital do nosso vasto império’, como Gógol se referia à cidade, e vagam em busca de um sentido jamais encontrado

e que parece se esvaír a todo o momento em meio à névoa sinistra que encobre a cidade” (CAVALIERE, 2009a, p. 15).

Essa atitude peculiar do autor diante de sua sociedade e da condição humana, sua preferência pelos elementos oriundos da cultura popular e pela valorização dos detalhes da vida comum e cotidiana, enfim, tudo o que compõe seu estilo literário, foi muitas vezes interpretado como “rebaixamento” da narração e do discurso, em comparação com a literatura de autores como Púchkin e Liérmontov, por exemplo. Entretanto, compreendemos que as características da obra de Gógol, justamente por sua originalidade, representam a inovação que o autor operou na prosa e no teatro russos.

De um modo geral, os temas da obra gogoliana são marcados pelo riso entre lágrimas, característico do estilo de Gógol, e baseados naquilo que se origina do povo e que surge das camadas sociais mais baixas. Exemplo disso é “O capote”, talvez a narrativa mais conhecida de Gógol. Esta consiste na história de Akáki Akákievitch, funcionário público que encarna a ideia do “homem insignificante”, reduzido à indigência existencial e linguística – Paulo Bezerra (1990) sugere que a personagem não consegue expressar-se porque justamente não tem nada a dizer, nem sobre si nem sobre o mundo. Por não ter consciência do seu estado de humilhado pela sociedade que o circunda, “[...] está fadado à condição de homem socialmente nulo, que, não tendo como justificar a existência nem ter direito a nenhuma pretensão, nada pode suscitar a não ser compaixão” (BEZERRA, 1990, p. 24-25). Contudo, enquanto nos apiedamos de Akáki Akákievitch, rimos de sua condição ridícula de eterno ofendido. Eis aí a arte de Gógol.

Assim, nas narrativas que mencionamos acima, não há protagonistas pertencentes à nobreza, e quando o autor nos apresenta um alto funcionário – como em “O nariz”, por exemplo –, é para nos fazer perceber que a realidade não é, de fato, como a vemos. Seus personagens são “homens insignificantes”, desnudados em sua pequenez, mujiques, cossacos, feiticeiros, existências enraizadas no solo ucraniano, funcionários públicos miseráveis em todos os sentidos, mas vivos em cada detalhe, gesto ou expressão. É, portanto, em torno do homem russo que gira a essência da obra de Gógol.

Como nosso trabalho baseia-se, mais especificadamente, nas obras *Tarás Bulba* e *Almas mortas*, julgamos ser importante, nesse momento, antecipar algumas considerações sobre o enredo das duas narrativas. Seu lugar de destaque, no entanto, está centrado em outro capítulo

de nossa dissertação, em que nos dedicamos a observar mais a fundo a natureza de cada uma das obras e a interpretá-las.

Principiamos, pois, por *Tarás Bulba*, narrativa publicada pela primeira vez em 1835 como parte integrante do segundo volume da coletânea *Mírgorod*. Fruto de uma intensa pesquisa que Gógol teria realizado em meados de 1830 sobre a história e o folclore da Ucrânia, *Tarás Bulba* é marcada pela historicidade de sua narrativa, por uma expressão popular e nacionalista. Além disso, observamos que, nessa obra, o autor apropriou-se de elementos característicos do gênero épico e sintetizou em suas personagens heroicas “[...] o próprio povo eslavo oriental (russos e ucranianos), exaltando sua coragem e determinação” (SANTOS, 2007, p. 166).

A narrativa de Gógol gira em torno de uma família cossaca – e, com isso, alude ao povo cossaco das estepes ucranianas em sua trajetória histórica desde o período das invasões, em sua religião e na força de sua cultura. A família é composta pelo velho coronel cossaco Tarás Bulba, pela esposa, uma mulher de lamentos e lágrimas, e pelos dois filhos recém-chegados do seminário de Kiev, Óstap e Andríi. Enquanto Óstap demonstra ter herdado as principais características de um verdadeiro cossaco – é valente, agressivo e arrojado como o pai –, Andríi, o caçula, possui modos reservados e certa sensibilidade. Na opinião do velho Bulba, o comportamento de Andríi é resultado dos tempos passados no seminário, por isso, condena a academia e as cartilhas por estragarem os jovens. Para Tarás Bulba, os filhos precisam apenas de campo aberto, cavalo e sabre, e diz que a “ciência da verdade” está em Zaporójie³, para onde os levará a fim de se tornarem legítimos cossacos.

No decorrer da história, são apresentados ao leitor os costumes cossacos, seu modo de vida e seus ideais – estes elevam a liberdade do povo cossaco e a defesa da pátria ao patamar mais alto. Além disso, o narrador discorre sobre as injustiças e os sofrimentos que a influência polonesa tem infligido à população cossaca ucraniana, amordaçando sua cultura e suprimindo sua fé na ortodoxia grega. O velho Tarás Bulba figura então como o mais leal defensor da honra e da moral e incorpora um discurso social que declara inimigos da pátria os “turcos infiéis” e os poloneses.

Quando Tarás Bulba e os filhos juntam-se ao exército cossaco, todos partem rumo à batalha contra a Polônia. São descritas cenas de sangue e terror, de morte sem piedade, mas também de bravura e de feitos heroicos. Na narrativa gogoliana, os cossacos adquirem *status*

³ Região ucraniana localizada às margens do rio Dniepr. Na narrativa de *Tarás Bulba*, representa o quartel-general do exército cossaco.

de guerreiros épicos. Porém, nem todos se destacam positivamente, já que Andrii se apaixona por uma jovem polonesa e acaba por trair os cossacos e a própria pátria, colocando-se como oponente do pai. Sem hesitar, o velho Bulba mata o filho caçula, uma vez que seus ideais estão acima de qualquer relação familiar.

Embora o exército cossaco tenha sido vencido em sua primeira investida, Tarás Bulba reaparece ao fim da história liderando cerca de 120 mil guerreiros cossacos. Dessa vez, eles espalham guerra e destruição por todo povoado polonês que encontram e não cessam sua vingança nem mesmo quando a paz é estabelecida entre os países. *Tarás Bulba* significa, portanto, a história do povo cossaco na luta contra o domínio polonês e, também, uma perspectiva gogoliana mais preocupada com a valorização da cultura popular.

Quanto a *Almas mortas*, publicada em sua primeira parte apenas em 1842, partiu de uma ideia sugerida ao autor por Púchkin, que valorizava o talento de Gógol e costumava incentivá-lo na escrita de novas obras. A história narra as andanças do trapaceiro Tchítchicov em busca de fortuna, mas sobretudo significa o olhar do autor sobre a alma russa e sobre a própria Rússia. Conforme escreveu em uma carta a Púchkin, Gógol pretendia englobar toda a Rússia em *Almas mortas*, compondo uma espécie de Divina Comédia russa. Assim, as três partes da obra pensadas pelo autor, se as relacionarmos com o inferno, o purgatório e o paraíso da narrativa de Dante Alighieri, corresponderiam ao processo de evolução do protagonista de *Almas mortas*: Tchítchicov comete crimes, é preso e então, arrependido, regenera-se. Durante essa transformação, a ideia de Gógol era descrever um panorama do povo russo.

O enredo de *Almas mortas* é composto pelas viagens de Tchítchicov por cidades de província da Rússia czarista anterior à libertação dos servos. Hábil na arte da negociação e do comércio, Tchítchicov sabe ganhar a confiança de todos utilizando-se de bajulação e de uma argumentação astuta. Além disso, é um observador experiente da sociedade e do comportamento humano, sabendo aproveitar-se da melhor maneira de cada situação. O objetivo de Tchítchicov é comprar almas mortas, ou seja, os servos que morreram desde o último recenseamento e que ainda não foram oficialmente declarados por seus donos, os proprietários rurais. É importante destacar que, no período compreendido pela narrativa de Gógol, os proprietários de terras deviam pagar impostos ao governo por cada alma (servo) que possuísem e registrá-las periodicamente. Assim, as almas mortas significavam os servos que, entre um recenseamento e outro, faleciam mas continuavam figurando como almas vivas em razão da lentidão na atualização dos dados.

A narrativa é de tal forma imbricada ao gênio articulador de Tchítchicov que apenas no último capítulo da primeira parte o leitor descobre a trapaça por trás dos negócios do protagonista: este pretende empenhar as almas mortas no Conselho de Tutela como se estivessem vivas a fim de receber por elas uma alta soma do governo e constituir a tão almejada fortuna.

Não desejamos nos estender em demasia sobre *Almas mortas*, porém, não podemos deixar de apontar em que consiste a aura que envolve a narrativa gogoliana, com suas personagens e seus dilemas, tão significativa nessa obra. Para isso, transcrevemos o que diz Vladimir Nabokov em suas *Lições de literatura russa* (2014), sobre a história de Gógol: a obra “[...] oferece ao leitor atento uma coleção de almas mortas e inchadas que pertencem a *poshliaki* e *poshkiachki* (respectivamente, homens e mulheres que exibem o *poshlust*⁴) descritas com o elã e a riqueza de detalhes estranhos [...] que elevam a obra ao nível de um tremendo poema épico” (p. 42).

2.3 A tradição crítica a respeito de Gógol

Para que possamos compreender a opinião que a crítica russa da época de Gógol tinha de sua obra, talvez devamos começar por destacar as ideias de Vissarion Bielínski, um dos críticos literários mais influentes contemporâneos ao autor. No artigo intitulado “Pensamentos e observações sobre a literatura russa”, publicado em 1846 e resgatado atualmente pelo professor Bruno Barretto Gomide em sua obra *Antologia do pensamento crítico russo* (2013), Bielínski demonstra uma apreciação positiva da obra gogoliana e concede ao autor o mérito de ter aproximado literatura e realidade russas.

Bielínski (2013) acrescenta, ainda no mesmo artigo:

Apareceu entre nós um escritor cujo talento humorístico teve então forte influência na literatura, que deu a ela uma orientação completamente nova. Passaram a difamá-lo. Quiseram convencer o público de que ele é um Paul de Kock, pintor da natureza despenteada, suja e sem banho. Ele não respondeu a ninguém e seguiu em frente. O público se dividiu em dois, e o lado mais numeroso ficou decididamente contra ele, o que, aliás, não impediu em nada esgotar suas obras, que foram lidas e relidas. Por fim, a maioria do público ficou a seu favor; o que fizeram os que o rejeitaram? Começaram a reconhecer nele um talento, e um talento grande, ainda que, de acordo com eles, não seguisse por um caminho autêntico; mas, paralelamente, passaram a espalhar o fato

⁴ De acordo com o tradutor da edição de *Lições de literatura russa* (2014), a palavra russa *poshlust* significa uma mistura de vulgaridade, mediocridade, complacência, pretensão social e arrogância moralista. Nabokov faz um trocadilho com o termo *poshlust* – união das palavras *posh*, gíria para elegante, e *lust*, luxúria. Assim, o *poshlust* pode ser entendido como a característica das personagens gogolianas que ostentam aparências e ambições, apesar da vulgaridade de suas existências. Configura portanto, “um falso brilho”, como diz Nabokov.

de que ele, de certa forma, rebaixava tudo o que era russo, ofendia a classe respeitável dos funcionários públicos e assim por diante. Os mesmos senhores, porém, não se ocupavam jamais dos funcionários públicos, mas de si mesmos: eles gostariam de impor o silêncio a toda a literatura russa, para que o público, sem ter nada de bom, passasse a ler suas obras a contragosto e voltasse a comprá-las... [...] O que é isso se não a imaturidade e a inconsistência da opinião da sociedade? (p. 136).

Na opinião do crítico, que percebe a obra de Gógol sobretudo como sátira social, o autor é elevado ao patamar de “o mais nacional dos poetas russos” (BIELÍNSKI, 2013, p. 126), responsável por ter agregado originalidade à literatura do país. Entretanto, no ano seguinte, a concepção “humanitária” que Bielínski tem de Gógol é abalada, pois depara-se com a publicação de *Trechos escolhidos de uma correspondência com amigos* e ali percebe um Gógol moralista e conservador – já afetado pela loucura religiosa do fim da vida. Isaiah Berlin (1988), em seu artigo “A Rússia e 1848”, também aponta para as críticas recebidas por Gógol em decorrência dos *Trechos*: “Gógol era acusado de difamar a causa da liberdade e da civilização, bem como o caráter e os anseios de seu país escravizado e inerme” (BERLIN, 1988, p. 32).

Mas, apesar disso, conforme observa Arlete Cavaliere (1986), pesquisadora do autor, o nome de Gógol é comumente associado à Escola Natural russa. Essa ideia, inicialmente defendida por Bielínski, argumenta que, através do estilo gogoliano, criou-se uma escola literária dedicada a retratar a vida do povo no meio urbano. O gênero predominante de tal escola, segundo Cavaliere (1986), “[...] foi denominado ‘ensaio fisiológico’, com o qual Gógol guardaria estreita relação, principalmente pelo caráter de protesto do gênero, aliado à documentação ‘objetiva’ de uma realidade social e humana” (p. 107).

A partir dessa caracterização, podemos, obviamente, pensar na escola francesa denominada Naturalismo, com a qual, aparentemente, a Escola Natural russa tem muito em comum. Contudo, de acordo com Cavaliere (1986), esta não se trata de uma identificação legítima, já que o Naturalismo, como corrente literária, é bem posterior à Escola Natural que surgiu na Rússia. A autora lembra que, como sugeriu Boris Schnaiderman, a escola russa “[...] caracterizou-se mais por uma descrição ‘daguerreotípica’ da realidade e cuja designação de início tinha uma conotação pejorativa, dada pelos opositores dessa tendência” (CAVALIERE, 1986, p. 107-108).

Entretanto, como bem destaca a pesquisadora em todos os seus textos que versam sobre a obra gogoliana, esta transcende os limites de qualquer moldura em que queiramos enquadrá-la, tornando vã a tentativa de submetê-la aos parâmetros de uma escola literária “pronta”. Cavaliere (1986) ressalta que, embora alguns representantes da chamada Escola Natural se apropriassem de procedimentos artísticos gogolianos como o humor, a ironia e o detalhe

minucioso, isso não é o suficiente para situar a obra de Gógol em uma classificação, pois, mesmo hoje, sua produção “[...] continua a desafiar o estudioso que se debruça sobre ela e se vê às voltas com um processo criativo multiforme, rico nas suas inúmeras peculiaridades” (CAVALIERE, 1986, p. 108).

Não procuramos ignorar, porém, que a obra de Gógol estava profundamente relacionada com todo o contexto histórico-cultural de sua época e em contato com o pensamento russo de então. A verdade é que não podemos perceber a obra gogoliana separada ou mesmo distante da base sobre a qual ela se constitui, ou seja, do solo russo e de tudo aquilo que se origina dele, da condição do homem russo, de sua natureza mais primitiva. Como observa Cavaliere (1986), Gógol “[...] construiu através de sua arte uma obra solidamente plantada em sua época, mas que ao mesmo tempo escapa dos seus limites, apontando infinitamente para a sua modernidade” (p. 108).

Gógol viveu quase que toda a sua vida sob o reinado de Nicolau I, que, de acordo com Isaiah Berlin (1988), era obcecado pelo levante dezembrista⁵ e via-se como o escolhido para salvar o povo russo do ateísmo, do liberalismo e da revolução. Desse modo, figurava como um autocrata absoluto e seu maior objetivo consistia em eliminar qualquer tentativa de oposição aos seus ideais. Apesar disso, o czar era considerado, por grande parte da população russa, como o “pai da Rússia”, responsável por zelar pelo povo e pela pátria, e como detentor de direitos divinos. Gógol não era alheio a esse discurso e, como percebemos, muitas de suas crenças na salvação do homem russo assemelhavam-se às do sistema czarista, de modo que o autor jamais se declarou um revolucionário. Porém, Gógol também possuía uma capacidade aguda para interpretar a sua sociedade e o período petersburguês. Nesse sentido, Cavaliere (2009a) afirma que suas narrativas “[...] metaforizam o caráter sinistro, estranho, absurdo e espectral que adquirira o império russo e a sua capital-símbolo, São Petersburgo, durante o regime de um dos mais autocratas governantes da Rússia czarista” (p. 15).

Entretanto, diferentemente de outros escritores russos do século XIX, Gógol não formou nenhuma escola literária, embora seja associado por uma parte da crítica a tendências realistas e de crítica social. Por conseguinte, preferimos conceber que a influência de sua obra e de seu estilo propagou-se de maneira específica, segundo afirma Cavaliere (2009a), não se vinculando formalmente a nenhum movimento literário.

⁵ A Revolta Dezembrista representou a primeira tentativa de revolução na história russa, quando, em 1825, após a morte do czar Alexandre, oficiais que conspiravam a favor da queda da monarquia aproveitaram-se do tumulto gerado pela dúvida de sucessão e almejavam tomar o poder. Porém, Nicolau I assumiu o trono e conteve a rebelião.

O crítico literário italiano Ettore Lo Gatto, em sua *História da literatura russa* (1958), também aponta para o problema da definição da obra de Gógol ao argumentar que o autor não pode ser percebido simplesmente como representante da tendência realista. Segundo acredita, o caso de Gógol suscita divergências, pois, “[...] se na sua obra os elementos realistas são tão abundantes que permitem considerá-la realista no conjunto, existem nela alguns elementos que alteram este juízo, permitindo uma avaliação substancialmente oposta a esta, isto é, romântica” (p. 167-168).

Quanto a isso, basta levarmos em consideração as primeiras produções literárias do autor, como, por exemplo, *Noites na granja ao pé de Dikanka*, em que “[...] os assuntos estão quase sempre ligados ao romantismo fantástico, ao passo que o realismo se pode reduzir às descrições da Natureza, aos tipos e em parte à forma do diálogo” (LO GATTO, 1958, p. 168). Além disso, mesmo nas obras tardias de Gógol, como em “O capote”, há o elemento místico em detrimento a um realismo “puro”.

Assim, a realidade gogoliana, conforme salienta o crítico italiano, adquire matizes diversos da concepção comum. Mencionando o conflito sentido por Gógol em razão da publicação da primeira parte de *Almas mortas*, Lo Gatto (1958) supõe:

O próprio Gógol, ao declarar que não fora sua intenção descrever um quadro real mas fazer uma caricatura, e que tudo quanto havia escrito era produto da sua imaginação, fornece talvez a chave de uma interpretação justa do seu realismo e ao mesmo tempo do seu romantismo. Um perspicaz crítico italiano, Maver, fez a este propósito uma observação que nos parece essencial: “Sucede ordinariamente aos escritores realistas este percalço: circundam a realidade e não procuram agarrá-la. A Gógol aconteceu às vezes o contrário: não procura a realidade como tal, é *ela* que vem ao seu encontro, que se lhe oferece, que o persegue, que o subjuga”. A explicação encontra-se no próprio Gógol quando, depois de ter divulgado a exclamação de Púchkin, e de ter declarado que este não compreendera que se tratava de uma *caricatura*, acrescentou: “Só então compreendi a importância que pode ter tudo o que brota diretamente da alma e, em geral, tudo o que possui uma verdade interior” (p. 168-169).

É relevante considerarmos, sobre essa questão, que a produção de Gógol se deu em um período de transição entre a tendência romântica e a tendência realista, ou seja, em um momento conturbado nos círculos literários russos. Por isso, além dos fatores que já mencionamos, torna-se difícil, senão impossível, delimitar a obra gogoliana como predominantemente realista.

Essa dificuldade de classificação, aliás, talvez esteja relacionada ao modo pelo qual leitores e pesquisadores vem buscando compreender o autor. Segundo Cavaliere (1986), é curioso notar que a obra de Gógol “[...] foi e é considerada, como um todo, (principalmente se levarmos em conta o que a crítica em geral considera suas maiores obras-primas: ‘O Inspetor Geral’ e ‘Almas Mortas’) expressão satírica da realidade russa de sua época” (p. 108-109). No

entanto, conforme bem aponta a autora, a natureza da produção gogoliana não se resume em crítica social, já que Gógol, tendo sempre sofrido de suas próprias crises artísticas e existenciais, era ambivalente em seu posicionamento frente à sociedade.

Às vezes, o que percebemos na obra de Gógol são, sobretudo, mensagens morais e ideias que pregam a regeneração espiritual diante das forças sociais, aspectos que acabam por sobrepor-se a um posicionamento de denúncia. Cavaliere (1986) salienta que, segundo alguns críticos, os últimos textos de Gógol, “[...] principalmente os da época da crise moral que o levou à morte, revelariam essa sua atitude ambígua que mescla a figura do crítico social, satirista implacável, com a do defensor de uma posição retrógrada ligada aos velhos valores” (p. 109). Exemplo disso é a obra *Trechos escolhidos de uma correspondência com amigos*, de 1847, em que se sobressai um caráter reacionário e moralista.

Segundo as considerações de Cavaliere (1986), observamos que essa ambiguidade, ou seja, “[...] o desejo de uma literatura séria, trágica e moral, perseguido e liberado por um riso irreverente e crítico, tenha sido talvez uma das chaves para o poder quase que sobre-humano da imaginação criadora de Gógol” (p. 109). Assim, o estilo do autor encontra-se fortemente influenciado pela marca da dubiedade, impossibilitando que isolemos sua obra na tendência realista ou no gênero fantástico. Antes, podemos percebê-la como a narrativa de um universo “fantasticamente” realista.

Cavaliere (1986) argumenta:

Sob essa perspectiva, a obra gogoliana se apresenta, pois, sempre no limiar do mais real e do mais fantástico, onde o sobrenatural e o inusitado surgem naturalmente do real e o absurdo se destaca do cotidiano mais comezinho no qual todos os opostos se tocam. O trágico e o cômico que se mesclam a elementos de terror e humor (“Vii” é um exemplo perfeito) é um traço distintivo. Observa-se nesse sentido o aspecto épico, lírico e romântico de “Tarás Bulba”, com matizes de humor, ironia e realismo, característica muito presente em muitas de suas “histórias” sobre a Ucrânia cossaca (p. 112).

Não há dúvidas de que a obra de Gógol permite uma abordagem baseada na expressão de uma crítica social e no aspecto de denúncia de tudo aquilo que, na Rússia da época, mascarava a corrupção do sistema político e a miséria do povo. *O inspetor geral* e *Almas mortas*, por exemplo, fornecem amplo material para esse tipo de abordagem, que é, aliás, muito pertinente para a compreensão da obra gogoliana. No entanto, concordamos com Cavaliere (1986) quando afirma que não está aí a característica primordial da produção artística de Gógol, mas sim na utilização inovadora que o autor fez da linguagem russa e em toda a sua expressividade verbal.

A “gesticulação sonora” é apontada por Boris Eikhenbaum (1973) como o traço distintivo da prosa gogoliana. Em sua análise sobre “O capote”, de Gógol, o formalista russo destaca a capacidade criativa do autor ao aglutinar palavras, fazer trocadilhos com os nomes das personagens e reinventar os limites entre a linguagem formal e a popular, compondo uma prosa próxima da poesia. Conforme Cavaliere (1986), essa mistura do russo literário e da língua falada pelo povo “[...] confere à prosa gogoliana uma vibração particular, rica de nuances que se prolonga na construção dos enredos e das personagens, resultando numa obra ficcional originalmente única” (p. 109-110). Não considerar essa originalidade significa o mesmo que realizar uma leitura incompleta da obra de Gógol.

Nesse sentido, Cavaliere (2009a) observa que

[...] é necessário detectar, para uma abordagem mais acurada de seus textos, sua maneira peculiar de “ver” o mundo e as coisas, isto é, sua “ótica desautomatizante”. O traço distintivo se revela por meio de uma espécie de acumulação absurda de detalhes que fazem da realidade um aglomerado de elementos contraditórios, revelando-a na sua mais profunda essência e tornando esse caos fantástico e desconexo a sua mais fiel expressão (p. 15).

Tal estilo literário, acreditamos, só poderia emergir de uma personalidade singular e profundamente enigmática como Gógol. Os estudos realizados sobre sua biografia indicam que a educação religiosa e cristã recebida pelo autor, ainda na infância, influenciou na construção de suas personagens – tão conflitantes quanto ele próprio – e, ao fim da vida, na concepção que Gógol passou a ter de sua obra. Para Cavaliere (1986), a crise de criação sofrida pelo autor resultou da “[...] busca desesperada de definir-se artista, ora como um ‘santo milagroso’, ora como ‘pecador condenado’. Com efeito, o *leitmotiv* tanto dos escritos como da biografia gogoliana parece ser o tema do artista perseguido por sua própria obra” (p. 177-178).

Assim compreendido o Gógol tardio, é interessante perceber a figura do diabo em suas narrativas. Este aparece não apenas como um inimigo poderoso que exige dos homens aquilo que eles lhe devem, mas principalmente como uma ficção imanente ao mundo. Desse modo, o homem do universo gogoliano “[...] sucumbe às seduções diabólicas sem resistência, sem ter de afrontar qualquer força hostil, mas incorpora-o ao cotidiano que se transforma no próprio diabólico” (CAVALIERE, 1986, p. 184). O diabo, portanto, não necessariamente se concretiza como uma personagem real, mas sua presença se faz sentir como algo natural dentro das histórias de Gógol.

Cavaliere (1986) supõe que, talvez, “[...] travava-se em Gógol o combate da própria Rússia impregnada de vestígios pagãos e de um cristianismo implantado, conflito que se reflete

em Gógol entre seu livre gênio criador e sua doutrinação cristã” (p. 189). Esses dois momentos do autor em conflito consigo mesmo podem ser facilmente percebidos se compararmos suas primeiras e suas últimas obras. Enquanto que as primeiras são impregnadas de uma forte carga mitológica, fundindo mito, folclore e texto literário, as segundas são marcadas pelo sentimento moralista que figura como uma missão redentora através da arte.

Além disso, se pensarmos no riso gogoliano como ponto de partida para compreender sua obra, também encontraremos esse dualismo característico do autor. Cavaliere (2009a) observa que o humor e o “riso entre lágrimas” que se manifestam em suas histórias revelam,

[...] para além do procedimento artístico e literário, um doloroso problema de dupla personalidade e dualismo religioso: a luta interior do escritor entre dois mundos, o da arte e o da moral, a preocupação em rir do demônio ao invés de simplesmente amar a Deus, e o conflito entre ocidentalismo e eslavofilismo acabariam por fazê-lo mergulhar no delírio místico e na demência que lhe roubaram completamente a razão (p. 14).

Essa percepção grotesca e “desautomatizante”, aliada ao humor gogoliano, merece aqui um pouco mais de espaço, pois trata-se de um dos elementos fundamentais do autor, tanto que o próprio Gógol dedicou-se a teorizar sobre a natureza do riso que permeia suas narrativas. Além disso, algumas das considerações feitas pelo autor acerca de uma arte teatral, nas quais ele se empenha em refletir sobre a importância do diretor e sobre a necessidade que uma peça tem de ser encenada, parecem antecipar as “[...] concepções que marcariam, cinquenta anos mais tarde, as propostas dos fundadores do Teatro de Arte de Moscou, K. Stanislávski e N. Dântchenko” (CAVALIERE, 2009a, p. 16).

Em *À saída do teatro depois da representação de uma nova comédia*, de 1843, por exemplo, ele coloca-se no texto para expor suas ideias a respeito do que significa uma comédia de qualidade e de que tipo de riso se apropria enquanto autor. Gógol faz o mesmo com o texto dramático *Desenlace de O inspetor geral*, de 1846, uma resposta às críticas recebidas por sua peça teatral de maior repercussão.

Cavaliere (2009b) sustenta que, tanto em *À saída do teatro depois da representação de uma nova comédia* quanto em *Desenlace de O inspetor geral*, percebe-se

[...] a complexa dialética presente em toda a obra gogoliana, cuja unidade estética advém dessa mesma ambivalência bipolar e das profundas contradições que marcaram a vida e a obra de Gógol: o poeta e o apóstolo, o sonhador e o realista, o artista e o pregador, o cômico e o trágico por vezes se fundem, por outras se bifurcam, fazendo da sua própria produção artística objeto de indagação e um exercício contínuo de metalinguagem. Expõe-se nessas duas peças um amplo diálogo intra e extratextual, uma polifonia de vozes gogolianas que põe em evidência a multiplicidade de aspectos

concernentes às posições teóricas do dramaturgo sobre a arte do teatro e, em particular, sobre a função do riso e da comédia (p. 130).

Gógol enquanto teórico de teatro e, conseqüentemente, enquanto teórico de sua própria obra, manifesta sua opinião negativa em relação aos *vaudevilles*⁶ e melodramas que, em sua época, tinham amplo acesso aos palcos russos. Em sua maioria, significavam adaptações de grandes sucessos do cenário parisiense, muito distantes, de acordo com Gógol, da verdadeira arte russa. O dramaturgo detestava, nesses espetáculos, “[...] o artifício do cômico fácil, o riso leve do entretenimento superficial provocado sempre pelos mesmos tipos caricaturescos e pelas situações análogas que se repetem” (CAVALIERE, 2009b, p. 139).

Em oposição a esse humor fácil e vazio, Gógol defende o riso que é nobre porque ilumina o que estava na escuridão da alma humana, conforme argumenta em *À saída do teatro depois da representação de uma nova comédia*:

“O riso é muito mais profundo e significativo do que eles pensam. Não aquele riso que nasce da irritabilidade passageira ou de um caráter colérico e doentio. Nem o riso leve, que serve para a vã distração e para o divertimento das pessoas. O riso de que falo é o que nasce da profunda natureza humana. Nasce dela, porque é no fundo da natureza humana que está a fonte que faz fluir eternamente os temas mais profundos. Os temas jorram dessa fonte com ímpeto ao invés de deslizarem sem forças” (GÓGOL, 2009, p. 376).

Cavaliere (1986) resgata as considerações de Bakhtin no que diz respeito ao riso gogoliano ao apontar que o modo com o qual Gógol vê o mundo está ligado ao riso proveniente da cultura cômica popular. A autora indica ainda que Bakhtin percebe uma falha na crítica literária que supervaloriza a cultura oficial e que ignora a cultura popular. Esta, porém, continua a existir de forma paralela à cultura oficial, produzindo seu próprio ponto de vista sobre o mundo e suas maneiras particulares de expressá-lo. Na perspectiva de Bakhtin, enquanto Rabelais é “[...] o herdeiro e realizador de um riso popular milenar, cuja obra é a chave insubstituível para toda a cultura cômica europeia” (CAVALIERE, 1986, p. 115), a obra de Gógol representa o fenômeno mais significativo da literatura cômica moderna. Essa opinião se justifica, especialmente, pelos elementos da cultura cômica popular que se mantêm em toda a obra gogoliana, apesar da evolução que sofreram, conforme afirma Cavaliere (1986).

Em suma, o fato é que, como sugere o crítico e historiador literário Paulo Chostakowsky (1948), “[...] Gógol vê a realidade de outro modo que o resto das pessoas; sob sua pena mesmo

⁶ Conhecido na Europa como “teatro de variedades”, o *vaudeville* era um tipo de espetáculo de entretenimento que apresentava atrações com dançarinos, músicos, comediantes, acrobatas e ilusionistas, por exemplo, e que predominou entre os séculos XIX e XX.

a natureza assume aspectos e vive uma vida que nós ignoramos” (p. 161). Na sua opinião, o estilo gogoliano é de tal forma criativo que rompe com os paradigmas literários, sendo possível pensar a originalidade da obra de Gógol a partir do seguinte caminho:

Eleger um herói humilde; analisar seus menores gestos, os mínimos movimentos de sua alma sujeita às adversidades da sorte, pintar sua personalidade que, à primeira vista, se apresenta completamente confusa, e com estes elementos tão simples, tão modestos, criar quadros incomparáveis, altamente artísticos e verídicos (CHOSTAKOWSKY, 1948, p. 168).

Joseph Frank (1992) salienta que a percepção do trivial, aliás, do costumeiro, do medíocre, do que é rasteiro, “[...] de tudo aquilo que Flaubert sintetizou na palavra *bêtise*, que os russos chamam *póchlost*” (FRANK, 1992, p. 100-101), tinha posição de destaque na personalidade observadora de Gógol. O “gênio cômico”, como Frank (1992) se refere a ele, descia às profundezas sociais em busca do detalhe excêntrico da natureza humana, revelando uma habilidade atenta em ver através do comum.

O crítico literário Konstantin Aksákov (2013), por sua vez, compreende a característica gogoliana como contemplativa. Para ele, o objeto das narrativas de Gógol aparece nelas “[...] sem perder um só de seus direitos, aparece com todo o mistério de sua vida” (p. 105). Isso só é possível, segundo Aksákov (2013), porque Gógol tinha consciência de que todas as coisas existentes possuem uma vida: a mosca que importuna Tchítchicov, os cães, a chuva, os cavalos e até mesmo a sege, tomando por exemplo a narrativa de *Almas mortas*. Para o crítico, “[...] tudo isso, em todo o mistério de sua vida, é alcançado por ele [por Gógol] e transportado para o mundo da arte” (AKSÁKOV, 2013, p. 105), para um mundo artisticamente criado, jamais descrito, pois as descrições apenas roçam a superfície do objeto.

Destacamos, por fim, a influência que a obra de Gógol exerceu sobre os escritores russos que o sucederam. De acordo com Joseph Frank (1992), Gógol, assim como Púchkin, foi um dos fundadores da literatura russa moderna e o iniciador de uma de suas principais tradições. Nesse sentido, enquanto Púchkin foi associado à tradição da poetização do pessoal e do cotidiano – tomemos por exemplo sua obra *Ievguêni Oniéguin* –, Gógol passou a ser identificado com a tradição que usava o exagero, a caricatura, e que explorava as profundezas sociais.

Segundo Frank (1992), o maior dos representantes dessa tradição, depois de Gógol, foi Dostoiévski, possuidor de uma percepção profunda da psicologia humana e de seu meio social. Na obra de Dostoiévski, o legado gogoliano se faz sentir com mais força em seu primeiro romance, *Gente pobre* (1846), texto que rendeu ao escritor o título de “o novo Gógol”, dado por Bielínski, e em *O duplo* (1846), cujo tema central já dera vida a “O nariz”, de Gógol. Se em

Gente pobre percebemos a miséria social, a solidão humana e o sistema burocrático da vida urbana, em *O duplo* encontramos a questão da duplicidade motivada pela ambição do protagonista: questões já abordadas por Gógol.

No entanto, a obra dostoiévskiana apresenta uma faceta distinta em relação à gogoliana ao considerar, pela primeira vez na literatura russa, a consciência das personagens, explorando seu universo psicológico e existencial, como não havia na obra de Gógol. Desse modo, embora Dostoiévski tenha sido influenciado por Gógol, como o foram vários escritores russos – Leskov, Saltikov-Schedrin e Maiakóvski, por exemplo –, criou seu próprio estilo literário.

2.4 Estudos acadêmicos sobre a obra de Gógol

No momento da delimitação de nosso trabalho, consideramos a importância de conhecer os estudos já realizados acerca da obra de Gógol por pesquisadores e acadêmicos brasileiros. Com esse levantamento, nossa intenção não é apenas a de não repetir o que já está dito, mas sobretudo a de perceber como e em que medida a obra do autor vem sendo lida no Brasil. O resultado dessa pesquisa apontou, entretanto, pouca quantidade de estudos disponibilizados através dos meios digitais.

Em matéria de monografias, dissertações e teses acadêmicas, tivemos acesso a apenas 5 trabalhos completos, que podem ser encontrados nos *sites* das universidades às quais estão vinculados. Entre as obras de Gógol abordadas nestes trabalhos estão, principalmente, as novelas da fase petersburguesa do autor, como “O capote”, “O nariz” e “O retrato”. Dos textos de Gógol voltados à cultura popular ucraniana, encontramos apenas um trabalho dedicado à coletânea *Noites na granja ao pé de Dikanka*. Os temas predominantes giram em torno da concepção de arte, da poética gogoliana, do assunto concernente ao duplo e da cultura popular.

Quanto aos textos ensaísticos e artigos publicados, encontramos-os em maior número: cerca de 20 trabalhos em plataforma digital. Destes, além das obras já mencionadas do ciclo urbano do autor, percebemos também um olhar para a obra teatral de Gógol, especialmente com *O inspetor geral*. *Almas mortas*, por sua vez, aparece apenas uma vez como tema central em uma aproximação com o escritor francês Jean Giono. Além disso, um dos textos versa sobre o conto “A feira de Sorotchintsy”, da coletânea *Noites na granja ao pé de Dikanka*, com ênfase no gênero fantástico. Sobre os temas abordados nestes estudos, são recorrentes a perspectiva cultural, o humor, o teatro em relação à crítica social, a duplicidade e o fantástico. Destacamos ainda os artigos de Arlete Cavaliere, pesquisadora da obra gogoliana.

Não descartamos a possibilidade de existirem outros trabalhos, além dos citados aqui, sobre a literatura de Gógol. Entretanto, nosso empenho em resgatar esse material acadêmico tornou claro o fato de que as pesquisas baseadas na obra gogoliana, no Brasil, são escassas. Com auxílio do que expusemos aqui, também é possível perceber que a maioria dos estudos produzidos estrutura-se a partir de uma pequena parcela da obra de Gógol, constituída por “O capote”, “O nariz” e *O inspetor geral*. Do mesmo modo, os temas explorados se repetem. O que tencionamos apontar é que esse cenário revela ao pesquisador de Gógol inúmeras lacunas e questões que ainda aguardam para serem pensadas.

Essas lacunas, contudo, nos atraem enquanto leitoras. Após termos realizado estudos sobre o fantástico, sobre a loucura, sobre o teatro e sobre o duplo em Gógol, pretendemos agora avançar em uma compreensão mais profunda do autor e de sua obra ao explorar, a partir de uma leitura hermenêutica, o caráter épico e cômico – vistos em sua complexidade – que, conforme acreditamos, permeiam *Almas mortas* e *Tarás Bulba*.

3 O RISO E O ÉPICO NO PENSAMENTO TEÓRICO LITERÁRIO

No presente capítulo dedicamo-nos a esboçar considerações teóricas a respeito do riso que tem como fonte o humor e do épico enquanto essência da narrativa de um povo. Tanto para a abordagem do riso quanto para a do épico, recorreremos a teóricos da literatura, filósofos e estudiosos que se propõem a pensar tais questões, preocupando-nos sempre em aproximar suas ideias do foco de nosso trabalho – a obra de Gógol. Por isso, serão encontrados ao longo desse capítulo várias alusões a personagens e narrativas de diferentes histórias gogolianas, a fim de que possamos compreender de que forma as teorias apresentadas dialogam com os textos literários. Quanto a *Tarás Bulba* e *Almas mortas*, procuramos não usá-las como exemplo nesse momento, pois serão o centro de nosso próximo capítulo.

Como material de estudo teórico para o assunto do riso, apoiamo-nos principalmente na tipologia do cômico fornecida por Vladimir Propp em *Comicidade e riso* (1992), e, eventualmente, recorreremos a outros autores como Henri Bergson com *O riso* (2001), Lélia Parreira Duarte com *Ironia e humor na literatura* (2006), D. C. Muecke com *Ironia e irônico* (1995), Kierkegaard com *O conceito de ironia* (1991) e Verena Alberti com *O riso e o risível na história do pensamento* (2002). Partindo do entendimento que a Antiguidade grega possuía sobre o riso, passamos a pontos de vista que, posteriormente, diferentes estudiosos manifestaram a respeito do cômico, e elencamos as facetas da comicidade mais pertinentes ao nosso trabalho.

Em relação ao assunto do épico, tomamos por referencial teórico, sobretudo, os preceitos aristotélicos da *Poética* no que diz respeito à narrativa épica. Além disso, também abordamos a compreensão da epopeia presente em *A República* de Platão, as considerações sobre o gênero épico de Helena Parente Cunha com “Os gêneros literários” (1999), de Northrop Frye em *Anatomia da crítica* (1973), e as ideias de Emil Staiger a respeito da essência épica em *Conceitos fundamentais da Poética* (1997), dentre outros autores. Também dedicamos um tópico à parte para a perspectiva que Mikhail Bakhtin expressa sobre o *épos* em *Questões de literatura e de estética* (2014). Assim, buscamos organizar as principais características da narrativa de teor épico a fim de, no último capítulo que compõe o núcleo desta dissertação, desvelarmos a epicidade das duas obras gogolianas em seu modo específico de ser.

3.1 *Homo ridens*

O homem é o único animal que ri, concordam os estudiosos que, ao longo dos tempos, dedicaram-se a compreender o riso, desde pensadores da Antiguidade como Platão e Aristóteles, passando por filósofos e teóricos da era moderna tais quais Schopenhauer, Nietzsche, Bergson e Propp, até nomes da perspectiva psicanalítica como Freud, Lacan e François Roustang. Entretanto, cada um desses pensadores concebe o fenômeno do riso a partir das ideias que lhe parecem mais determinantes. Para Platão, por exemplo, o riso e o risível consistem em prazeres falsos experimentados por homens privados da razão, em oposição aos prazeres sublimes do belo e da verdade. Já para Nietzsche, lembrado por Lélia Duarte (2006), a experiência do riso está ligada ao não-saber, pois, quanto mais certezas possui o espírito, mais o homem desaprende a gargalhada. Por outro lado, segundo Freud (1969), o riso possui dois objetos, o outro e o eu, representando assim uma afirmação de poder sobre o outro e uma brincadeira bem humorada que se volta ao próprio eu a fim de rir de seu comportamento e de seu modo de vida.

Cada teoria construída acerca do riso manifesta, portanto, sua própria estética, o que dificulta qualquer tentativa de conceituação única e absoluta. Além disso, conforme destaca Lélia Duarte (2006), “[...] o conceito de riso mistura-se a vários outros conceitos, como os de humor, ironia, comédia, piada, brincadeira, sátira, grotesco, farsa ou jogo de palavras” (p. 57), oferecendo resistência a uma definição satisfatória. Desse modo, a reflexão teórica sobre o riso situa-se num campo interdisciplinar e abarca pontos de vista privilegiados pelos domínios da história, da cultura, da literatura, da filosofia, das ciências psicológicas e psicanalíticas etc.

Por conseguinte, apresentaremos ao longo de nosso estudo as ideias que mais se aproximam de nossa proposta e que melhor nos auxiliam na compreensão do riso gogoliano, sem, contudo, ignorar a existência de posicionamentos teóricos divergentes no que concerne ao assunto do riso.

Para aqueles que já se dispuseram a estudar a produção poética e a questão dos gêneros na Antiguidade clássica, é conhecido o juízo que os gregos possuíam a respeito da comédia e do cômico na arte. Para Platão, é moralmente condenável tanto aquele que ri quanto o objeto do riso. Aliás, duplamente condenável, conforme aponta Verena Alberti (2002): “Não só por

produzir obras sem valor do ponto de vista da verdade, como também por ter relação com o elemento inferior da alma humana, a parte irrazoável e distante da sabedoria” (p. 44). A concepção platônica não se limita à comédia, mas se destina a toda espécie de manifestação poética que instigue o mau elemento da alma, em oposição à razão e à verdade, como encontra-se no “Livro X” de *A República*. Nesse mesmo capítulo, através da voz de Sócrates, Platão alerta para o potencial negativo do riso nas comédias: o homem que assiste a uma comédia, embora sinta vergonha em provocar o riso e deteste coisas vulgares em seu cotidiano, corre o risco de perder o controle e a razão sobre as próprias emoções e de experimentar ações baixas, comportando-se como nas “emoções patéticas” (PLATÃO, 2001, p. 471).

Contudo, Platão é mais ambíguo do que afirmativo em seus diálogos, pois, se em alguns momentos condena os poetas e as artes da imitação, em outros reconhece a excelência de Homero e até mesmo se utiliza da narração de mitos para convencer seu interlocutor. Além disso, Sócrates é apresentado como uma figura irônica nos diálogos platônicos, considerando que a ironia tem por objetivo negar todo saber positivo. Já Aristóteles, discípulo de Platão, empenha-se em estabelecer conceitos mais categóricos em relação aos gêneros e à obra cômica. Ele define o riso como especificidade humana e, na *Poética*, situa a comédia entre as artes que imitam as ações dos homens, tais como a tragédia e a epopeia. Os critérios pelos quais Aristóteles diferencia e caracteriza essas artes são três: os meios de representação, os objetos representados e os modos de representar. No que diz respeito à comédia, fica estabelecido que esta representa as ações humanas baixas, ao passo que a tragédia e a epopeia representam as ações nobres.

Embora na *Poética* fique evidente a superioridade que Aristóteles atribui à tragédia em relação às demais artes, considerando-a “[...] a imitação de uma ação elevada e completa” (ARISTÓTELES, 2004, p. 47) que, por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação das paixões no homem, na *Retórica*, o filósofo afirma que as coisas risíveis são necessariamente agradáveis. Nessa obra, além disso, Aristóteles aponta que podem ser alvo de riso o homem, os discursos e as atos, associando o riso a “[...] circunstâncias propícias à calma e à amizade, próximas do jogo e da festa, em que haveria, enfim, ausência de sofrimento” (ALBERTI, 2002, p. 53).

Assim, partem da filosofia aristotélica as ideias que fundamentam os estudos sobre o riso, porém, a noção de que o cômico se opõe ao elevado e ao trágico – natural na consciência da Antiguidade grega, em que a tragédia possuía status privilegiado – não necessita ser mantida pelas estéticas modernas. Essa contraposição, de acordo com Propp (1992), não possui mais

sentido, revelando-se “morta e abstrata”. O autor sustenta que, caso seja necessário delinear um elemento contrário ao cômico, o mais plausível é que este elemento seja o sério, o não-cômico, ideia que Propp (1992) resgata do filósofo alemão Johannes Volkelt.

Exemplos de que o cômico não necessariamente se opõe ao trágico se encontram nas obras de Gógol, como em “Diário de um louco” e “O capote”. Nesses contos, embora as personagens provoquem o riso e integrem as camadas sociais mais baixas, possuindo aspectos cômicos, também representam figuras trágicas pela carga de sofrimento que suportam e pelo fim que lhes é destinado: a morte. O riso, segundo Lélia Duarte (2006), pode assim relacionar-se com a tragicidade da vida, já que, através de formas como o cômico e o humor, “[...] o homem tenta tornar aceitável a ideia insuportável da morte” (DUARTE, 2006, p. 51). Nesse sentido, apesar de comumente ser percebido como sinal de alegria, “[...] o riso pode revelar o sofrimento em toda a sua crueza” (DUARTE, 2006, p. 51).

Entretanto, uma parte dos estudiosos de literatura parece ignorar essa relação ao atribuir à obra cômica um juízo de valor inferior, qualificando-a como vulgar e destituída de profundidade. Sob essa perspectiva, o caráter cômico da arte tem por finalidade simplesmente fazer rir. Tal concepção, contudo, é demasiado rasa. Tomando Gógol como exemplo, Propp (1992) ressalta que muitos teóricos e historiadores literários já acusaram-no justamente de ser trivial, não compreendendo a essência de seu humor. Dentre as críticas ao estilo de Gógol, associado a uma comicidade “baixa”, Propp (1992) destaca a que se refere às expressões populares e xingamentos presentes nas narrativas gogolianas. A ideia manifesta é a de que trechos como o seguinte, do criado de Khlestakóv, em *O inspetor geral*, prejudicariam a qualidade artística do texto e, por isso, deveriam ter sido expurgados da obra: “Que diabo! Estou com uma fome! E a minha barriga está fazendo um barulho como se um regimento inteiro estivesse tocando cornetas” (GÓGOL, 2009, p. 67).

Toda a obra de Gógol, conforme argumenta Propp (1992), é permeada do que se convencionou chamar comicidade “baixa”, aspecto percebido pelo autor, por exemplo, na cena de *O inspetor geral* em que Bóbtchinski e Dóbtchinski, na tentativa de beijar a mão da filha do prefeito, batem as cabeças. Porém, são justamente esses elementos cômicos que dão vida às personagens da obra de Gógol e que lhe permitem revelar a trivialidade do mundo dos homens com tamanho talento e originalidade. É preciso aguçar a sensibilidade para perceber a natureza do riso gogoliano, assim como para compreender que, como aponta Propp (1992), “[...] a vulgaridade é encontrada em todos os setores da produção literária” (p. 23), e não apenas nas obras cômicas. Por isso, distinções cristalizadas, seja entre uma comicidade “fina” e outra

“vulgar”, seja entre o cômico e o trágico enquanto conceitos puros, revelam-se aqui pouco pertinentes.

3.1.1 Manifestações da comicidade

Não tencionamos, assim como Bergson (2001), “[...] encerrar a invenção cômica numa definição” (p. 1), pois vemos nela, sobretudo, um fenômeno vivo e dinâmico. Gógol, por sua intimidade com as coisas do povo e com os elementos da cultura popular, compreendia muito bem a natureza dessa vitalidade, percebendo na condição humana aquilo que há de ridículo e, ao mesmo tempo, de mais verdadeiro. Isto posto, dedicamo-nos a partir de agora a elencar e a descrever os diferentes aspectos da comicidade que se manifestam no universo gogoliano.

Antes disso, contudo, consideramos válidas algumas observações acerca da constituição do riso e do risível. Bergson (2001) compreende que, para a existência do riso, é necessária uma certa anestesia momentânea do espírito, ou seja, a serenidade da alma. Assim, enquanto a tranquilidade é fundamental para que se manifeste o riso, a emoção é sua inimiga. A respeito disso, Aristóteles já havia dito que emoções como a dor e o sofrimento anulam o efeito do riso. Desse modo, é considerado cruel e sem valores morais aquele que ri, por exemplo, de uma criança pobre que chora porque sente fome.

Schopenhauer (2005), por sua vez, afirma que o riso surge quando percebemos, de repente, alguma incongruência entre os objetos reais do mundo em que vivemos e os conceitos que deles fazemos. Sob essa perspectiva, portanto, o riso é a expressão dessa incongruência, e quanto mais flagrante for a inadequação entre conceito e objeto, “[...] tanto mais vigoroso é o efeito do risível que se origina dessa oposição” (SCHOPENHAUER, 2005 p. 109). Um exemplo que ilustra essa falta de correspondência pode ser pensada na situação de *O inspetor geral*, quando os habitantes da cidade descobrem que Khlestakóv não é a pessoa que todos imaginavam ser. Essa descoberta, então, suscita o riso.

No entanto, como destaca Propp (1992), nem toda incongruência é cômica, assim como nem todo homem que estiver espiritualmente tranquilo rirá naturalmente de algo que os demais consideram risível. No caso da teoria de Schopenhauer, Propp (1992) aponta para o equívoco de sua generalização ao sugerir, como exemplo, a situação de um cientista que, de repente, percebe um erro em seus cálculos. Essa descoberta “[...] localiza-se *fora* do domínio do cômico” (PROPP, 1992, p. 19). Já no caso da teoria de Bergson, Propp (1992) sustenta que o riso não ocorre conforme uma lei da natureza, pois existem pessoas que, mesmo expostas a uma causa

cômica, não riem e não se sentem tentadas a tal. Assim, o que Propp (1992) nos faz perceber é que muitas teorias sobre o riso são amplas e pouco claras na explicação de suas ideias, apesar de apresentarem pontos de vista fundamentais. O que nos importa, sobretudo, é perceber como, no que diz respeito à obra gogoliana, manifesta-se a comicidade.

3.1.1.1 O riso de zombaria

De acordo com Propp (1992), apenas o riso de zombaria está permanentemente ligado ao universo cômico, além de consistir no tipo de riso mais comum. Para que ele ocorra, é necessária a presença de duas grandezas: “[...] de um objeto ridículo e de um sujeito que ri” (PROPP, 1992, p. 31). Desse modo, é possível rir do homem em quase todas as suas manifestações, exceto nas que comportam sofrimento ou envolvimento profundo com sentimentos de arrebatamento:

Podem ser ridículos o aspecto da pessoa, seu rosto, sua silhueta, seus movimentos. Podem ser cômicos os raciocínios em que a pessoa aparenta pouco senso comum; um campo especial de escárnio é constituído pelo caráter do homem, pelo âmbito de sua vida moral, de suas aspirações, de seus desejos e de seus objetivos. Pode ser ridículo o que o homem diz, como manifestação daquelas características que não eram notadas enquanto ele permanecia calado. Em poucas palavras, tanto a vida física quanto a vida moral e intelectual do homem podem tornar-se objeto de riso (PROPP, 1992, p. 29).

Além disso, o riso é vinculado a uma dimensão social, e, para compreendê-lo, afirma Bergson (2001), “[...] é preciso colocá-lo em seu meio natural, que é a sociedade” (p. 6). Nessa perspectiva, o riso de zombaria tem a função de punir o “mau jeito”, aquilo que há de involuntário no comportamento humano. Bergson (2001) dá o exemplo de alguém que, correndo pela rua, tropeça e cai, provocando o riso dos transeuntes. Assim também o riso representa um castigo para um defeito ridículo que, ao perceber sua condição cômica, procura modificar-se.

Bergson (2001) argumenta:

O riso deve ser alguma coisa desse tipo, uma espécie de *gesto social*. Pelo medo que inspira, o riso reprime as excentricidades, mantém constantemente vigilantes e em contato recíproco certas atividades de ordem acessória que correriam o risco de isolar-se e adormecer; flexibiliza enfim tudo o que pode restar de rigidez mecânica na superfície do corpo social (p. 15).

Os defeitos, entretanto, não são sempre risíveis. Figuras humanas deformadas e defeitos provenientes de doenças, por exemplo, não despertam o riso. Para Bergson (2001), porém, “[...]”

pode tornar-se cômica toda deformidade que uma pessoa bem-feita consiga imitar” (p. 17). De acordo com Propp (1992), apenas os defeitos que denunciam fraquezas espirituais são cômicos, bem como aspectos da natureza física que coloquem o corpo acima do espírito. Logo, a comicidade se expressa “[...] quando quem ri vê na pessoa, antes de mais nada, seu ser físico, ou seja, no sentido literal do termo, seu corpo” (PROPP, 1992, p. 45). Sobre a personagem Ivan Nikíforovitch da novela de Gógol, *A briga dos dois Ivans*, Propp (1992) ressalta que sua corpulência não é fortuita: “[...] ele é gordo por causa de seu modo preguiçoso de viver, de sua gulodice. A explosão do riso ocorre no instante em que, por vontade do autor, o leitor não vê o homem como um todo, mas apenas sua natureza física” (p. 43).

Como o corpo representa a exterioridade, podemos tomar por exemplo um trecho da mesma narrativa, em que Ivan Nikíforovitch, ao chegar ao tribunal para prestar queixa contra Ivan Ivánovitch, não consegue passar pelas portas por ser muito gordo e fica entalado até que alguém o empurre pela barriga. Nesse caso, Propp (1992) destaca que a comicidade resulta da relação entre o aspecto físico⁷ da personagem e a frustração de sua vontade:

Ivan Nikíforovitch quer atravessar a porta, mas seu próprio corpo o impede: ele é gordo demais. A vontade do homem é atingida por circunstâncias de caráter absolutamente exterior. Nesse momento, quando de repente se verifica que a circunstância exterior é mais forte que o desejo da pessoa, o espectador ou o leitor desanda a rir. Ele vê somente o corpo de Ivan Nikíforovitch, todo o resto é momentaneamente esquecido (PROPP, 1992, p. 43).

Ainda sobre a comicidade do corpo, Propp (1992) indica que também algumas de suas ações e funções podem suscitar o riso. Uma delas é ocupada pela comida, que representa talvez a faceta cômica mais recorrente na literatura satírica e humorística. O ato de comer, conforme argumenta Propp (1992), não é risível por si só, mas se torna cômico no momento em que revela algo de ridículo na natureza do homem. Na obra de Gógol, por sinal, encontramos inúmeras referências à comida e descrições detalhadas da mesa russa. Nessas narrativas, a comilança, porém, não existe apenas para demonstrar a habilidade do autor em observar os pormenores da cultura culinária de seu povo, mas, sobretudo, para caracterizar os comensais e desnudar algum aspecto de sua personalidade.

⁷ Poderíamos nos questionar, entretanto, a respeito de uma perspectiva moralista implicada no ato de zombar, através do riso, de uma pessoa gorda – ou muito magra, ou que se vista de modo exótico, ou que se torne risível por conta de alguma particularidade do corpo. Atualmente, há uma ênfase maior por parte da sociedade nas questões discriminatórias e, nesse contexto, o riso de zombaria pode ser percebido como ofensa. Não era este o caso na situação histórica em que Propp (1992) elaborou suas reflexões. Além disso, não é a partir da realidade contemporânea que nos colocamos para refletir a respeito das manifestações cômicas, pois o riso presente na literatura e nas artes escapa aos critérios do “politicamente correto”. Desse modo, o riso percorre outros caminhos e configura um ponto de vista diverso ao da moral vigente.

Em *O inspetor geral*, por exemplo, temos a cena em que Khlestakóv revolta-se com a qualidade da comida que o criado da hospedaria lhe oferece – sopa e carne assada. Khlestakóv mostra-se profundamente ultrajado quando o criado lhe diz que salmão, peixe e almôndegas são “[...] só pra gente legal” (GÓGOL, 2009, p. 75). Nessa cena, percebemos o sentimento inconformado que Khlestakóv manifesta em relação à sua posição e situação financeira precária, almejando um patamar social superior ao que, na verdade, possui. Embora despreze a comida, ele termina a refeição em meio a xingamentos, como o bom impostor que é:

“Só o diabo é que sabe o que é isto, assado é que não é. Parece um machado frito e não carne. (*Come*) Vigaristas! Canalhas! Isso é comida?! Até dói o maxilar quando a gente mastiga um pedacinho. (*Palita os dentes com o dedo*) Patifes! Parece madeira. Nem dá para tirar. E os dentes até ficam pretos com uma coisa dessas. Vigaristas! (*Limpa a boca com o guardanapo*) Não tem mais nada?” (GÓGOL, 2009, p. 76).

A bebida, além disso, também pode ser considerada uma faceta cômica associada ao corpo, conforme explica Propp (1992). Contudo, a embriaguez só desperta o riso quando não é total: “Não são engraçados os bêbados, mas os ‘altos’. A embriaguez que chega ao vício nunca pode ser ridícula” (PROPP, 1992, p. 50). Desse modo, uma das particularidades do estilo de Gógol “[...] está no uso de certo modo comedido dos procedimentos da comicidade” (PROPP, 1992, p. 47). Assim como os gordos de suas histórias não são muito gordos – Bóbtchisnki e Dóbtchinski, por exemplo –, os bêbados limitam-se a uma aparvalhada aura de embriaguez.

O corpo lembra também o cheiro, ressalta Propp (1992), e essa propriedade não escapa ao riso gogoliano. A comicidade do cheiro pode ser percebida em várias das obras do autor, como em *O inspetor geral*, em que o juiz-assistente cheira à vodka “[...] como se tivesse acabado de sair de uma destilaria” (GÓGOL, 2009, p. 50). No conto “O nariz”, o major Kovaliov reclama das mãos do barbeiro, que “estão sempre fedendo”. Já em “O capote”, as escadas que levam ao apartamento do alfaiate Pietróvitch, além de se encontrarem encharcadas de água e lavagem, são tomadas “[...] daquele cheiro de álcool que consome os olhos e é bem constante em todas as escadas de serviço de Petersburgo” (GÓGOL, 1990, p. 34). As descrições dos cheiros, portanto, desvelam aspectos cômicos do homem – seja sua mesquinhez, seu modo de vida corrupto ou simplesmente a imundície da existência nos subúrbios urbanos.

Outra manifestação de comicidade pode ser percebida na comparação do homem a animais ou objetos. Comparações desse tipo, de acordo com Propp (1992), apenas são risíveis em determinadas condições:

Há animais cuja aparência, ou aspecto exterior, fazem-nos lembrar certas qualidades negativas dos homens. Por isso a representação de uma pessoa com o aspecto de porco, macaco, gralha ou urso indica as qualidades negativas correspondentes do homem. A similitude com animais aos quais não são atribuídas qualidades negativas (a águia, o falcão, o cisne, o rouxinol) não provoca o riso (p. 66).

Em Gógol, frequentemente nos deparamos com esse aspecto cômico. O prefeito de *O inspetor geral*, irritado com dois policiais, exclama: “Mas que ursos desajeitados – como batem essas botas! Entram de uma forma que parecem descarregar uma tonelada da carruagem” (GÓGOL, 2009, p. 113). E continua com as reprimendas: “Psiu! (*Tapa-lhe a boca*) Corveja como um urubu. (*Imitando*) Cumprindo ordens! Parece rugir dentro de um barril!” (GÓGOL, 2009, p. 113). Em *Ivan Fiodorovitch Chponka e a sua tia*, outra novela de Gógol, Vassilissa Kaspárovna refere-se ao vizinho como “velho suíno” e Ivan Fiodorovitch tem pesadelos em que a futura esposa possui “cara de ganso”.

Caso inverso ocorre quando o animal se humaniza, o que caracteriza outra situação cômica. Em *Ivan Fiodorovitch Chponka e a sua tia* também encontramos exemplos desse tipo. Na descrição da casa da tia, surge uma porca que, “[...] passeando-se pelo quintal com seus dezasseis porquinhos, levantou o focinho com ar interrogativo” (GÓGOL, 2004, p. 257). Propp (1992) destaca que, na obra gogoliana, a humanização dos animais algumas vezes é levada ao absurdo, e que esse caráter acaba por reforçar o efeito cômico da narrativa. É o caso de “Diário de um louco”. No conto, o protagonista depara-se com a existência de duas cadelinhas que conversam e que, inclusive, escrevem cartas uma à outra. Contudo, ele surpreende-se com o fato apenas no primeiro momento, passando depois a aceitá-lo, já que “[...] muitas coisas semelhantes já aconteceram” (GÓGOL, 1990, p. 61): recorda-se de boatos a respeito de vacas comprando chá em mercados e de peixes falando em línguas estranhas. Para Propp (1992), “[...] a inverossimilhança justifica-se pelo fato de que o mundo é mostrado através do prisma das percepções de um maluco” (p. 69).

A comparação do homem a um objeto também está presente na prosa gogoliana, e, conforme Propp (1992), é cômica pelos mesmos motivos da representação humana em vestes de animal. Em *O inspetor geral*, no momento em que o prefeito xinga Bóbtchinski e Dóbtchinski, refere-se a eles como “matracas malditas”. No conto “Diário de um louco”, Popróshin diz que o chefe de seção tem “cara de pote de farmácia” e que o diretor do departamento se parece com uma rolha. Desse modo, o caráter de uma personagem é definido através da comparação com uma coisa que a torna ridícula.

O riso provocado por alogismos também constitui uma manifestação da comicidade. Nessa situação cômica, “[...] os homens dizem coisas absurdas ou realizam ações insensatas”

(PROPP, 1992, p. 107). Os alogismos, por conseguinte, podem ser tanto manifestos quanto latentes. No primeiro caso, de acordo com Propp (1992), são cômicos em si mesmos. Já no segundo, exigem o desmascaramento para que surja o riso. Ao relacionar esse aspecto da comicidade à obra gogoliana, Propp (1992) identifica sua presença em personagens como Bóbtchinski e Dóbtchinski, por exemplo, que parecem ter dificuldade em juntar ideias e expressar-se logicamente através delas. Quando tentam contar ao prefeito e aos demais sobre a chegada do suposto inspetor na cidade, acabam incluindo na narrativa assuntos despropositados e observações que nada tem a ver com a questão. Já em *A briga dos dois Ivans*, Propp (1992) compreende um alogismo das ações quando uma camponesa põe para arejar ao vento não apenas as roupas de Ivan Nikíforovitch, mas também sua espingarda.

De acordo com Propp (1992), em situações em que “[...] às pessoas acontecem pequenos reveses, quando elas de repente apanham uma chuva forte, ou deixam cair seus pacotes, ou o vento carrega o chapéu, ou tropeçam e caem, os presentes riem” (p. 93). O caráter desse riso, segundo o autor, depende do grau da desgraça ocorrida, pois, se o caso mostrar-se grave, a comicidade pode ser suplantada pela piedade e pelo desejo de ajudar aquele que sofreu o acidente. A distração está frequentemente associada a esse tipo de comicidade e vai ao encontro do que Bergson (2001) considera uma ação mecânica e inconsciente do corpo.

Para Bergson (2001), assim, tal faceta cômica consiste em um esquecer-se de si mesmo: “As atitudes, os gestos e os movimentos do corpo humano são risíveis na exata medida em que esse corpo nos faz pensar numa simples mecânica” (p. 22). Os casos de distração, aliás, são constantemente encontrados na obra de Gógol, revelando, em muitas das vezes, os motivos mesquinhos da preocupação que possibilita que determinada personagem distraia-se e torne-se risível. Propp (1992) lembra o prefeito de *O inspetor geral* que, aflito pelo risco de ser desmascarado em sua corrupção, pega uma caixa de papel ao invés do chapéu que quer pôr na cabeça. Quando o próprio prefeito percebe o equívoco, lança ao chão a caixa e, irritado, pega o chapéu. A percepção da distração provoca, portanto, o riso.

Propp (1992) aponta outro exemplo da comicidade por distração em *Ivan Fiodorovitch Chponka e a sua tia*. Ao entrever a possibilidade de casar o sobrinho que já passa dos trinta anos, a tia entrega-se a felizes devaneios com os futuros netos e acaba protagonizando uma cena cômica:

Muitas vezes, estando a fazer algum bolo que nunca confiava à cozinheira, distraía-se imaginando o netinho à volta dela a pedir bolinho e ela a estender-lhe a melhor fatia; ora, o raio do cão, entrando do quintal, aproveitava-se e roubava-lhe o bocado apetitoso, e ela só dava conta quando o barulho feliz de mastigação do animal a fazia

emergir dos seus pensamentos e a atacar de imediato o cão com o atizador (GÓGOL, 2004, p. 271).

Em um trecho seguinte, ficamos sabendo que, por conta de tais distrações, a tia deixa até mesmo de caçar, algo que constituía até então seu passatempo preferido. A mudança de hábito se dá “[...] sobretudo depois de ter abatido uma gralha em vez de uma perdiz, coisa que nunca antes lhe acontecera” (GÓGOL, 2004, p. 271). No caso dessa narrativa, a distração cômica possui menos um caráter de acusação e refere-se mais ao domínio da psicologia humana, como salienta Propp (1992).

Na literatura satírica e humorística, de acordo com as considerações de Propp (1992), a ideia de fazer alguém de bobo é muito comum. Segundo o autor, o termo russo que designa esse ato é *odurátchivanie*, que pode ser entendido a partir do significado do verbo *odurátchivat* – deixar alguém com cara de bobo, engabelar. Assim, a vítima de *odurátchivanie* manifesta no ato sua própria imbecilidade – *durák*: bobo, imbecil –, caindo na armadilha por sua culpa ou não. Propp (1992) argumenta que:

A presença de duas personagens possibilita o desenvolvimento de um conflito, de uma luta, de uma intriga. Cada uma dessas personagens pode ter a seu redor um grupo de adeptos ou de parceiros. A luta pode ser travada entre personagens centrais positivas e negativas, ou entre duas figuras negativas (p. 99).

Esse artifício cômico, conforme acredita Propp (1992), constitui um dos sustentáculos fundamentais da trama das comédias. O procedimento do *odurátchivanie* é amplamente difundido no teatro popular de marionetes, na *commedia dell'arte* italiana e nas antigas comédias clássicas europeias, além de ser encontrado também na obra de Shakespeare. Portanto, não é à toa, destaca Propp (1992), que nos grandes comediógrafos russos “[...] há um extraordinário interesse pela assim chamada comédia de intriga” (p. 100). Na obra de Gógol, os exemplos mais claros dessa situação estão em *O inspetor geral* e *Almas mortas*.

Ademais, a língua também proporciona meios para que se manifeste o riso. Para Propp (1992), ela “[...] constitui um arsenal muito rico de instrumentos de comicidade e de zombaria” (p. 119). Dentre tais instrumentos, podemos citar os trocadilhos, os paradoxos, as tiradas e algumas formas de ironia. Os nomes das personagens gogolianas, aliás, representam um exemplo dessa comicidade linguística – não todos os nomes, mas apenas aqueles de tipos negativos, pois apontam para seus defeitos.

Propp (1992) recorda alguns casos em que isso acontece. Em *Ivan Fiodorovitch Chponka e a sua tia*, o professor de gramática chama-se Nikífor Timoféevitch Deepritchástie,

que lembra uma forma de gerúndio. Outros exemplos são os nomes Khlestakóv – de *chlestát'*: chicotear –, Derjimorda – de *dierját'*: segurar + *morda*: forças – e Manílov – de *manit'*: atrair –, todos deixando entrever, de certo modo, a personalidade de quem os possui. A comicidade dos nomes gogolianos também pode aparecer associada a repetições sonoras, como em Akáki Akákievitch. “O conjunto de sons é cômico em si, independente do significado que possa ter e torna os nomes ridículos” (p. 131), explica Propp (1992).

Queremos ainda apontar para a comicidade associada ao caráter. Para Bergson (2001): “É cômica a personagem que segue automaticamente seu caminho sem se preocupar em entrar em contato com os outros” (p. 100). O riso, desse modo, surge para corrigir essa distração. Segundo o autor, a personagem cômica é um *tipo*: “Em certo sentido, poderíamos dizer que todo caráter cômico, desde que se entenda por caráter o que há de *pronto* em nossa pessoa, o que está em nós no estado de mecanismo montado, capaz de funcionar automaticamente” (BERGSON, 2001, p. 111). Assim, “[...] só somos risíveis pelo lado de nossa personalidade que se furta à nossa consciência” (BERGSON, 2001, p. 126).

Ademais, como ressalta Propp (1992), é necessário certo exagero para criar um caráter cômico: “Examinando os caracteres cômicos da literatura russa do século XIX, não é difícil verificar que eles são construídos de acordo com o princípio da caricatura” (PROPP, 1992, p. 134). A caricatura, por sua vez, não se baseia sobre qualquer tipo de exagero, mas necessariamente sobre um exagero cômico, aquele que desnuda um defeito do homem. Propp (1992) explicita o procedimento do seguinte modo:

A essência da caricatura foi reiteradamente definida de modo convincente e correto. Toma-se um pormenor, um detalhe; esse detalhe é exagerado de modo a atrair para si uma atenção exclusiva, enquanto todas as demais características de quem ou daquilo que é submetido à caricaturização a partir desse momento são canceladas e deixam de existir. A caricatura de fenômenos de ordem física (um nariz grande, uma barriga avantajada, a calvície) não se diferencia em nada da caricatura de fenômenos de ordem espiritual, da caricatura dos caracteres (p. 88-89).

Logo, a representação cômica e caricatural de um caráter consiste em eleger uma particularidade humana e exagerá-la. Gógol, observador perspicaz que era, coloriu sua literatura de personagens caricaturescas – pensemos no avaro Plíúchkin, de *Almas mortas* –, cuidando, contudo, para que elas não acabassem desvinculadas da realidade. Propp (1992) afirma que as caricaturas gogolianas são, de certo modo, atenuadas, indicando como exemplo a carta que Khlestakóv escreve, ridicularizando os habitantes da cidade. Ao final, ele faz uma ressalva: “De resto, o povo aqui é hospitaleiro e bonachão” (GÓGOL, 2009, p. 171). Com isso, o nível caricatural é reduzido e a verossimilhança das personagens acentuada, não deixando, porém, de

serem cômicas. Para Propp (1992), nessa medida reside o princípio gogoliano: “[...] apesar de todos os seus aspectos negativos, os homens de Gógol são vivos” (p. 137).

Assim, existem personagens cômicas que parecem não possuir características negativas, ou que apresentam, ao mesmo tempo, características positivas e negativas. Isso é possível porque, como lembra Propp (1992), “[...] na vida não existem pessoas absolutamente negativas nem pessoas absolutamente positivas” (p. 139). Mesmo assim, rimos de tais personagens, mantendo por elas uma espécie de simpatia. Bergson (2001) tem um ponto de vista semelhante em relação a essa questão, afirmando que a personalidade cômica “[...] muitas vezes é uma personagem com a qual começamos simpatizando materialmente” (p. 144). Nessa perspectiva, divertimo-nos com o que há de risível na personagem e, durante algum tempo, consideramo-la como uma companheira. No entanto, segundo Bergson (2001), esse estado de ânimo logo se desfaz: “A simpatia que pode fazer parte da impressão da comicidade é uma simpatia bem fugaz. Também ela provém de uma distração. É como o pai severo que, às vezes, por esquecimento, se associa a uma traquinice do filho, mas logo se detém para corrigi-la” (p. 146). Além disso, Propp (1992) salienta o seguinte: “No momento em que o tipo negativo se transforma em positivo significa que chegou a hora de terminar” (p. 139) a comédia.

3.1.1.2 A sátira

Reservamos este tópico em especial para a sátira porque, em Gógol, ela se manifesta de modo especial – não restrita a determinadas situações, mas percebida no todo da narrativa. De acordo com Lélia Duarte (2006), a sátira consiste em uma espécie de “riso engajado” com propósito de crítica social, mas sempre associado à comicidade. O caráter satírico, aliás, não se sustenta fora do âmbito cômico, tanto que representa uma das principais formas do riso de zombaria.

Avenida Niévski, novela gogoliana, pode ser tomada como exemplo de sátira. Em um dos trechos da obra, o narrador usa de tom satírico para descrever a elegância dos funcionários que trabalham no Ministério do Exterior e que passam pela famosa avenida: “[...] se distinguem pela nobreza de suas ocupações e hábitos. Deus, como são belos os cargos e as funções públicas! Como elevam e comprazem a alma!” (GÓGOL, 2012, p. 11). Uma leitura ingênua de *Avenida Niévski*, sobretudo de passagens como essa, poderia suscitar a ideia de que o autor tinha em alta conta o funcionalismo público e que via com bons olhos tal sistema hierárquico. Entretanto, basta-nos pesquisar a biografia de Gógol para percebermos que sua opinião era exatamente

contrária à expressa no trecho acima. Considerando a aversão que o autor possuía pelo carreirismo vigente no serviço público de São Petersburgo, o caráter satírico da obra torna-se mais evidente.

Segundo Propp (1992), o narrador também ridiculariza a moda da alta sociedade que desfila pela “[...] todo-poderosa avenida Niévski” (GÓGOL, 2012, p. 3). Em outra passagem, temos conhecimento de “[...] suíças singulares, que, com uma arte extraordinária e admirável, passam por baixo da gravata, suíças aveludadas, acetinadas, negras como zibelina ou carvão” (GÓGOL, 2012, p. 12). Mais adiante, são descritos os trajés das damas:

E que mangas de roupas de senhoras encontramos na avenida Niévski! Ah, que encanto! São um pouco parecidas com duas esferas de balão a gás, como se a senhora fosse erguer-se no ar de repente, caso o marido não a segurasse; pois é tão fácil e agradável erguer no ar uma senhora como levar à boca uma taça cheia de champanhe (GÓGOL, 2012, p. 15).

A obra consiste, portanto, em uma narrativa que, zombando dos costumes da sociedade petersburguesa e da futilidade de sua existência, provoca o riso. Na perspectiva da sátira, esse riso desempenha função ideológica, como afirma Lélia Duarte (2006), pois “[...] fala a uma sociedade que vê degradados os seus valores e procura resgatá-los, sem dúvida porque acredita na ideologia que eles representam (ou porque esta lhe convém)” (p. 57).

É importante destacar, ainda, o problema apontado por Propp (1992) em relação à essência da comicidade e suas formas. De acordo com o autor, os pressupostos teóricos sobre os quais se pautam alguns escritores, editores e críticos são baseados em uma distinção equivocada entre os princípios ideal e artístico que compõem uma obra. Propp (1992) sustenta que tais princípios devem ser percebidos enquanto uma unidade, já que é impossível “[...] conhecer-se uma idealidade elevada separada de uma alta qualidade artística” (PROPP, 1992, p. 184). Assim, quando essa unidade não é conservada no âmbito da comédia, pode-se chegar a uma ideia enganadora a respeito das leis específicas da comicidade, como é o caso da teoria dos dois aspectos do cômico.

Aqui, Propp (1992) aponta para a separação que, às vezes, é feita entre sátira e humorismo. Essa distinção resulta da concepção de superioridade que comumente é associada à sátira e ao tipo de riso que ela suscita, em comparação à ideia de inferioridade atribuída a um outro tipo de comicidade, o tipo humorístico não satírico que configura um riso “bufo”, conforme indica Propp (1992). Para o autor, o erro está em considerar que os dois elementos, sátira e humorismo, são baseados em aspectos diferentes da comicidade, quando “[...] um estudo sistemático da comicidade, seja em obras de caráter satírico ou não, leva à conclusão de

que os procedimentos do cômico são, em ambos os casos, perfeitamente idênticos” (PROPP, 1992, p. 185). De acordo com Propp (1992), portanto: “O desnudamento satírico é o fim, enquanto o conjunto dos procedimentos necessários à comicidade constitui o meio, os instrumentos graças aos quais se alcança o objetivo” (p. 185-186). Desse modo, o erro incorrido pelos partidários da teoria dos dois aspectos da comicidade está em não distinguir logicamente o fim dos meios.

3.1.1.3 A ironia

Na ironia, segundo Propp (1992), expressa-se uma ideia mas, implicitamente, subentende-se outra. Assim, através das palavras “[...] diz-se algo positivo, pretendendo, ao contrário, expressar algo negativo, oposto ao que foi dito” (PROPP, 1992, p. 125). Por meio desse procedimento, a ironia revela alegoricamente os defeitos daquele ou daquilo que se torna alvo da zombaria, nisso consistindo a comicidade da pretensão irônica. Podemos considerar, portanto, que a ironia significa o contraste entre uma realidade e uma aparência.

A respeito dessa ideia, Muecke (1995) sugere como exemplos irônicos as situações em que um ladrão é roubado por outra pessoa e em que um instrutor de natação acaba se afogando. A ironia, em ambos os casos, indica “[...] a improbabilidade deste evento, isto é, a disparidade entre o que se pode esperar e o que acontece realmente” (MUECKE, 1995, p. 73-74). Portanto, quanto maior for essa disparidade, maior se torna a ironia implicada. Na obra de Gógol, aliás, temos um exemplo irônico se pensarmos no conto “O nariz”, em que o major Kovalióv, a despeito de toda a sua ambição em tornar-se um alto funcionário, uma figura social importante, vê-se em apuros quando o próprio nariz torna-se aquilo que ele tanto deseja para si, evidenciando a insignificância e a natureza ridícula do major.

Muecke (1995) sustenta a opinião de que “[...] toda arte, ou toda literatura, é essencialmente irônica” (p. 18) por seu grau de complexidade e de reflexão. Para o autor, quando o apelo presente na arte é simples e imediato, mais absorvente, ela não comporta a ironia. Além disso, a natureza irônica, de acordo com Muecke (1995), pressupõe o elemento da alazonia: “Assim como o ceticismo pressupõe credulidade, a ironia precisa de ‘alazonia’, que é o vocábulo grego para fanfarronice; mas, em obras sobre ironia, é o termo reduzido para qualquer forma de autoconfiança ou ingenuidade” (p. 19).

Por conseguinte, a ironia não se relaciona apenas à competência linguística, mas põe em evidência aspectos culturais e ideológicos para que seu sentido seja alcançado. Isto posto,

Muecke (1995) resgata algumas das considerações de Kierkegaard a respeito da ironia, destacando que ela não atinge plenamente seu objetivo quando é direcionada a alguém demasiado ingênuo. Sob essa perspectiva, a ironia somente se mostra a um sujeito desenvolvido ironicamente: “Na verdade, quanto mais desenvolvido polemicamente for um indivíduo, mais ironia ele encontrará na natureza” (MUECKE, 1995, p. 61).

No mesmo sentido, Lélia Duarte (2006) afirma que a ironia serve à literatura quando se destina não a um leitor passivo, “[...] mas atento e participante, capaz de perceber que a linguagem não tem significados fixos e que o texto lhe pode apresentar armadilhas e jogos de enganos dos quais deverá, eventualmente, participar” (DUARTE, 2006, p. 19). Logo, a ironia surge associada à sagacidade: “[...] é mais intelectual e mais próxima da mente que dos sentidos, é mais reflexiva e consciente que lírica ou envolvida” (DUARTE, 2006, p. 19). Exemplo dessa concepção irônica pode ser percebido no discurso de Sócrates com sua maiêutica – técnica que provoca dúvidas e que abala certezas até então consolidadas.

Lélia Duarte (2006) define ainda dois graus de evidência da ironia: enquanto no primeiro o dito irônico pretende ser percebido como tal, no segundo o objetivo é manter a ambiguidade. A autora classifica este último como ironia *humoresque*. Esse procedimento irônico, portanto, mantém “[...] em dúvida perene aquele leitor que procura um sentido final para o texto, obstinando-se em decifrar as suas incongruências, sem atentar para o caráter lúdico, fluido e instável da linguagem que o constitui” (DUARTE, 2006, p. 32). A obra gogoliana, como já vimos, possui essa essência ambígua, colocando constantemente o leitor no espaço entre a afirmação e a negação.

Geralmente, os exemplos irônicos presentes em Gógol são impregnados de uma entonação escarnekadora, como aponta Propp (1992). Na novela *A briga dos dois Ivans*, no momento em que descreve os encantos da cidade de Mírgorod, o narrador destaca que as cercas estão sempre decoradas com objetos “[...] que fazem com que se tornem ainda mais pitorescas” (GÓGOL, 2014, p. 31). Em seguida, em tom exclamativo, próprio da ironia, diz que a praça é repleta de charcos – também entendidos, no contexto, por poças de água:

Se você se aproximar da praça, decerto vai parar por um tempo para admirar a vista: um charco, um charco admirável! O único que você vai conseguir ver! Ele ocupa quase toda a praça. Uma beleza de charco! Casas e casebres, que à distância podem ser tomadas por montes de feno empilhados ao redor, surpreendem-se com a beleza do charco (GÓGOL, 2014, p. 31).

Encontramos outro caso de ironia em *Avenida Niévski*, como quando o narrador exclama: “A todo-poderosa avenida Niévski! A única alegria do pobre num passeio em

Petersburgo!” (GÓGOL, 2012, p. 3). Também a seguinte passagem, apontada por Propp (1992), é irônica por seu ar de zombaria, mesmo ausente de entonação: “[...] às vezes, passam mujiques russos, afobados para chegar ao trabalho, de botas tão sujas de cal que nem mesmo o canal Ekatierínski, famoso por sua limpeza, seria capaz de lavá-las” (GÓGOL, 2012, p. 6). Nesses exemplos, sobretudo, percebemos que, como ironista, Gógol capta as dualidades e as múltiplas possibilidades de sentido através de sua visão de mundo e as explora em enunciados irônicos que, porém, só serão compreendidos pelo leitor se este também apreender a inversão pretendida.

3.2 O texto épico

Passamos, agora, ao segundo assunto que compõe este capítulo: o da epicidade. A fim de que possamos considerar teoricamente o elemento épico, julgamos necessário começar pelo começo, ou seja, pelos mais antigos poemas épicos que chegaram completos até nós e que se tornaram um marco fundamental para a teoria literária: a *Ilíada* e a *Odisseia* de Homero, poeta grego que viveu na segunda metade do século VIII a. C. Pela importância que estas duas obras representam aos estudos poéticos, há três milênios servindo de base à reflexão crítica e conceitual no campo das artes e da literatura, não poderíamos, pois, deixá-las de fora de nosso trabalho. Além disso, esse resgate às narrativas homéricas complementa as considerações de Platão e de Aristóteles no que diz respeito aos gêneros e à epopeia.

Tanto a *Ilíada* quanto a *Odisseia*, segundo Carlos Alberto Nunes (2015a), baseiam-se em material preexistente, não resultando apenas da imaginação criadora do poeta. Isso quer dizer que, apropriando-se de elementos míticos já existentes em lendas, sagas e poemas de proporções menores, em histórias da tradição popular, Homero elaborou e organizou as duas narrativas épicas, matizando-as com seu talento poético. Desse modo, “[...] coube a Homero a primeira síntese grandiosa, em que emprestava feição monumental a epopeias menores, imprimindo-lhes cunho pessoal” (NUNES, 2015a, p. 31).

Na *Ilíada*, Homero narra os acontecimentos da Guerra de Tróia. Entretanto, parte de um episódio secundário – a briga entre Agamémnone e Aquiles por conta de Briseide – que dura apenas alguns dias em uma campanha de dez anos, e, mesmo assim, consegue “[...] apresentar-nos em painéis gigantescos toda a Guerra de Tróia” (NUNES, 2015b, p. 7). Furioso com Agamémnone por este ter lhe tomado Briseide, uma troiana mantida como escrava, Aquiles retira-se dos combates e ameaça abandonar a guerra com seus soldados. Os gregos, percebendo que a ausência de Aquiles os enfraquece contra os troianos, sentem o peso do erro de

Agamémnone, que pede ao guerreiro que volte a lutar ao seu lado. Aquiles, porém, não cede. Nisso, Pátroclo, seu primo, é vencido e morto por Heitor de Tróia. Só então Aquiles decide retornar à guerra a fim de vingar-se pela perda de Pátroclo. O poema termina com os funerais de Heitor e com a certeza da queda de Tróia.

A *Odisseia*, por sua vez, é a epopeia que narra o retorno dos soldados gregos à sua terra natal, sobretudo de Odisseu, rei de Ítaca. O regresso, contudo, é dificultado por inúmeros motivos – seja a fúria dos deuses, seja a ambição dos homens – e se prolonga durante anos. Odisseu, o herói do poema, conta suas aventuras “[...] no empenho de retornar para a pátria, depois de conquistada, saqueada e destruída Tróia, e de terem sido massacrados ou vendidos como escravos seus moradores” (NUNES, 2015b, p. 7). Após Odisseu conseguir escapar de Calipso, divindade que, por amor, mantinha-o preso em uma ilha, são narrados episódios em que o herói precisa pôr em prática sua astúcia e perseverança para vencer os perigos que surgem durante a jornada de volta para casa. Enquanto isso, em Ítaca, a esposa Penélope e o filho Telêmaco resistem contra os pretendentes que almejam tomar o lugar de Odisseu. Auxiliado por Atena, o herói finalmente consegue retornar à sua terra e vingar-se daqueles que usurpam seus bens e sua mulher.

É possível perceber, por conseguinte, que a *Ilíada* e a *Odisseia* diferem entre si em alguns aspectos. Um deles aponta para o herói de cada narrativa. Enquanto que Aquiles, na *Ilíada*, é o herói movido pelos impulsos da cólera e pelos arrebatamentos da alma, Odisseu, na *Odisseia*, é aquele que, mantendo a calma, consegue raciocinar da maneira mais perspicaz e arquitetar planos engenhosos para salvar-se. Assim, Nunes (2015b) caracteriza Aquiles como o guerreiro “[...] que, por não saber dominar as paixões, causa a morte do amigo, de grande número de companheiros e precipita o desenrolar dos acontecimentos de que decorre o seu fim prematuro” (p. 8), e Odisseu como o “[...] homem maduro, de grande e variada experiência e com admirável domínio de si mesmo” (p. 8).

Por isso, ao discorrer sobre a epopeia, Northrop Frye (1973) destaca que a *Ilíada* pode ser entendida como um “canto de cólera” e a *Odisseia* como uma “epopeia de regresso” de caráter romanesco. Para o autor, esta última representa a história

[...] de um herói escapando incólume de perigos incríveis e chegando no momento exato para reclamar a esposa e frustrar os vilões, mas nossa sensação fundamental é muito mais prudente, enraizada em toda a nossa aceitação de natureza, sociedade e lei, do verdadeiro senhor da casa voltando para reclamar o que lhe pertence (FRYE, 1973, p. 313).

Essa ideia também é defendida por Nunes (2015a), que aproxima a *Odisseia* do gênero do romance e mantém a *Ilíada* como a legítima epopeia. Ele sustenta que, se por um lado encontramos na *Ilíada* “[...] tradições milenares das tribos do mundo helênico, em suas variadas etnias, com certa base histórica, ainda que transfigurada pelos mitos” (2015a, p. 10-11), por outro percebemos na *Odisseia* um tema universal que “[...] brota mais da fantasia dos poetas do que de fatos propriamente históricos” (2015a, p. 13). Sob essa perspectiva, o tema central da *Odisseia* é essencialmente psicológico, alcançando seu ponto principal no momento do reconhecimento entre o herói e sua esposa.

Outro aspecto em que as duas obras apresentam-se distintas diz respeito ao grau de dificuldade que os leitores podem encontrar no contato com as narrativas homéricas. Segundo Nunes (2015b), a *Odisseia* conta com maior número de leitores em relação à *Ilíada*, atingindo maior popularidade. Esse fato resulta, conforme o autor, não apenas da natureza do assunto, mas também da estruturação dos poemas: “O traçado da *Ilíada* é complicado, sendo mais dificilmente apreendida a ideia fundamental, que empresta unidade ao poema” (NUNES, 2015b, p. 7). Em compensação, a estrutura da *Odisseia* é considerada de mais fácil apreensão “[...] e, digamos, artisticamente de melhor planejamento, pela disposição concêntrica, em que o próprio herói do poema relata suas aventuras” (2015b, p. 7). A narração da *Odisseia*, além disso, pode instigar o maior envolvimento do leitor, que anseia por saber como terminará a história e que fim será dado às personagens. De acordo com Nunes (2015b), a obra configura-se como “[...] puro romance, de enredo bem-arquitetado” (p. 8).

O último aspecto que desejamos salientar é a unidade de concepção da *Ilíada* em oposição à pluralidade da *Odisseia*. Ambas, conforme já dissemos, são compostas de narrativas anteriores à sua produção, narrativas que Homero reuniu em dois poemas, maiores em questão de extensão e de importância. Entretanto, sobre a qualidade técnica das obras, Nunes (2015a) considera a *Odisseia* inferior à *Ilíada* por suas incongruências e pela dificuldade que o poeta parece ter em iniciar, de fato, a história. Segundo o autor, tais incongruências devem-se a passagens contraditórias e a arranjos mal elaborados no momento da organização de alguns episódios, justamente pelo fato de que a obra se constrói sobre fontes variadas. Em contrapartida, para Nunes (2015a), a *Ilíada* mantém sua coerência e unidade:

[...] a síntese grandiosa é justamente a *Ilíada* tradicional, cujos episódios se acham concatenados de maneira tão sábia que têm sido baldadas todas as tentativas de eliminar qualquer deles ou de dispô-los sob perspectiva diferente. Desse modo chegamos à conclusão da unidade da *Ilíada*. Ainda que composta de material heterogêneo, da mais variada procedência, sente-se que sua feitura obedeceu a um plano arquitetônico de linhas sóbrias e de equilíbrio perfeito (p. 52).

Apesar disso, tanto a *Ilíada* como a *Odisseia* foram e continuam sendo os monumentos épicos que fundamentam o gênero narrativo por representarem suas primeiras manifestações. Já na Grécia Antiga ambas as obras eram apreciadas e, inclusive, recitadas em festejos públicos ao gosto do auditório, inicialmente em episódios isolados e depois em sua sequência natural. Os filósofos da Antiguidade, por sua vez, tomaram-nas como ponto de partida para formular muitos de seus conceitos sobre a criação artística e literária, e, ainda hoje, apoiamo-nos em tais preceitos a fim de compreender os caminhos da produção poética e sua essência.

3.2.1 Platão e Aristóteles sobre a epopeia

Platão (428 a. C. – 347 a. C., aproximadamente), em sua obra *A República*, esboçou pela primeira vez, no pensamento ocidental, a distinção dos gêneros literários. Tendo no “Livro II” manifestado sua opinião em relação aos artistas e aos poetas, considerados como falseadores da verdade e responsáveis por deturparem as leis divinas e por rebaixarem os deuses com sua arte, no “Livro III” o filósofo classifica os gêneros ao abordar seu grau de narração e de imitação. Na voz de Sócrates enquanto personagem dos diálogos, Platão determina que “[...] em poesia e em prosa há uma espécie que é toda de imitação” (2001, p. 118), como é o caso da tragédia e da comédia. Além disso, diz que há outra espécie, de narração pelo próprio poeta – na qual se inserem os ditirambos –, e uma terceira que é constituída tanto pela imitação quanto pela narração, portanto, mista – na qual se encontram as epopeias.

Nesse diálogo, Sócrates e Adimanto concordam sobre algumas ideias e chegam a determinados conceitos. Enquanto a tragédia é considerada o gênero mais elevado, pois é a “[...] forma sem mistura que imita o homem de bem” (PLATÃO, 2001, p. 124), à comédia é reservada a imitação das baixezas e das vulgaridades. Em ambas as formas oculta-se a voz do poeta, permanecendo apenas as falas das personagens que imitam ações humanas. Já a epopeia é a forma que mistura narração e imitação. Para exemplificá-la, Sócrates sugere como exemplo a *Ilíada* e lembra um dos trechos iniciais em que o poeta narra as súplicas de Crises, uma troiana, pela libertação da filha, capturada pelos gregos:

“Sabes, portanto, que até este ponto da epopeia é o próprio poeta que fala e não tenta voltar o nosso pensamento para outro lado, como se fosse uma pessoa que dissesse, e não ele. E depois disto, fala como se Crises fosse ele mesmo e tenta o mais possível fazer-nos supor que não é Homero que fala, mas o sacerdote, que é um ancião. E quase todo o resto da narrativa está feito deste modo, sobre os acontecimentos em Ílion, em Ítaca e as provações em toda a *Odisseia*” (PLATÃO, 2001, p. 116).

De todo modo, fica claro ao longo do diálogo que, se os poetas se propõem a imitar, que imitem “[...] o que lhes convém desde a infância” (PLATÃO, 2001, p. 120), ou seja, a coragem, a sensatez, a liberdade e as demais qualidades dessa espécie. Quanto à baixeza, “[...] não devem praticá-la nem ser capazes de a imitar, nem nenhum dos outros vícios, a fim de que, partindo da imitação, passem ao gozo da realidade” (PLATÃO, 2001, p. 120). É interessante ainda destacar os aspectos da vida e os caracteres englobados pela baixa imitação: mulheres que criticam os deuses ou o marido ou que se lamentam de seus sofrimentos, escravos, homens perversos ou covardes, homens que dizem coisas vergonhosas, tanto bêbados quanto sóbrios, e ainda os loucos.

No “Livro X” encontramos questões mais aprofundadas na gênese da criação artística e poética. Embora comece por declarar que possui respeito e dedicação por Homero desde a infância por ser ele “[...] o primeiro mestre e guia de todos esses belos poetas trágicos” (PLATÃO, 2001, p. 450), Sócrates dedica-se a recusar em sua cidade ideal os poetas que praticam a mimese por considerá-los o oposto do conhecimento verdadeiro. Em seu diálogo com Glauco, Sócrates aponta: “[...] a principiar em Homero, todos os poetas são imitadores da imagem da virtude e dos restantes assuntos sobre os quais compõem, mas não atingem a verdade” (PLATÃO, 2001, p. 461). Portanto, em sua concepção, os imitadores não possuem conhecimento profundo sobre aquilo que imitam.

Ainda de acordo com as palavras de Sócrates, o caráter do poeta condiz com as baixezas da alma, estas entendidas como arrebatamentos, como o oposto do comedimento e do equilíbrio:

“Ora, o que contém material para muita e variada imitação é a parte irascível; ao passo que o caráter sensato e calmo, sempre igual a si mesmo, nem é fácil de imitar nem, quando se imita, é fácil de compreender, sobretudo num festival e perante homens de todas as proveniências, reunidos no teatro” (PLATÃO, 2001, p. 468-469).

Por isso, através da reflexão que se estende durante o diálogo, os interlocutores concordam que, no que diz respeito à poesia, apenas devem ser aceitos na República hinos aos deuses e encômios aos varões honestos, e nada mais. Sócrates alerta que, caso contrário, se a Musa que inspira a lírica ou a epopeia for acolhida, “[...] governarão a tua cidade o prazer e a dor, em lugar da lei e do princípio que a comunidade considere, em todas as circunstâncias, o melhor” (PLATÃO, 2001, p. 472).

Aristóteles (384 a. C. – 322 a. C., aproximadamente), diferentemente de seu mestre Platão, guia-se sobretudo por preocupações de ordem estética, e, em sua obra *Poética*, avança para uma nova percepção do processo mimético e dos gêneros literários. Embora não tenha formulado claramente o conceito de mimese, segundo Angélica Soares (2003), Aristóteles diferencia o modo de percepção da realidade e o da arte ao afirmar que o prazer decorrente da mimese não se explica pelo que se sente em relação ao mundo empírico. O filósofo percebe que “[...] as coisas que observamos ao natural e nos fazem pena agradam-nos quando as vemos representadas em imagens muito perfeitas como, por exemplo, as reproduções dos mais repugnantes animais e de cadáveres” (ARISTÓTELES, 2004, p. 42).

De acordo com Aristóteles, a tragédia, a comédia, a epopeia e os ditirambos são artes imitativas. Entretanto, diferem entre si em três aspectos: “[...] ou porque imitam por meios diversos ou objetos diferentes ou de outro modo e não do mesmo” (ARISTÓTELES, 2004, p. 37). Desse modo, a produção poética se distingue segundo aspectos formais e conteudísticos.

Além disso, o filósofo salienta que “[...] imitar é natural nos homens desde a infância” (ARISTÓTELES, 2004, p. 42) e que há prazer na arte da imitação. A poesia, assim, pode ter se originado dessas duas causas naturais e, mais tarde, ter se dividido segundo a natureza de cada poeta: “[...] os mais nobres imitaram ações belas e ações de homens bons e os autores mais vulgares imitaram ações de homens vis” (ARISTÓTELES, 2004, p. 43). À imitação de ações belas o filósofo refere-se à tragédia, enquanto que às ações baixas designa a comédia. Em relação aos demais gêneros, a tragédia adquire *status* privilegiado e é definida por Aristóteles como

“[...] a imitação de uma ação elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes, que se serve da ação e não da narração e que, por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação de tais paixões” (2004, p. 47-48).

Assim, a tragédia desempenha um papel de destaque ao longo da *Poética*, sendo apenas os quatro últimos capítulos dedicados ao gênero que aqui mais nos interessa: o épico. Sobre os elementos que constituem a epopeia, Aristóteles indica que “[...] encontram-se todos na tragédia, mas os elementos da tragédia não figuram todos na epopeia” (2004, p. 47). Entende-se que a epopeia, por significar uma imitação, assim como a tragédia, aproxima-se desta, embora seja diferente quanto a sua extensão: “[...] uma esforça-se o mais possível por durar uma só revolução do Sol ou demorar pouco mais, enquanto a epopeia, não tendo limite de tempo, é diferente neste aspecto” (ARISTÓTELES, 2004, p. 47).

Desse modo, para o filósofo, o gênero épico diverge dos demais em razão de sua quantidade de episódios e de sua pluralidade de histórias:

“Na verdade, nos dramas, os episódios são curtos, enquanto que a epopeia é alongada por eles. Com efeito, o argumento da *Odisseia* não é longo: certo homem anda errante muitos anos fora do seu país, vigiado por Poséidon e sozinho, e, entretanto, em sua casa, os seus bens são desbaratados por pretendentes que conspiram também contra o seu filho. Então, chega ele, depois de sofrer uma tempestade e, dando-se a conhecer a alguns, ataca e salva-se, matando os seus inimigos. Isto é o enredo propriamente dito; tudo o mais são episódios” (ARISTÓTELES, 2004, p. 74).

Essa característica da epopeia torna possível “[...] apresentar muitas ações realizadas simultaneamente, através das quais, desde que sejam apropriadas ao assunto, se aumenta a elevação do poema” (ARISTÓTELES, 2004, p. 94). Nesse aspecto, o texto épico ultrapassa os limites da tragédia, em que a ação se desenvolve apenas com base no que é representado no palco pelos atores. Conforme Aristóteles, esse diferencial da epopeia “[...] contribui, assim, para dar grandiosidade, proporcionar uma mudança ao ouvinte e introduzir variedade com episódios diversos” (2004, p. 94).

Quanto ao enredo, o filósofo destaca que deve ser construído com base em uma ação única e completa para que, “[...] tal como um ser vivo único e inteiro, produza um prazer próprio” (ARISTÓTELES, 2004, p. 91). Toma por exemplo desse preceito a *Ilíada*, de Homero, destacando que o poeta não procurou descrever em seu poema a guerra inteira, mas, utilizando-se de um episódio particular, acabou por abarcá-la integralmente, e nisso consiste sua grandiosidade: “O enredo teria ficado grande e difícil de abranger de um só relance ou, então, era comedido na extensão, mas complicava-a com incidentes diversos. Por conseguinte, pegando numa só parte, tratou de outras partes em numerosos episódios” (ARISTÓTELES, 2004, p. 91-92).

Mesmo assim, Aristóteles conclui a *Poética* reafirmando a superioridade da tragédia e a eleva a um patamar acima do texto épico:

“[...] é melhor porque tem tudo que a epopeia tem (já que até pode usar o mesmo metro) e tem ainda um elemento que não é de menos importância, como a música (e o espetáculo), através dos quais se produzem os mais vivos prazeres. Por conseguinte, tem vivacidade tanto na leitura como nas representações. E também realiza o objetivo da imitação numa extensão menor (com efeito, o que é mais concentrado agrada mais do que o que é diluído em muito tempo; e dou o exemplo de alguém que, eventualmente, pusesse o *Édipo* de Sófocles em tantos versos quantos os que a *Ilíada* tem)” (2004, p. 105-106).

Por conseguinte, desde a Antiguidade, a crítica literária voltada aos gêneros baseia-se, sobretudo, nas considerações deixadas por Platão e depois por Aristóteles, às vezes apropriando-se delas sob diferentes prismas. A forma tradicional da epopeia, contudo, permanece hoje como um gênero envelhecido, acabando por ceder lugar ao romance, gênero mais conveniente ao individualismo e às preocupações com o inconsciente humano que caracterizam nossa existência atual. A essência do épico, no entanto, “[...] se manifesta toda vez que se tem a intenção de abarcar a multiplicidade dinâmica da realidade em uma só obra, criando-se uma unidade” (SOARES, 2003, p. 42).

3.2.2 Aspectos gerais e a essência épica

Resgatamos, ainda, considerações teóricas interessantes ao estudo do gênero épico, como as que Northrop Frye expõe em sua obra intitulada *Anatomia da crítica* (1973). Em relação aos gêneros literários, o autor acrescenta ao drama, ao *épos* e à lírica um quarto gênero, o da ficção. Ao longo de sua explanação, Frye (1973) distingue o *épos* e a ficção sob diferentes aspectos, o que nos permite delinear o conceito que o autor possui sobre a obra épica. Assim, Frye (1973) começa por esclarecer o que, na verdade, considera por epopeia: “[...] obras nas quais o princípio da apresentação é o discurso oral” (p. 244). Nessa perspectiva, o *épos* envolve “[...] toda a literatura, em verso ou prosa, que tente de algum modo preservar a convenção da recitação e da audiência que escuta” (FRYE, 1973, p. 244). Em contrapartida, ao gênero denominado ficção o autor associa a característica da página impressa. O principal ponto de afastamento entre um gênero e outro, entretanto, consiste no fato de que a epopeia constrói-se de forma episódica e a ficção de modo contínuo.

Frye (1973) manifesta ideias pertinentes no que diz respeito ao herói, tanto do modo imitativo elevado como do imitativo baixo. Sobre o herói que participa do primeiro tipo de obra mimética, o autor destaca: “Se superior em grau aos outros homens, mas não a seu meio natural, o herói é um líder. Tem autoridade, paixões e poderes de expressão muito maiores do que os nossos, mas o que ele faz sujeita-se tanto à crítica social como à ordem da natureza” (FRYE, 1973, p. 40). Este, segundo o autor, é o herói encontrado na maior parte das tragédias e das epopeias. Quanto ao herói referente ao modo imitativo baixo, por outro lado, Frye (1973) afirma: “Não sendo superior aos outros homens e seu meio, o herói é um de nós: reagimos a um senso de sua humanidade comum, e pedimos ao poeta os mesmos cânones de probabilidade

que notamos em nossa experiência comum” (p. 40). Essa espécie de personagem, por sua vez, pode ser percebida nas comédias e nas ficções realísticas.

Ainda em relação ao caráter heroico da personagem principal de uma epopeia, Dino Del Pino (1970) considera que “[...] os heróis épicos são tipos especiais, onde não estão apenas retratadas as mais excelsas virtudes humanas, como a coragem, a bravura, a inteligência, mas, ainda, forças divinas, sobre-humanas” (p. 63). Sob esse ponto de vista, o autor destaca que os heróis de Homero, por exemplo, são semideuses, estão em um patamar mais elevado em relação ao restante dos homens. Representam, além disso, heróis nacionais, “[...] isto é, assumem caráter simbólico por representar os valores mais significativos do espírito de um povo” (DEL PINO, 1970, p. 63).

Desse modo, o autor define a obra épica a partir do seguinte: “A epopeia é uma espécie literária em verso que narra fatos memoráveis, e sua finalidade era, originalmente, pelas características de universalidade que possuía, servir de modelo ou de lição a um povo” (DEL PINO, 1970, p. 61-62). Nessa concepção, por conseguinte, participam como pilares constituintes do gênero o heroísmo e o nacionalismo. Se, através do heroísmo, são ressaltados os aspectos mais significativos da natureza humana, por meio do nacionalismo a epopeia figura como uma forma de fixação da história de um povo: “As lendas primeiras se reúnem e se interligam para fornecer um sentido global do espírito de uma civilização e as linhas mestras de uma cultura que se torna consciente de si mesma e dos valores que abriga” (DEL PINO, 1970, p. 62).

A opinião de Angélica Soares (2003) quanto à caracterização geral da epopeia é de mesmo sentido. Para ela, a obra épica, enquanto narrativa literária, de natureza heroica, grandiosa e nacional, apresenta, “[...] juntamente com todos os elementos narrativos [...], uma atmosfera maravilhosa que, em torno de acontecimentos históricos passados, reúne mitos, heróis e deuses, podendo-se apresentar em prosa [...] ou em verso” (SOARES, 2003, p. 39). Além disso, em relação à estruturação da obra, ela “[...] deve fazer-se por adição, justapondo-se, em pequena ou grande escala, trechos independentes, que evoluem progressivamente, sem uma preocupação imediata com o fim” (SOARES, 2003, p. 41).

Outras considerações relevantes são apontadas por Helena Parente Cunha (1999). A autora destaca que, na obra épica, deve haver um distanciamento entre o narrador e o mundo narrado, e que tal distanciamento “[...] favorece a inalterabilidade de ânimo do autor que não experimenta as oscilações do estado afetivo lírico” (CUNHA, 1999, p. 110). Ademais, aponta que os fatos narrados acontecem no tempo passado e que esse tipo de texto requer uma quota

de grandiloquência, ou seja, a existência de “[...] episódios espetaculares, batalhas sangrentas, exaltação de heróis sobre-humanos em luta contra a fortuna, intervenções fantásticas dos deuses ou de forças sobrenaturais, enfim, todo um arsenal de grandiosidade” (CUNHA, 1999, p. 109).

Por fim, a autora ainda salienta que “[...] a epopeia se ocupa com as ações das personagens nobres e, quanto à maneira, utiliza a *narrativa*, feita na pessoa do poeta, que pode também assumir personalidades diversas” (CUNHA, 1999, p. 110). Quanto à progressão dos acontecimentos, argumenta que os fatos obedecem a um “[...] desenrolar progressivo e meticoloso que prende a atenção do leitor e desvia seu interesse do desenlace” (CUNHA, 1999, p. 113). Helena Parente Cunha (1999) ainda chama a atenção para a autonomia das partes que compõem a epopeia. Para ela, não se deve anular “[...] a visão de conjunto, mas as particularidades são tão importantes que os episódios ganham vida relativamente autônoma” (1999, p. 114).

Entretanto, é importante destacarmos que a predominância de uma tendência – seja lírica, dramática ou épica – não anula a possibilidade de, na mesma obra, encontrarmos marcas de outros modos literários. Dificilmente uma narrativa poderá ser percebida como puramente trágica ou puramente épica, por exemplo. De acordo com Carlos Reis em *O conhecimento da literatura* (2013), por modos literários entendemos basicamente os três modos funcionais da literatura: o lírico, o narrativo e o dramático. Contudo, destaca:

Uma tal distinção, reconhecendo a predominância de uma certa dinâmica de representação modal, não deve, no entanto, ser encarada como rigidamente exclusiva; de facto, se dizemos d’*Os Lusíadas* que predominantemente contemplam o modo narrativo podemos afirmar também que certos episódios (como o de Inês de Castro, no canto III) assumem uma entoação modal lírica (REIS, 2013, p. 175).

Logo, compreendemos que a obra literária está sujeita a inferências e contaminações de outros modos e gêneros além daquele que se apresenta em maior escala. Outro exemplo lembrado por Carlos Reis (2013) pode ser reconhecido no romance *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, “[...] que complementa o seu modo fundamentalmente narrativo com uma outra caracterização modal, de índole autobiográfica, que é a que decorre da importância nele assumida pelo relato da vida do herói” (REIS, 2013, p. 177).

Do mesmo modo, em nossa perspectiva a respeito dos gêneros literários e das obras interpretadas no próximo capítulo, consideramos que mesmo nas narrativas de teor épico podem ser percebidas influências de outros gêneros e de elementos associados a outros modos da literatura – o cômico, o romanescos ou o histórico, por exemplo. Esse deslocamento de certos aspectos de seus campos habituais, por conseguinte, não prejudica a natureza da obra, mas a

complementa. Assim, no caso de Gógol, o épico não se apresenta inteiramente segundo a concepção clássica do gênero, enquanto uma forma “pura”, mas originado de uma essência épica.

Sobre isso, Emil Staiger fornece-nos considerações fundamentais. Em *Conceitos fundamentais da Poética* (1997), obra em que revê as noções de épico, lírico e dramático, o autor distingue entre a Épica enquanto forma – portanto, enquanto gênero – e o épico enquanto essência. Segundo seu ponto de vista, existe, sem dúvidas, uma relação entre lírico e a Lírica, épico e a Épica e dramático e o Drama, uma vez que os mais típicos exemplos do épico são encontrados nas epopeias, por exemplo. Contudo, como já apontamos anteriormente e conforme reafirma Staiger (1997), considerar que uma obra possa apresentar-se puramente lírica, épica ou dramática consiste em uma conclusão precipitada, pois “[...] qualquer obra autêntica participa em diferentes graus e modos dos três gêneros literários” (STAIGER, 1997, p. 15). Em vista disso, é possível denominar um drama como lírico e um romance como dramático.

Entretanto, para que esse deslocamento se cumpra, Staiger (1997) destaca que é necessário compreender a natureza de tais aspectos:

Quando chamo um drama de lírico, ou um romance de dramático [...] é porque sei o que quer dizer lírico e dramático. Não passo a saber isso, ao me recordar de todas as poesias líricas e de todos os dramas que existem. Essa profusão enorme de obras viria apenas confundir-me. Antes tenho em mim uma ideia do que seja lírico, épico e dramático. Ideia esta que me ocorreu a partir de algum exemplo. O exemplo terá sido, provavelmente, uma obra literária. Mas nem mesmo isso é imprescindível. Posso ter vindo a conhecer a “significação ideal” – para falar como Husserl – do “lírico” por meio de uma paisagem, e do épico, talvez, por uma leva de imigrantes, uma discussão pode ter-me incutido o sentido do “dramático” (p. 14-15).

Assim, a ideia enquanto essência nem sempre depende das características formais do gênero, podendo nascer de uma atitude que, por sua força de expressão, venha a predominar ao longo da obra. De acordo com Staiger (1997), essa postura essencial para o homem épico consiste na ação de registrar e de apresentar algo segundo determinado ponto de observação. Nesse sentido, a apresentação “[...] é a essência da poesia épica” (STAIGER, 1997, p. 83). Para o autor, a linguagem épica apresenta alguma coisa, contempla os homens e seu modo de vida a partir de um viés expositivo e de um posicionamento específico.

Por conseguinte, em uma obra de natureza épica, não importa tanto o fim, mas aquilo que constitui o meio, ou seja, todo o contexto sobre o qual se constrói a narrativa, as personagens que nela agem e as situações que se sucedem. O autor épico, portanto, “[...] não

avança para alcançar o alvo, e sim dá-se um alvo para poder avançar e examinar tudo em volta atenciosamente” (STAIGER, 1997, p. 93). A *Ilíada*, por exemplo, parece não ter um final bem definido, interrompendo-se apenas. De modo semelhante, as aventuras protagonizadas por Tchítchicov em *Almas mortas* interessam ao leitor mais do que a informação sobre como termina a história. Cada episódio possui sua própria autonomia.

Staiger (1997) relaciona os conceitos de lírico, épico e dramático, além disso, às virtualidades da existência humana e à questão do “tempo originário” do pensamento heideggeriano, do homem como tempo. Sob essa perspectiva, Staiger (1997) sustenta que, enquanto a existência lírica recorda, a épica torna presente e a dramática projeta. Para o autor épico, nesse sentido, “[...] a vida, como quer que esteja datada, está aí defronte. Quer narre o pecado de Adão e Eva ou o Juízo Final, o épico traz tudo para diante de nossos olhos, como se estivesse vendo com os seus” (STAIGER, 1997, p. 172). Isso não significa, contudo, que o autor épico limita-se ao que acontece agora, mas que “[...] ele *configura* o presente e fundamenta a vida tornada presente, mostrando de onde ela procede” (STAIGER, 1997, p. 172).

No epílogo de *Conceitos fundamentais da Poética*, percebemos uma retomada da problemática em torno das noções abordadas durante a obra e uma tentativa de torná-las mais claras. Para isso, tendo em vista a questão do épico, Staiger (1997) expõe o seguinte:

Denomina-se epopeia uma longa narrativa em versos. Toda longa narrativa em versos é épica? Não! Existem algumas que tendemos a chamar de líricas, como por exemplo o “Julian” de Eichendorff. Por outro lado chamamos também o romance de obra épica, embora ele não seja nenhuma narrativa em versos e também nenhuma epopeia propriamente. Aqui há uma situação de impasse. Uma epopeia é uma narrativa em versos. Nem toda narrativa em versos é épica. Um romance não é uma narrativa em versos, portanto não é uma epopeia, mas é ainda assim uma obra épica (p. 184).

Essa confusão de conceitos, de acordo com Staiger (1997), pode ser resolvida com a distinção entre os substantivos Lírica, Épica e Drama e os adjetivos lírico, épico e dramático. Os primeiros “[...] são usados em geral como terminologia para o ramo a que pertence uma obra poética considerada, globalmente, segundo características formais determinadas” (STAIGER, 1997, p. 185). Já os segundos definem a essência da obra por meio de fenômenos estilísticos e “[...] conservam-se como nomes de qualidades simples, das quais uma obra determinada pode participar ou não” (STAIGER, 1997, p. 186). Portanto, a essência do épico, por exemplo, não se restringe às epopeias em seu modelo clássico, mas pode manifestar-se em outras espécies de textos, independentemente do ramo ao qual pertençam. Conforme acredita Staiger (1997), podemos assim falar de romances ou elegias épicas na medida em que a essência da apresentação se manifesta nessas obras.

3.2.3 O épos segundo Bakhtin

Em relação ao caráter épico, destinamos este momento de nosso trabalho à exposição das ideias que Mikhail Bakhtin desenvolve no capítulo “Epos e romance” de sua obra intitulada *Questões de literatura e de estética* (2014). Pela relevância de suas considerações a respeito do épico enquanto gênero e pela leitura que faz de *Almas mortas*, não poderíamos deixar o autor de fora de nosso estudo, embora sua perspectiva sobre a narrativa gogoliana percorra caminhos que, às vezes, diferem dos nossos.

Ao abordar questões metodológicas pertinentes ao estudo do romance – gênero que constitui o foco teórico de seu livro –, Bakhtin (2014) estabelece, no capítulo que apontamos, relações comparativas entre o romance e a epopeia tradicional. Apresentando esses paralelos, procuraremos nos deter no que concerne à obra épica. Assim, o autor começa por apontar que o romance é o único gênero literário ainda em transformação, enquanto que os outros manifestam-se a partir de suas formas acabadas. A epopeia, a propósito, é descrita por Bakhtin (2014) como um gênero criado há muito tempo e, atualmente, bastante envelhecido.

Além disso, o autor distingue o romance e a epopeia com base no tempo representado. Para ele, o primeiro relaciona-se ao presente ainda não acabado e significa o contato vivo com o agora em constante desenvolvimento, refletindo as transformações de uma época que continua em seu processo de constituição. O segundo gênero, por sua vez, representa o “passado absoluto” e seu mundo “[...] é isolado da contemporaneidade, isto é, do tempo do escritor (do autor e dos seus ouvintes), pela distância épica absoluta” (BAKHTIN, 2014, p. 405). Nessa perspectiva, o contexto sobre o qual se constrói a epopeia é o passado nacional épico em forma de lenda: “O mundo da epopeia é o passado heroico nacional, é o mundo das ‘origens’ e dos ‘fastígios’ da história nacional, o mundo dos pais e ancestrais, o mundo dos ‘primeiros’ e dos ‘melhores’” (BAKHTIN, 2014, p. 405).

Por conseguinte, enquanto o romance baseia-se no elemento inacabado da vida e apresenta-nos personagens que evoluem ao longo da narrativa, a obra épica, conforme sustenta Bakhtin (2014), jamais pode configurar um poema sobre o tempo presente, pois significa uma história inteiramente formada e situada no passado distante. Desse modo, a orientação do autor épico, aquele responsável por articular o discurso da epopeia, “[...] é a orientação de uma pessoa que fala sobre o passado inacessível, a disposição devota de um descendente” (BAKHTIN, 2014, p. 405). Tal devoção, aliás, aproxima-se do caráter sagrado da epopeia tradicional.

Por esse motivo, além de razões que envolvem o estilo e o caráter imagético, Bakhtin (2014) afirma que o discurso épico diferencia-se do discurso situado no presente, e aponta como exemplo desse afastamento *Eugênio Onegin*, romance em versos escrito pelo autor russo Aleksandr Púchkin: “O meu amigo Onegin, de valor, / Nasceu às margens do Neva, / Talvez nasceste também lá, / Ou lá brilhaste, meu leitor! / Por lá também eu passei – / Porém no Norte eu não me dei” (PÚCHKIN, 2010, p. 28). Trata-se de uma voz contemporânea que fala aos seus contemporâneos sobre um cenário também contemporâneo, conforme argumenta Bakhtin (2014). No caso da epopeia, diferentemente, o mundo representativo das personagens encontra-se em um nível totalmente inacessível, em que valores e tempos estão separados pela distância épica.

De acordo com Bakhtin (2014), quando essa fronteira imanente à forma épica não é respeitada, a epopeia enquanto gênero perde sua significação. O apagamento da distância fundamental do épico, para o autor, culmina no romance: “O material épico transpõe-se para o romanesco, para uma área de contato, passando pelo estágio da familiarização e do riso” (BAKHTIN, 2014, p. 407). Em relação ao elemento cômico, por sinal, Bakhtin (2014) considera que ele apenas pode manifestar-se quando a narrativa permite uma inferiorização do objeto representado, não sendo próprio dos gêneros elevados como o da epopeia. Nessa perspectiva, o riso associa-se ao tempo presente, ou seja, à época contemporânea que conserva o seu potencial de atualização: “A atualidade da época é uma atualidade de nível ‘inferior’ em comparação com o passado épico” (BAKHTIN, 2014, p. 411). Em consequência, no momento em que os heróis atualizam-se – no sentido de tornarem-se contemporâneos –, eles passam a pertencer ao romance.

Ainda sobre o riso, o autor ressalta que este aspecto “[...] destrói a distância épica e, em geral, qualquer hierarquia de afastamento ideológico” (BAKHTIN, 2014, p. 413). Nesse sentido, define-se que todo elemento cômico requer aproximação para que cumpra seu efeito: “Um objeto não pode ser cômico numa imagem distante; é imprescindível aproximá-lo, para que se torne cômico” (BAKHTIN, 2014, p. 413). Segundo considera, apenas quando o objeto representado se torna tão próximo que se possa virá-lo do avesso é que se pode suscitar o riso, pois o mundo deixa de figurar-se distante e temível para apresentar-se familiar. O riso, sob esse ponto de vista, realiza uma dessacralização.

Em relação ao posicionamento do autor, Bakhtin (2014) considera que o deslocamento do centro temporal, no romance, permite ao escritor “[...] sob todas as suas máscaras e aspectos, mover-se livremente no campo do mundo que é representado, o qual, na epopeia, era

absolutamente inacessível e fechado” (BAKHTIN, 2014, p. 417). Dessa maneira, o romancista pode mostrar-se no campo da representação como quiser, seja participando da conversa das personagens, seja atacando abertamente seus inimigos literários. Isso significa que, com o romance, tornam-se possíveis novas relações com o mundo representado e supera-se a distância épica. O universo da epopeia, de acordo com Bakhtin (2014), conhece uma única concepção de mundo e esta é obrigatoriamente compartilhada tanto pelas personagens como pelo autor e pelos ouvintes.

Nesse ponto, Bakhtin (2014) toma *Almas mortas* por exemplo e manifesta suas ideias a respeito da obra. Para ele, embora Gógol tenha pretendido criar uma epopeia sobre o povo russo, inspirando-se na forma da *Divina Comédia* de Dante, o que o autor conseguiu foi escrever uma sátira menipeia⁸, já que não se distanciou o suficiente do mundo representado em *Almas mortas*: “Ele foi incapaz de sair daquela esfera do contato familiar uma vez entrado nela, e não pôde transferir para esta esfera as imagens concretas distanciadas” (BAKHTIN, 2014, p. 417). Na concepção bakhtiniana, tais imagens distanciadas, próprias da epopeia, e as imagens do contato familiar vinculadas ao tempo presente não podem encontrar-se no mesmo nível de representação. Por isso, o autor defende a insustentabilidade do projeto de Gógol que se embasava no poema de Dante: “Gógol não teria tido êxito em passar do inferno e da escuridão para o purgatório e para o paraíso com as mesmas personagens e na mesma obra: era impossível uma passagem contínua” (BAKHTIN, 2014, p. 418).

Por conseguinte, Bakhtin (2014) considera que a obra de Gógol compreende uma tragédia do gênero, “[...] entendendo-se o gênero não no sentido formalista, mas como zona e campo da percepção de valores e da representação do mundo” (BAKHTIN, 2014, p. 418). Isso significa que, na opinião do autor, Gógol desviou-se do caminho épico ao não conseguir manter o foco sobre o plano de representação da obra e ao confundir-se entre passado e presente: “Gógol perdeu de vista a Rússia” (BAKHTIN, 2014, p. 418). Portanto, ao invés de alcançar o patamar da epopeia, *Almas mortas* situa-se no universo do romance.

Concordamos com Bakhtin (2014) no que diz respeito às características que estruturam a forma tradicional da epopeia e que fundamentam o gênero literário ao qual ela pertence. Não temos motivos para ignorar que, nas obras épicas que constituem o cânone, encontram-se os traços formais resgatados por Bakhtin (2014), tais quais o “passado absoluto” e acabado, a distância épica, o caráter heroico e sagrado do universo representado etc. Dessa maneira,

⁸ Forma de sátira em prosa que apresenta estrutura e extensão semelhantes às do romance e que critica a mentalidade de uma sociedade. É possível que a sátira menipeia tenha sido criada por Menipo de Gadara, escritor grego antigo.

compreendemos que, conforme sustenta Bakhtin (2014), *Almas mortas* não representa um exemplo típico de obra épica como a *Ilíada* por sua inadequação aos parâmetros estruturais do gênero. Não é nossa intenção enquadrar a obra gogoliana em um sistema fechado, justamente porque ela constitui-se ambígua.

Entretanto, acreditamos que *Almas mortas* e *Tarás Bulba* conservam sua *essência* épica no sentido defendido por Staiger (1997) e consideramos que, embora a leitura de Bakhtin (2014) desenvolva-se por outro viés, talvez mais conceitual, suas ideias permitem, de certo modo, nossa perspectiva. Já dissemos, no primeiro capítulo de nosso trabalho, que nossa concepção interpretativa dos textos literários não possui caráter fundamentalista, e, por isso, tendemos a um olhar mais sensível direcionado à obra, mesmo quando são envolvidos aspectos teóricos “acabados” e pouco maleáveis – como é o caso do passado épico. Portanto, apesar da afirmação de Bakhtin (2014) de que Gógol não alcançou a ideia de obra épica em *Almas mortas* por não seguir as regras do gênero, será que a *intenção épica* do autor não pode ser percebida em sua obra? Será que a essência dessa intenção não se manifesta na própria natureza da narrativa gogoliana? Embora Gógol não a tenha concluído, a parte de *Almas mortas* que chegou até nós parece oferecer possibilidades que viabilizam nosso estudo.

Sugerimos, então, repensar alguns momentos da exposição de Bakhtin (2014) em “Epos e romance” a fim de esclarecer nosso ponto de vista e a ideia de que a argumentação do autor não anula nossa proposição. Para começar, ressaltamos o fenômeno do “criticismo de gêneros” que, no século XVIII, com a ascensão do romance, influencia toda a literatura. Ao descrever essa transformação impulsionada pela passagem do romance de gênero secundário à gênero predominante, Bakhtin (2014) aponta que as demais formas literárias acabam por “romancizar-se”, em maior ou menor grau. Como exemplos desse novo momento, o autor menciona a “romancização” do drama – em especial, o naturalista –, do poema – com *Don Juan*, de Byron – e até mesmo da lírica – como a de Heine. Com isso, o autor destaca a estilização de gêneros que, até então, conservavam seu antigo cânone. A partir da supremacia do romance enquanto gênero, “[...] as linguagens convencionais dos gêneros estritamente canônicos começam a ter uma ressonância diferente, diferente daquela época em que o romance não pertencia à grande literatura” (BAKHTIN, 2014, p. 399).

Por conseguinte, os gêneros literários “romancizados” tornam-se mais livres, admitindo um caráter de renovação e introduzindo novas problemáticas. Esse resgate histórico que Bakhtin (2014) elabora em seu texto permite-nos esboçar um caminho paralelo: se o romance, em sua expansão, afeta os demais gêneros literários, estes também compartilham, em alguma

medida, os elementos que lhes são intrínsecos com o gênero romanesco. Além disso, como o próprio Bakhtin (2014) afirma, a “[...] ossatura do romance enquanto gênero ainda está longe de ser consolidada, e não podemos ainda prever todas as suas possibilidades plásticas” (p. 397).

Isto posto, torna-se admissível que uma obra literária, embora não se estruture formalmente enquanto epopeia, conserve um caráter predominantemente épico como sua essência. Essa resignificação dos gêneros literários, por sinal, já havia sido percebida na Rússia com Púchkin, poeta anterior a Gógol que pode ser considerado o criador do anti-gênero na literatura de seu país. Seus procedimentos líricos, por exemplo, afastam-se de tal modo dos conceitos convencionais de composição que seu poema “Ruslân e Ludmila” já foi abordado pela crítica como um “não-poema”. Além disso, citamos anteriormente seu romance em versos *Eugênio Onegin*, outro exemplo de deslocamento de gênero.

Outro ponto que desejamos sublinhar é o que se relaciona à questão temporal. Bakhtin (2014) é categórico ao afirmar que a obra épica representa um contexto distanciado temporalmente de seu autor e inacessível a ele, porém, admite que há casos em que a contemporaneidade e o passado acabado encontram-se, indicando como exemplo a *Ciropedia* de Xenofonte, discípulo de Sócrates. O foco de representação da obra “[...] é o passado, o herói é o Grande Ciro. Mas o ponto de partida da representação é a realidade da época de Xenofonte: é justamente ela que dita os pontos de vista e as orientações para certos valores” (BAKHTIN, 2014, p. 418). Na *Ciropedia*, portanto, o tempo presente configura-se como o princípio da orientação literária e não exclui, de acordo com Bakhtin (2014), a representação do passado heroico. Assim, compreendemos que tal aspecto talvez não seja determinante para a negação da essência épica de *Almas mortas*, podendo ser relativizado.

Em outro momento de “Epos e romance”, Bakhtin (2014) estabelece que a vida atual vulgar, “inferior”, não pode ser representada pelos gêneros elevados, nos quais se situa a epopeia tradicional. Para o autor, esse universo transitório era contemplado apenas pelos gêneros inferiores, como os que se associavam à criação cômica popular e que posteriormente deram origem ao romance através de suas raízes folclóricas. Nesse sentido, a “ridicularização da atualidade vivente”, nos termos de Bakhtin (2014), e, conseqüentemente, o elemento risível, não podem estar presentes na obra épica. Entretanto, em *Almas mortas*, percebemos que tanto a vida atual vulgar quanto o cômico convivem ambigüamente sob a sua natureza épica. Rindo de sua sociedade contemporânea, Gógol acaba enaltecendo-a por meio de um prisma de grandiosidade. Assim, em nossa perspectiva, Gógol não perdeu de vista a Rússia no sentido

atribuído por Bakhtin (2014), mas mostrou os homens russos como realmente são – obviamente, do ponto de vista do autor.

Referimo-nos ainda a uma questão que, aliás, diz respeito justamente ao ponto de vista. Segundo Bakhtin (2014), o fim da distância épica promovido pela familiarização cômica da figura humana criou a possibilidade de encarar o homem em sua disparidade consigo mesmo e com o mundo em que vive. Desse modo, no romance, um dos principais temas “[...] é justamente o tema da inadequação de um personagem ao seu destino e à sua situação” (BAKHTIN, 2014, p. 425). Se ele consegue ajustar-se inteiramente, “[...] então, o seu excedente de humanidade pode se realizar na imagem principal do herói” (BAKHTIN, 2014, p. 425), e tal excedente depende da orientação formal e conteudística do autor para se realizar.

O que queremos apontar é que nessa orientação do autor, ou seja, nos moldes de sua visão do mundo, encarnam-se as possibilidades de existência humana que a obra literária conserva. Essa ideia é permitida pelas posições assumidas por Bakhtin (2014) em sua exposição, especialmente quando afirma que a humanidade excedente pode se realizar não apenas nas personagens, mas no ponto de vista do autor. Dessa forma, mesmo que os homens da narrativa de Gógol não sejam heróis como os de Homero, a intenção épica existe no autor e manifesta-se na obra criada por ele.

3.3 Uma visão “essencial”

O último tópico de nosso capítulo é, ao mesmo tempo, o fechamento deste momento de nosso trabalho e a possibilidade de entrevermos uma ponte para o próximo passo. Após termos desenvolvido aparato teórico sobre os temas do humorismo e da epicidade, elucidado seus principais aspectos e considerado suas relações com a literatura de Gógol, acreditamos ter chegado a um ponto que, de certo modo, transita tanto pela esfera do riso quanto pelo caráter épico que compõem a base desse estudo. Referimo-nos às raízes populares da obra gogoliana.

Como dissemos em um capítulo anterior, Gógol conheceu profundamente as coisas do povo e elas acabaram por constituir não apenas sua identidade, mas também aquilo que ele criou e escreveu. Diferentemente dos escritores russos que nasceram e pereceram em realidades urbanas, Gógol formou-se na cultura popular dos povoados ucranianos e conservou-a por toda a vida, mesmo durante as longas viagens que fez ao estrangeiro. Conforme destaca Bakhtin (2014) ao pensar sobre o autor à luz do discurso cômico popular, a “[...] vida sem uniformes e sem graus atraiu-o com uma força extraordinária” (BAKHTIN, 2014, p. 437). Assim, a vida

primeira do interior da Ucrânia, com suas histórias e tradições, significa, na obra de Gógol, a fonte que influenciou sua visão de mundo.

Por conseguinte, somos de opinião de que podemos encontrar no povo russo o cerne de uma visão “essencial” do gênio criativo em Gógol. Nesse sentido, tanto a essência do riso como a essência do épico estão enraizadas em solo popular porque é sempre do povo que partem as narrativas gogolianas – de baixo, para Bakhtin (1996), porque diz respeito à terra, ao sentimento de entrar em comunhão com ela. Na concepção artística de Gógol, os mujiques, os cossacos, os homens das camadas populares mais baixas, são as personagens mais nobres, em comparação aos altos funcionários e aos generais.

Sob essa perspectiva, ao considerarmos os índices de epicidade apresentados até aqui, tais quais o caráter de apresentação, o nacionalismo, o tempo passado, a sucessão de episódios que comportam a multiplicidade da realidade em uma única narrativa, etc., podemos perceber que a essência épica, em Gógol, surge da intenção de expor a história do povo russo – obviamente, não de toda a Rússia e nem de todas as suas épocas, mas sob determinado ponto de vista. Assim compreendidas, *Almas mortas* e *Tarás Bulba* não se comportam como epopeias protagonizadas por um herói clássico, mas como obras cuja essência épica emana dos muitos homens que constituem o povo russo, seja do contexto provinciano, seja do universo cossaco.

Do mesmo modo, quando pensamos a respeito da essência do riso gogoliano, depois de termos apontado como se manifestam as facetas cômicas da obra do autor, situamo-nos novamente no nível da cultura popular. Olhando para seu povo e rindo por tudo aquilo que ele possui de ridículo e de mesquinho, apesar da força com que se sustenta diante das adversidades, Gógol satiriza e engrandece os homens russos. Portanto, o riso de Gógol é um riso ambíguo, nem totalmente positivo, nem totalmente negativo: rebaixa e eleva, medidas as proporções. Nesse caso, é possível que também o riso conserve seu caráter épico.

Consideramos, por isso, que a percepção de mundo gogoliana é perpassada por um olhar artístico e perspicaz direcionado ao povo, por um olhar capaz de apreender os homens não enquanto existências isoladas, mas enquanto partes de um todo. Nesse sentido, as histórias de suas personagens são as histórias da sociedade em que vivem, são as lendas ucranianas, as maldições de diabos e bruxas e as narrativas enlouquecidas de funcionários insignificantes. Seja do ponto de vista cômico, seja por meio de uma perspectiva épica, o respirar do povo permanece como o pano de fundo de todas essas histórias.

4 SOBRE UM “HERÓI PATIFE” E UMA “BADERNA FURIOSA DE ALEGRIA”

Com base nas considerações tecidas ao longo dos dois capítulos anteriores, compreendendo nossa atitude hermenêutica, um apanhado sobre a vida e a obra de Gógol, além da organização de aporte teórico em relação aos dois temas principais de nosso estudo, o épico e o riso, avançamos mais um passo e chegamos ao momento da interpretação das obras gogolianas selecionadas. Nossa leitura de *Almas mortas* e *Tarás Bulba*, por conseguinte, gira em torno de sua epicidade e humorismo a fim de compreender que elementos se sobressaem ao longo de ambas as narrativas e de que modo se expressam nos textos. Assim, não tencionamos forçar as obras para que caibam em tais ou tais moldes literários, como salientamos anteriormente, mas consideramo-las em suas particularidades e naquilo que manifestam de original. É claro que as teorias nos ajudam a compreender o olhar do artista, mas, para nós, a escuta das obras é o essencial.

Enquanto a primeira parte deste capítulo dedica-se à interpretação de *Almas mortas* e de *Tarás Bulba* com vistas ao tema do épico, a segunda é reservada à leitura dos elementos de humor nas duas obras. Entretanto, a estrutura de organização com a qual construímos o primeiro momento não se repete no segundo, pois consideramos que uma temática e outra possuem proporções distintas e, por isso, necessitam ser dispostas de modos diferentes. Com isso, queremos apontar que, embora a perspectiva épica comporte um ponto de vista bem delimitado nas teorias literárias – podemos considerá-lo até mesmo como um ponto de vista único –, o riso permite diversas abordagens, como a da crítica social e a da perspectiva filosófica, e ramifica-se em diferentes formas de humor.

Em vista disso, optamos por dividir o tópico referente à epicidade em uma seção para a interpretação de *Almas mortas* e outra para a interpretação de *Tarás Bulba*, destacando em cada uma das obras os índices épicos que nelas percebemos. Quanto ao tópico referente ao humorismo, subdividimo-lo em seções que representam pontos de vista distintos, como o de Propp sobre a comicidade, o de Muecke e o de Kierkegaard sobre a ironia e o de Bakhtin sobre a carnavalização. Desse modo, em cada uma das seções, as duas narrativas de Gógol serão interpretadas em conjunto. Considerando que a obra gogoliana é mais uma quebra de paradigmas do que o enquadramento em uma corrente literária, ou seja, mais um caminho sinuoso do que a trajetória em linha reta, não poderíamos agir de outra maneira.

4.1 *Almas mortas*: a epicidade da alma russa

Conforme as ideias desenvolvidas no capítulo anterior, manifestamos nossa concordância em relação a algumas proposições bakhtinianas, como as que dizem respeito à estruturação da epopeia tradicional, e divergimos de outras porque afastam de *Almas mortas* a possibilidade de existência de uma intenção épica que se efetiva nos textos ficcionais. Segundo argumentamos, embora *Almas mortas* não represente uma obra épica no sentido tradicional do cânone literário, podemos perceber em sua narrativa a essência da epicidade pretendida pelo autor. Por conseguinte, nosso posicionamento interpretativo sustenta-se pela escuta hermenêutica que desenvolvemos durante a leitura da obra de Gógol, pelas passagens de natureza épica de *Almas mortas* e pela concepção que o autor possuía de sua própria criação.

Ao começar a escrever *Almas mortas*, entusiasmado com a ideia que Púchkin lhe dera, Gógol planejava empreender uma obra de proporções épicas que abarcasse a sua Rússia – não qualquer Rússia, mas especialmente aquela percebida por seu talento criativo e perspicaz. Indícios dessa intenção estão presentes ao longo de *Almas mortas*, nos momentos, por exemplo, em que o autor se refere à narrativa como um poema. No capítulo IX, dirigindo-se ao leitor, o autor confessa que, embora reconheça “[...] os benefícios salvadores que o idioma francês traz à Rússia” (GÓGOL, 1972, p. 218), não consegue expressar-se em qualquer língua estrangeira em “seu poema russo”. No capítulo XI, novamente falando ao leitor, o autor afirma que, caso a ideia da compra de almas mortas não surgisse na cabeça de Tchítchicov, “[...] este poema não veria a luz do dia” (GÓGOL, 1972, p. 291).

A referência épica também foi expressa na capa da primeira edição, de 1842, elaborada pelo próprio Gógol, mas conforme as exigências dos censores. De acordo com Troyat (1980), abaixo do título principal da obra, o autor inseriu a palavra “Poema”, esperando com isso apontar “[...] aos seus futuros leitores o sentido largamente épico do seu empreendimento. Era preciso que, para eles, esta narrativa fosse um canto universal à maneira de Homero ou de Dante, uma espécie de *Ilíada* russa, de *Divina Comédia* da estepe” (TROYAT, 1980, p. 316).

Além disso, podemos encontrar, no decorrer da obra, outros sinais que dão margem à ideia épica do autor. Referimo-nos aqui sobretudo a passagens do capítulo XI, que encerra a primeira parte de *Almas mortas*. Nele, o autor destaca que ainda é longo o caminho que deverá ser percorrido por Tchítchicov na segunda parte da obra e que não pode antecipar ao leitor “[...] como se moverão as misteriosas alavancas da grande narrativa” (GÓGOL, 1972, p. 292). Entretanto, admite que surgirão “grandes imagens” e que sua história “[...] ganhará um

majestoso fluxo lírico” (GÓGOL, 1972, p. 292). Algumas páginas adiante, no mesmo capítulo, o autor anuncia que “[...] ainda há duas grandes partes pela frente” (GÓGOL, 1972, p. 298).

Antes, contudo, de nos dedicarmos a apontar os trechos e elementos de *Almas mortas* que, segundo acreditamos, manifestam a intenção épica de Gógol, consideramos pertinente observar de que modo o autor se referia à sua obra quando dela falava aos amigos. Para isso, em vista das escassas traduções das correspondências de Gógol que se têm atualmente – algumas em francês, outras em inglês, mas nenhuma em português –, buscamos por trechos de cartas trocadas com amigos, como Púchkin e Jukóvski, que foram incluídas em biografias e textos críticos, e pela compilação de cartas organizadas pelo próprio Gógol em *Selected passages from correspondence with friends* (1969).

De acordo com a biografia escrita por Henri Troyat (1980), o tema de *Almas mortas* partiu de Púchkin, que tinha a intenção de escrever sobre ele um poema. Porém, como Gógol teria se mostrado especialmente envolvido pela ideia, Púchkin cedeu-a ao amigo. Em *Confissão de um autor*, livro em que Gógol relata suas experiências enquanto escritor, ele explica: “Púchkin pensava que o assunto de *Almas mortas* me convinha de modo muito especial, porque me permitia percorrer toda a Rússia em companhia do meu herói e pôr em cena uma multidão de caracteres muito diversos” (apud TROYAT, 1980, p. 332). Em outro trecho retirado de *Confissão de um autor* e citado pelo biógrafo, Gógol deixa registrado que Púchkin o incitava a escrever uma grande obra com o argumento de que seria um desperdício não utilizar seu talento para empreender algo importante.

Em uma carta escrita a Púchkin, de outubro de 1835, Gógol diz-se ansioso por escrever uma comédia, algo puramente russo, e discorre sobre a escrita dos primeiros capítulos de *Almas mortas*: “Comecei a redigir *Almas mortas*. O enredo desenvolve-se ao longo de um enorme romance, que será, ao que suponho, muito divertido. Mas parei no terceiro capítulo... Gostaria de mostrar neste romance toda a Rússia, mesmo que vista apenas de um só lado...” (apud TROYAT, 1980, p. 146). Percebemos, nessa passagem, a intenção épica que acompanhava o autor em seu projeto, de apresentar toda a Rússia em uma grande obra, e para a qual temos apontado ao longo de nosso trabalho.

Aliás, em *Selected passages from correspondence with friends* (1969), podemos observar como a amizade e as opiniões de Púchkin eram valorizadas por Gógol. O poeta, além de sugerir-lhe a ideia para *Almas mortas*, ajudou a despertar no autor a consciência para a dimensão de seu talento. No capítulo XVIII de *Selected passages from correspondence with friends* (1969), Gógol escreve:

I have been much interpreted, most of my facets discussed, but no one has defined my principal essence. Only Pushkin perceived it. He always told me that no other writer has the gift of representing the banality of life so clearly, of knowing how to depict the banality of a banal man with such force that all the petty details which escape the eyes gleam large in the eyes. That is my principal virtue, belonging to me alone, precisely that which is in no other writer⁹ (p. 103).

No mesmo capítulo, encontramos um trecho em que Gógol descreve a reação de Púchkin ao tomar conhecimento do conteúdo dos primeiros capítulos de *Almas mortas*. Segundo Gógol, embora o poeta tivesse se preparado para rir, mudou lentamente de expressão:

When the reading was finished, he uttered in an anguished voice: “God, how sad is our Russia!” This amazed me. Pushkin, who knew Russia so well, had not noticed that it was all a caricature and my own invention! Then I saw what something whose spring is the soul and is a spiritual truth means, how frightening a sight it can be to a man when he is presented with shadows, and how much more threatening is the absence of light¹⁰ (1969, p. 105).

Troyat (1980), entretanto, deixa suspensa a dúvida em relação a esse relato, pois compõe uma seleção de manuscritos elaborada pelo próprio Gógol em um momento de sua vida já bastante influenciado pelo problema da arte *versus* moral. “Púchkin pronunciou realmente aquelas palavras capitais sobre a ‘tristeza’ da Rússia? Não se tratará antes de uma invenção de Gógol para reforçar a sua própria teoria sobre o sentido profundo de *Almas mortas*?” (TROYAT, 1980, p. 194). O fato é que a leitura do início de *Almas mortas* ocupou boa parte da noite e que os dois amigos conversaram sobre a obra – Iakim, criado de Púchkin, contaria anos depois.

Em 1836, durante uma de suas viagens pela Europa, desta vez à Suíça, Gógol escreve a Jukóvski, outro amigo com quem se correspondia frequentemente e com quem havia compartilhado a ideia de *Almas mortas*:

Se ao menos eu pudesse levar a minha obra ao grau de perfeição que deve ter! Que tema enorme e original! Que massa e que diversidade! Toda a Rússia ali figurará. Será a minha primeira obra deveras importante, a obra que salvará o meu nome do olvido. Todas as manhãs, à maneira de suplemento ao pequeno almoço, acrescento três

⁹ “Fui muito interpretado, a maioria das minhas facetas discutidas, mas ninguém definiu minha essência principal. Só Púchkin percebeu isso. Ele sempre me disse que nenhum outro escritor tem o dom de representar a banalidade da vida com tanta clareza, de saber descrever a banalidade de um homem banal com tanta força de modo que todos os pequenos detalhes que escapam à percepção brilhem nos olhos” (tradução nossa).

¹⁰ “Quando a leitura terminou, ele pronunciou em uma voz angustiada: ‘Deus, como é triste a nossa Rússia!’ Isso me surpreendeu. Púchkin, que conhecia tão bem a Rússia, não percebeu que era tudo uma caricatura e minha própria invenção! Então, eu percebi o que uma coisa cuja primavera é a alma e uma verdade espiritual significa, quão assustadora pode ser uma visão para um homem quando há sombras e quão ameaçadora é a ausência de luz” (tradução nossa).

páginas ao meu “poema” e eu próprio me rio tanto que isso basta para me suavizar todo o meu dia solitário (apud TROYAT, 1980, p. 208).

Em Paris, no mesmo ano, o autor escreve novamente a Jukóvski, afirmando seu entusiasmo na redação de *Almas mortas* e seu profundo envolvimento com a realidade russa que se constrói ao longo dos capítulos, apesar de residir em solo estrangeiro. Gógol declara: “Tenho inteiramente a impressão de estar na Rússia. Tudo o que tenho diante dos olhos é bem nosso: são os nossos proprietários rurais, os nossos funcionários, os nossos oficiais, os nossos mujiques, as nossas isbás, numa palavra, é toda a nossa Rússia ortodoxa” (apud TROYAT, 1980, p. 217). Ou seja, todos os elementos que integram o quadro panorâmico que o autor começa a pintar em *Almas mortas*.

Ainda na mesma carta, Gógol aponta para o caráter grandioso de sua obra e para o sentimento de que ela não seria compreendida ou bem recebida pela sociedade russa: “A minha obra é grande, gigantesca, e não estará acabada tão cedo. Novas classes da sociedade e muitas pessoas diversas erguer-se-ão, por sua vez, contra mim, quando este livro for publicado” (apud TROYAT, 1980, p. 217). Seu fado, diz Gógol, é estar malquisto pelos seus compatriotas. A partir daí, o autor adota um tom profético, de certa forma, como se alguma força divina o impulsionasse a escrever *Almas mortas*: “Alguém, invisível, grava letras diante de mim com a ponta de um cetro todo-poderoso” (apud TROYAT, 1980, p. 217).

Também em *Selected passages from correspondence with friends* (1969) Gógol destaca a força que a mão de Deus, segundo acredita, exerce em sua vida pessoal e em seu trabalho de escrita de *Almas mortas*:

God has given me a many-sided nature. He has also inspired in me, since my birth, some good characteristics; but best of them all, for which I do not know how to thank Him, was the desire to be better. I have never loved my bad qualities, and if God's divine love had not commanded that they be revealed to me gradually, a little at a time, instead of being revealed suddenly and immediately before my eyes, at a time when I still had no understanding of His infinite mercy, I would have hanged myself. In proportion to the rate at which they were revealed, the desire to be delivered of them was strengthened in me by a wonderful impulse from on high; by an extraordinary spiritual event, I was driven to transfer them to my heroes¹¹ (p. 104).

¹¹ “Deus me deu uma natureza multifacetada. Ele também inspirou em mim, desde o meu nascimento, algumas boas características; mas o melhor de todas elas, sobre a qual não sei como agradecer a Ele, foi o desejo de ser melhor. Nunca amei minhas más qualidades, e se o amor divino de Deus não tivesse comandado que elas me fossem reveladas gradualmente, um pouco de cada vez, em vez de serem reveladas de repente e imediatamente diante de meus olhos, numa época em que eu ainda não entendia Sua infinita misericórdia, eu teria me enforcado. Em proporção ao modo em que foram reveladas, o desejo de ser entregue foi fortalecido em mim por um impulso maravilhoso do alto; por um extraordinário evento espiritual, fui levado a transferi-los para meus heróis” (tradução nossa).

Durante suas viagens, de acordo com o biógrafo, Gógol lia São Francisco de Assis, Dante e Homero a fim de “[...] apoiar o seu esforço a um nível elevado” (TROYAT, 1980, p. 288), inspirando-se em textos épicos para dar continuação a *Almas mortas*. O tema de sua obra, segundo confidencia a Pogódin¹² em uma carta datada de 1840, torna-se cada vez mais profundo. Para Aksákov¹³, no mesmo ano, escreve que “[...] poucas pessoas, com certeza, sabem a que ideias vigorosas e a que imagens profundas pode conduzir um assunto insignificante” (apud TROYAT, 1980, p. 289), como o que impulsiona o enredo de *Almas mortas*.

Outro indicativo de que Gógol pretendia fazer de seu “poema” uma obra de proporções épicas, com o objetivo de mostrar a natureza da vida russa, pode ser percebido na carta que escreve a Pletnev¹⁴ em 1842: “A minha obra é importante e vasta. Não podes ajuizar dela pela parte que me preparo para entregar ao mundo. Não passa da escadaria de acesso ao palácio que se vai erguendo no meu espírito” (apud TROYAT, 1980, p. 322). Ao concluir a primeira parte de *Almas mortas*, Gógol sentia a necessidade de uma continuação que compreendesse o sentido mais amplo de sua ideia. Após “[...] ter pintado os vícios dos seus contemporâneos, tinha o dever de exaltar as virtudes a que o homem russo podia elevar-se. Tendo apontado o abismo, era preciso agora que apontasse o cume” (TROYAT, 1980, p. 322).

A fim de preparar os leitores para a segunda parte de *Almas mortas*, conforme argumenta Vladimir Nabokov (2014), Gógol organizou e publicou *Selected passages from correspondence with friends* (1969). De acordo com Nabokov (2014), o tom da compilação pode ser resumido a algo como “quem ajuda Gógol, ajuda Deus”, e apresenta um “[...] sistema extraordinário de impor penitências a ‘pecadores’” (NABOKOV, 2014, p. 80). Sustentando um cristianismo engajado, concreto, e presente em todos os momentos da vida comum, até mesmo nas atitudes mais corriqueiras, o autor aconselhava seus amigos a cuidarem de suas almas e a praticarem a caridade, os funcionários públicos a tornarem-se honestos, os camponeses a amarem o cultivo da terra e os proprietários rurais, considerados agentes de Deus, a administrarem com sabedoria o que possuíam.

Segundo afirma Nabokov (2014), Gógol justificava-se dizendo “[...] que tudo aquilo que dizia ou fazia era inspirado pelo mesmo espírito que, dentro em breve, revelaria sua misteriosa essência no segundo e no terceiro volume de *Almas mortas*” (p. 81). Além disso,

¹² Mikhail Pogódin (1800 – 1875), historiador e jornalista russo e um dos amigos mais próximos de Gógol.

¹³ Serguei Aksákov (1791 – 1859), respeitado crítico russo de teatro, amigo de Gógol e pai de Konstantin Aksákov, que, em 1842, escreveu um expressivo e polêmico artigo sobre *Almas mortas*.

¹⁴ Piotr Pletnev (1792 – 1865), professor, poeta e crítico literário russo.

declarava que “[...] o volume de *Selected passages* representava um teste, como meio de gerar no leitor o estado de espírito apropriado para receber a continuação de *Almas mortas*” (NABOKOV, 2014, p. 81).

Entretanto, aqueles para os quais as cartas tinham sido destinadas não encararam de modo positivo os conselhos moralistas do autor e “[...] decidiram que Gógol estava ficando louco ou se fazia propositalmente de bobo” (NABOKOV, 2014, p. 80). Em uma das missivas, enviada a Pogódin na ocasião da morte de sua esposa, Gógol escreve comentários absurdos e nada apropriados a uma carta de condolências: “Jesus Cristo o ajudará a se tornar um cavalheiro, coisa que você não é nem por educação nem por inclinação – ela diz isso por meu intermédio” (apud NABOKOV, 2014, p. 80). Apesar das duras críticas recebidas por conta da publicação das correspondências, especialmente pelo crítico Vissarion Bielínski, que contestou suas ideias conservadoras, Gógol manteve a opinião de que o livro tinha sido necessário para preparar a opinião pública, como destaca Nabokov (2014).

As duas outras partes que o autor tencionava incorporar à sua obra – depois do crime, viriam a punição e a redenção – não chegaram a concretizar-se. Da segunda parte, Gógol escreveu apenas os capítulos iniciais, enquanto que a terceira permaneceu apenas na sua imaginação. Na opinião de Nabokov (2014), um “[...] escritor está perdido quando passa a se interessar por questões do tipo ‘o que é a arte?’ e ‘qual o dever de um artista?’” (p. 86), dilema que, de fato, atormentou o autor de *Almas mortas*. Além disso, segundo acredita Nabokov (2014), a execução do objetivo de Gógol

[...] era absolutamente impossível não apenas porque o gênio ímpar de Gógol sem dúvida iria anarquizar qualquer esquema convencional se tivesse uma chance, mas porque ele forçara o papel principal, o de pecador, numa pessoa – se é que Tchítchicov pode ser chamado de pessoa – ridiculamente pouco adequada para representá-lo e que, ademais, funcionava num mundo em que coisas tais como salvar a alma simplesmente não aconteciam (p. 89).

Nesse sentido, como expusemos anteriormente, também Bakhtin (2014) declara que Gógol não obteve sucesso em realizar seu projeto. De fato, a parte de *Almas mortas* que hoje temos acesso encontra-se inacabada, configurando apenas o primeiro dos três passos que o autor pretendia. Contudo, pensamos que, talvez, o triunfo de Gógol tenha sido justamente a interrupção de sua obra, e concordamos com Nabokov (2014) quando sugere que, no momento em que Gógol queimou a continuação de *Almas mortas*, “[...] um artista destruía o trabalho de longos anos porque finalmente entendera que o livro completo não fazia jus a seu gênio” (p. 90). A parte de *Almas mortas* que chegou até nós, porém, revela-nos motivos suficientes para

estudá-la sob o ponto de vista da epicidade. Embora as “almas mortas” não tenham se tornado “almas vivas”, como Gógol planejava, a essência da obra continua presente.

Essa essência épica é, aliás, defendida por Konstantin Aksákov¹⁵ em um artigo publicado em Moscou no ano de 1842 e intitulado “Algumas palavras sobre o poema de Gógol *As aventuras de Tchítchicov* ou *Almas mortas*”. O texto, apesar de mal recebido por uma parte dos intelectuais russos da época por considerarem-no criação de um entusiasmo exagerado, uma homenagem inadequada a um escritor vivo, tornou-se logo um material expressivo na fortuna crítica de Gógol. O problema apontado no artigo de Aksákov (2013) refere-se ao fato de que o jovem crítico eleva a obra gogoliana ao mesmo patamar em que repousam as epopeias antigas, comparando-a, muitas vezes, à *Ilíada* de Homero no que diz respeito à “contemplação épica”.

De fato, reconhecemos o argumento da crítica literária que afasta temporalmente e esteticamente *Almas mortas* das epopeias homéricas. Em um momento anterior de nosso trabalho, ressaltamos que as duas obras de Gógol aqui estudadas não se configuram como epopeias, no sentido tradicional, mas como narrativas influenciadas por uma natureza épica. Entretanto, consideramos que o artigo de Aksákov (2013) possui ideias pertinentes ao assunto da epicidade e sensíveis quanto aos aspectos que se propõe a destacar – a profundidade, a simplicidade da vida do povo e a grandeza dos quadros descritos em *Almas mortas*, por exemplo. É a partir desses elementos que o crítico aproxima a obra gogoliana da legítima epopeia:

[...] ele [Gógol] nos apresenta uma esfera inteira da vida, um mundo inteiro, no qual, de novo, como em Homero, as águas rumorejam e cintilam livremente, o sol nasce, toda a natureza resplandece e o homem vive; um mundo que nos revela o conteúdo completo, profundo e interior da vida comum, que reúne todos os seus fenômenos num único espírito (AKSÁKOV, 2013, p. 103).

Para Aksákov (2013), a contemplação épica de Gógol, capaz de abarcar “[...] um mundo inteiro na relação indissolúvel de seus fenômenos” (p. 101), possibilita que o autor capte os objetos da vida sem separá-los de seu mistério essencial, ou seja, preservando-os em sua integridade:

Todas as coisas que existem, justamente por isso, possuem uma vida, um interesse de vida, por menor que sejam, mas apreender isso está ao alcance apenas de um artista como Gógol; e realmente: tudo, seja a mosca que importuna Tchítchikov, os cães, a chuva, os cavalos, o malhado e o do assessor, e até mesmo a sege, tudo isso, em todo o mistério de sua vida, é alcançado por ele e transportado para o mundo da arte (entenda-se: artisticamente criado, e não descrito, Deus nos livre; as descrições apenas

¹⁵ Konstantin Serguêievitch Aksákov (1817-1860), crítico literário russo, filho de Serguei Aksákov.

roçam a superfície do objeto); e, novamente, apenas em Homero é possível encontrar uma obra assim (AKSÁKOV, 2013, p. 105).

Além disso, o crítico afirma que, em *Almas mortas*, não se apresenta um conteúdo como há em novelas e romances, mas um conteúdo de poema. O interesse da obra, desse modo, ultrapassa o interesse típico das anedotas para focar-se em “[...] como será destrançado o mundo que surge diante de nós, o mundo que carrega em si um conteúdo profundo” (AKSÁKOV, 2013, p. 105). De acordo com Aksákov (2013), pode-se pensar que, “[...] nesse poema, enlaça-se amplamente a Rus¹⁶; pois não é o mistério da vida russa que jaz ali, encerrado nele?” (p. 106). Nesse sentido, compreendemos a intenção do crítico ao colocar em destaque o espírito russo que se manifesta nas páginas de *Almas mortas*, pois consideramos que os acontecimentos que constroem o enredo da obra estão vinculados a esse sentimento maior de pertencimento, à natureza da alma russa.

Por conseguinte, para que sejam esclarecidos os pontos de vista que temos exposto até aqui, passemos diretamente a *Almas mortas* e aos elementos da obra que, conforme percebemos, podem ser entendidos como índices de uma essência épica.

4.1.1 Índices épicos em *Almas mortas*

De acordo com nossa leitura da obra e com as considerações que temos tecido ao longo deste trabalho, a essência épica que se manifesta em *Almas mortas* pode ser apreendida de diferentes elementos da narrativa – elementos que, se vistos como partes de um todo, compõem o sentido épico que perpassa a obra gogoliana. Por conseguinte, denominamos os aspectos destacados a seguir como índices épicos.

O primeiro dos pontos que tencionamos revelar refere-se à ideia de “alma russa” (*russskaya dusha*). Entretanto, para que possamos compreender tal conceito de alma, é necessário que nos afastemos da concepção ocidentalista de “mente russa” e que dediquemos especial atenção ao modo pelo qual os russos entendem essa distinção. Segundo Angelo Segrillo (2015), professor de História Contemporânea da Universidade de São Paulo e especialista em estudos sobre a Rússia, enquanto a noção ocidental de “mente” é especialmente racional, a ideia russa de “alma” comporta um significado mais espiritual. Desse modo, podemos conceber a

¹⁶ Nome antigo da Rússia que persistiu até meados do século XV. Antes disso, quando a Rússia ainda não existia como Estado, Rus era a terra dos nômades, um imenso território povoado por tribos heterogêneas, e, tendo Kiev por capital, era governada pela dinastia dos Riúrik, os primeiros eslavos.

dusha como uma dimensão humana voltada, sobretudo, para o mundo interior, e não tanto para o mundo da realidade material ao qual está vinculada a “mente”.

Ainda conforme Segrillo (2015), a obra de Gógol foi fundamental para que a “alma russa” adquirisse esse sentido. Com a publicação de *Almas mortas*, a palavra *dusha* deixou de referir-se apenas ao servo para designar a natureza do homem russo. A partir daí, comenta Segrillo (2015), “[...] uma série de autores começou a usar o conceito de ‘alma russa’ associado a características espirituais do povo” (p. 84), tal como Dostoiévski. Com isso, queremos apontar para os diversos quadros da vida rasteira proporcionados por *Almas mortas* e para a noção de “alma russa” desvelada ao longo da narrativa. Por descrever o espírito de um povo, portanto, a questão da alma incorpora nosso primeiro índice épico.

No segundo capítulo da primeira parte de *Almas mortas*, ao lançar sua “ciência da observação” sobre a personalidade de Manílov, um dos proprietários rurais visitados por Tchitchicov, o autor dedica-se a esmiuçar a natureza da personagem, a esboçar seus “[...] traços finos, quase invisíveis” (GÓGOL, 1972, p. 29). Porém, a caracterização de Manílov não se encerra em si mesma, mas é aproveitada pelo autor¹⁷ a fim de dissertar sobre o caráter do homem russo. Segundo o ponto de vista de Gógol, descrever sujeitos importantes, “de grande envergadura”, resume-se a uma tarefa simples: “[...] é só jogar as tintas às mãos-cheias sobre a tela, olhos negros faiscantes, sobranceiras revoltas, a fronte cortada por funda ruga, uma capa negra ou escarlate como o fogo atirada sobre os ombros – e o retrato está pronto” (GÓGOL, 1972, p. 29). Por outro lado, delinear um caráter comum, como o de homens que, à primeira vista, parecem-se com todos os outros, exige o olhar aguçado do autor, já que “[...] percebem-se neles muitas peculiaridades das mais sutis” (GÓGOL, 1972, p. 29).

Em seguida, pretendendo esclarecer a que espécie de gente Manílov pertence, o autor acaba percorrendo sobre os diferentes tipos de homens russos e sobre suas fraquezas:

Cada qual tem o seu ponto fraco: num, o ponto fraco se manifesta em cães de caça, outro dá a impressão de ser um grande amante de música e de sentir intensamente todas suas passagens profundas; o terceiro é um mestre da arte de se banquetear; o quarto desempenha um papel uma polegada mais alto do que o que lhe foi dado; o quinto, de ambições mais limitadas, dorme e sonha que sai a passeio em companhia de um ajudante-de-ordens, para se pavonear diante dos seus amigos, conhecidos e até desconhecidos; o sexto tem uma mão que sente pruridos insopitáveis de marcar a ponta de algum ás ou dois de paus, ao passo que a mão do sétimo coça de vontade de estabelecer a ordem em algum lugar ou de se chegar à fisionomia de um guarda de estação ou dos postilhões. Em suma, cada um tem a sua especialidade, mas Manílov não tinha nada (GÓGOL, 1972, p. 30).

¹⁷ Embora nossas referências ao autor da obra possam confundir-se com as manifestações do narrador, preferimos manter o foco de nossa leitura na postura autoral de *Almas mortas*.

Em poucas palavras, o autor aponta para os diversos tipos sociais que compõem a sociedade de sua época e o povo das províncias russas. São naturezas humanas que, enraizadas em uma cultura, perseveram em seus vícios – sua força está justamente naquilo que possuem de mais baixo. Além disso, embora tenha destacado das camadas populares sete espécies de homens, o autor chama a atenção para uma outra na qual se insere Manílov: a de “[...] gente assim-assim, nem isto nem aquilo, nem na cidade Bogdan nem na aldeia Selifan, como diz o provérbio” (GÓGOL, 1972, p. 29), ou seja, a categoria de gente capaz de despertar um tédio mortal.

Ainda no mesmo capítulo, enquanto conversa com Manílov, Tchítchicov apoia-se em outro provérbio russo com a intenção de dar a entender ao proprietário rural a certeza de uma amizade confiável entre ambos. O protagonista da obra expressa-se da seguinte maneira: “De que valem então todos os tesouros do mundo?! ‘Não tenhas dinheiro, mas gente boa à tua volta’, disse um certo sábio” (GÓGOL, 1972, p. 35). O ditado popular é uma versão do provérbio russo mencionado e traduzido por Segrillo (2015): “Não tenha cem rublos, tenha cem amigos” (p. 97). Conforme acredita o professor, tal referência “[...] denota uma sutileza do pensamento russo que sugere uma oposição entre riqueza e amizade, entre riqueza no mundo interior e no mundo exterior” (SEGRILLO, 2015, p. 97). Por conseguinte, percebemos aí outra manifestação da “alma russa”.

Em determinada passagem do terceiro capítulo, o autor volta a descrever as nuances do comportamento do homem russo, desta vez em relação ao “saber tratar”. Gógol indica, nesse momento, que há incontáveis matizes e sutilezas no modo com o qual o homem russo trata seu próximo: “[...] nós temos sabichões consumados, que conversam com um proprietário rural dono de duzentas almas de um modo totalmente diverso daquele com que falam com um possuidor de trezentas” (GÓGOL, 1972, p. 59). Referindo-se a uma sociedade extremamente hierarquizada e burocrática, o autor desvela os costumes e hábitos que se tornam necessários ao russo que tenha a intenção de adaptar-se à tal realidade. Assim, o homem que fala a um subordinado age sem cerimônias, enquanto que aquele que se dirige a um superior rebaixa-se ao nível de uma mosca.

Ao fim do quinto capítulo, Gógol caracteriza a natureza do povo russo através de outro ângulo – o da força da palavra. “Como o povo russo sabe expressar-se vigorosamente!” (GÓGOL, 1972, p. 129), declara o autor, e afirma que, quando um homem resolve dirigir a alguém uma “palavra forte”, esta se faz sentir durante toda a vida, perpassando épocas e

gerações. Isso significa que, “[...] o que foi dito com pontaria certa, tal qual o que ficou escrito, não se derruba nem com um machado” (GÓGOL, 1972, p. 130). Para o autor, o vigor da palavra russa está fundamentalmente relacionado ao âmago da Rússia, às profundezas do solo não tocado por estrangeiros, onde “[...] só existe o puro talento nativo, o espírito russo, vivo e agudo, que tem sempre a resposta na ponta da língua, e não fica a chocá-la como uma galinha os seus ovos, mas solta-a na cara qual tabefe, como um passaporte para todo o sempre” (GÓGOL, 1972, p. 130).

Outra faceta da “alma russa” é apontada pelo autor no capítulo seguinte, no momento em que se debruça sobre a personalidade de Pliúchkin, o proprietário de terras que, por sua avareza, tornou-se “frangalho da humanidade”. De acordo com o autor, Pliúchkin comporta um fenômeno raro na Rússia, “[...] onde todos gostam mais de se abrir e se espalhar do que de se encolher” (GÓGOL, 1972, p. 143). Por conseguinte, o caráter do homem russo tende a ser esbanjador e farrista, como salientam as palavras gogolianas, podendo-se dizer que a maioria dos proprietários de terras “[...] queima a vida por ambas as pontas” (GÓGOL, 1972, p. 143).

A partir de uma perspectiva artística, Gógol apresenta a vida russa e os homens que a sustentam, construindo, ao longo dos mais variados episódios, um universo vasto como a própria Rússia provinciana. Conforme já destacamos no capítulo anterior de nosso trabalho, recorrendo às ideias de Staiger (1997), é justamente o ato de mostrar alguma coisa, de apresentá-la em suas diversas facetas, a ação essencial do homem épico. Desse modo, associamos a epicidade de *Almas mortas* à intenção do autor de mostrar determinada realidade a partir do caminho percorrido por Tchítchicov. Enfatizamos, portanto, uma atitude contemplativa, mas, ao mesmo tempo, participativa.

O capítulo que conclui a primeira parte de *Almas mortas* possui trechos que poderíamos chamar de líricos. Ao deixar a cidadezinha de província, Tchítchicov põe-se novamente na estrada, animado com a corrida veloz empreendida pelo cocheiro. De acordo com o autor, o caráter russo adora uma “corrida vertiginosa”, pois ela faz parte de sua natureza mais primitiva:

E qual é o russo que não ama uma corrida veloz? Que alma, senão a alma russa, que aspira a embriagar-se, entrar num torvelinho, dizer de quando em quando: “Que vá tudo ao inferno!” – que alma senão a russa há de amá-la tanto, quando é nela, na corrida vertiginosa, que se pode sentir aquele quê de extático e maravilhoso? (GÓGOL, 1972, p. 299).

Movido por uma força misteriosa, segundo o autor, o homem russo voa sem rumo pelas estradas, para a “lonjura ignota”, assim como voa tudo aquilo que se encontra pelo caminho: “[...] voam os marcos da estrada, voam ao teu encontro as carretas cobertas dos mercadores,

passa voando de ambos os lados o bosque com suas escuras fileiras de pinhos e abetos, o bater de machados e o grasnar dos corvos, voa a estrada inteira” (GÓGOL, 1972, p. 299). Pelo movimento audaz da carruagem que leva o homem, o autor refere-se a ela como “pássaro tróica”, como algo nascido “[...] de um povo atrevido, naquela terra que não está para brincadeiras, mas esprou-se, imensa e alastrada, pela metade do mundo” (GÓGOL, 1972, p. 299). A “tróica impetuosa” é, em seguida, comparada à própria Rússia.

Sobre as estradas feitas à machado e entalhadeira, ao modo rústico dos mujiques, a tróica faz fumegar o solo debaixo de si e avança numa corrida desenfreada que ninguém é capaz de alcançar. O cocheiro, que não usa botas estrangeiras, mas apenas barba e luvas grosseiras, também possui a natureza vigorosa do povo russo:

Mas põe-se de pé, e brande o chicote, e entoa uma cantiga – e os cavalos voam como o vento, os raios das rodas fundem-se num só disco liso, e a estrada estremece, e grita de susto o pedestre atarantado – e ei-la que voa, a tróica, que voa, que voa!... E já só se percebe ao longe um ponto que some, levantando poeira e varando o espaço (GÓGOL, 1972, p. 299).

Clamando ora ao cocheiro, ora ao “pássaro tróica”, ora aos cavalos em cujas crinas agitam-se tempestades, ora à Rússia que passa voando ao largo de tudo o que existe sobre a terra, o autor conclui a primeira parte de *Almas mortas* com imagens líricas e com um tom épico que revela a força do povo russo. Segundo Nabokov (2014), a principal nota lírica da obra se faz presente nesse momento, quando a “[...] Rússia como Gógol a via (numa paisagem peculiar, uma atmosfera especial, um símbolo, uma estrada muito, muito longa) surge em todo o seu estranho encanto através do tremendo sonho do livro” (p. 68).

O segundo índice que, conforme percebemos, ressalta a epicidade de *Almas mortas*, pode ser encontrado nos cenários russos que o autor pinta ao longo da obra. O sentimento de grandeza que Gógol manifestava ao planejar seu poema sente-se também nas imagens da natureza russa que colore diversos episódios de *Almas mortas* – planícies imensas, estradas intermináveis, densos bosques e a poderosa amplidão da “mãe Rússia”. Nas paisagens descritas pelo autor, tudo é vivo e exuberante, como apontam os trechos que destacamos da obra.

No quinto capítulo, na ocasião em que a carruagem de Tchítchicov choca-se com a carruagem de certas damas em uma estrada estreita, o autor narra que, resolvida a situação, seu protagonista, juntamente com o cocheiro e os cavalos, ficam sozinhos na “[...] amplidão deserta

dos campos da região” (GÓGOL, 1972, p. 109). Aliás, é interessante notar que as terras planas que compõem a estepe¹⁸ russa foram, ao longo dos tempos, retratadas em obras de outros escritores como Tolstói e Tchékhov, sempre sob o prisma de sua vasta extensão.

Encontramos outra descrição do “horizonte sem fim” da Rússia provinciana de Gógol nas primeiras páginas do décimo primeiro capítulo. Desta vez, o autor apresenta as estradas russas em relação a tudo aquilo que um viajante pode encontrar pelo caminho, apontando para as miudezas da vida do povo:

E de novo, de ambos os lados da estrada real, começaram a passar os marcos de versts, guardas de estações, poços, filas de carroças, aldeias cinzentas com seus samovares, suas camponesas, e o estalajadeiro esperto e barbudo, correndo-lhes ao encontro com aveia na mão, e o andarilho de alpercatas surradas, arrastando-se a pé há oitocentas versts, cidadezinhas construídas às pressas, com vendinhas de madeira (GÓGOL, 1972, p. 265).

Com “campos infindáveis” de ambos os lados da estrada e todo tipo de gente que habita os arredores, mujiques que entoam uma canção e corvos que voam em bandos como moscas, os cenários construídos pelo autor representam quadros panorâmicos da vida russa. Entretanto, a ótica gogoliana capta uma faceta muito específica da existência do povo. A pena do autor não se ocupa de “milagres da arte”, pois a Rússia que aparece à margem da estrada não possui refinamentos, não é feita de altos palácios ou de montanhas radiosas. A Rússia desnudada em *Almas mortas* é pura em sua simplicidade: “Tudo no teu interior é escancarado e deserto, tudo é plano” (GÓGOL, 1972, p. 266).

Nesse momento da narrativa, as palavras que Gógol dirige ao seu país são como as de um filho que fala à própria mãe. Talvez, enquanto escrevia *Almas mortas* no exterior, a angústia da distância da terra natal tenha conferido força especial a trechos como o seguinte: “Rússia! Vejo-te, daqui da minha lonjura formosa, maravilhosa, eu te vejo: tudo em ti é pobre, disperso e sem aconchego” (GÓGOL, 1972, p. 265). Não obstante, o autor pressente sua força misteriosa: “Que é isso que me chama, que chora e me aperta o coração? Que sons são esses, de ternura dolorosa, que me penetram a alma e me envolvem o coração? Rússia! O que queres de mim? Que laço misterioso é esse que nos une em segredo?” (GÓGOL, 1972, p. 266). Esse sentimento de pertencimento, tal qual um laço familiar, pode ser compreendido como um sentimento comum que aproxima o autor de todo o seu povo.

Contudo, o estilo de Gógol é criativo, rompe paradigmas e nos confunde. Quando pensamos que ele se limitará a descrever a pátria em termos nobres e grandiloquentes, criando

¹⁸ Uma das cinco grandes zonas geográficas da Rússia, representa o território de planícies com vegetação gramínea.

paisagens que só poderão ser vistas sob um ângulo enaltecedor, o autor surpreende-nos com tais passagens:

Nem bem a cidade se perdeu de vista, começaram a surgir dos dois lados do caminho toda sorte de absurdos e asneiras, segundo o nosso costume: montículos, pinheirais, raquíticas touceiras de pinho jovem, troncos queimados de pinho velho, urzes emaranhadas e outras bobagens do mesmo tipo. Surgiam aldeias de casas enfileiradas em linha reta, de construção que mais lembrava lenha velha empilhada (GÓGOL, 1972, p. 26).

Aqui, ao invés de mujiques que entoam uma canção longínqua, são apresentadas camponesas de caras gordas e até mesmo “[...] o focinho míope de um porco” (GÓGOL, 1972, p. 26). As mesmas incursões do humor gogoliano proporcionam-nos, no terceiro capítulo, a afirmação de que as estradas russas são de tal modo incompreensíveis que “[...] os caminhos se espalhavam para todos os lados, como lagostas apanhadas quando são sacudidas para fora do saco” (GÓGOL, 1972, p. 73).

A partir dessa imbricação entre o sério e o risível, percebemos como são verdadeiras as palavras do autor, em dado momento do sétimo capítulo: “[...] são igualmente maravilhosas as lentes que mostram os sóis e as que mostram os movimentos dos ínfimos insetos” (GÓGOL, 1972, p. 159-160). Ao divisar dois tipos de escritores – aqueles que mostram apenas o que é belo e sublime e aqueles que retratam as mesquinharias da vida – e defender-se dos leitores que o criticam por pertencer à segunda categoria, Gógol afirma não ser compreendido por seus contemporâneos. De acordo com o autor, a questão está em que o juízo de sua época, “hipócrita e insensível”, teme olhar para os próprios vícios e reconhecer a frieza e a vulgaridade dominantes na sociedade. Segundo Gógol:

[...] não reconhece o juízo contemporâneo que é necessária muita profundidade de alma para iluminar um quadro tirado da vida desprezada e transformá-lo numa joia de criação; não reconhece o juízo contemporâneo que o riso elevado e exaltado é digno de figurar ao lado do mais alto movimento lírico, e que há todo um abismo entre ele e os trejeitos de um canastrão de feira! Nada disso reconhece o juízo contemporâneo, e transforma tudo em reproche e insulto contra o escritor repudiado; sem companhia, sem resposta, sem compreensão, ficará ele só no meio da estrada (GÓGOL, 1972, p. 160).

Com isso, o autor fundamenta as bases de sua estética e torna possível que, em uma única obra, coabitem a seriedade elevada do épico e o limo da mesquinharia revelado através do riso. Esse entrecruzamento dos elementos já foi apontado por Staiger (1997) e destacado por nós ao longo do capítulo anterior, porém, julgamos pertinente resgatar ainda a seguinte ideia de Staiger (1997): uma obra literária dificilmente será exclusivamente lírica, dramática ou épica.

O que acontece, no caso de *Almas mortas*, é que a essência do épico expressa-se ali de algum modo. O olhar criativo do artista é capaz de, ao mesmo tempo, ridicularizar e enaltecer a vida que passa diante de si. Os mujiques de *Almas mortas*, aliás, representam essa característica do estilo gogoliano de modo especial e consistem em nosso terceiro índice épico.

Há, em relação aos mujiques que povoam a obra de Gógol, certa inversão dos valores convencionais. Comumente considerados como artigos de força bruta que podiam ser adquiridos por alguns rublos, tornando-se então propriedade de um senhor de terras, os servos – almas – passam a ser vistos pelo autor como possuidores daquilo que há de mais verdadeiro na alma russa. Isto posto, podemos apreender que, simbolicamente, os mujiques são as personagens mais nobres de *Almas mortas*, pois se encontram mais próximos da terra e da força do povo, enquanto que os proprietários rurais têm suas almas corrompidas pelos vícios da sociedade.

Aliás, é interessante pensar a respeito dessa inversão em relação aos pilares tradicionais que estruturam as antigas epopeias, já que, segundo observa Helena Parente Cunha (1999), esses textos são centrados nas ações de personagens nobres. É claro que, como já expusemos em outro momento, as personagens nobres apontadas por Helena Parente Cunha (1999) pertencem a outro contexto. Contudo, ao seu modo, os mujiques de *Almas mortas* podem ser considerados como moralmente superiores às personagens que possuem títulos de nobreza, por exemplo. Assim, o olhar do autor valoriza especialmente as pessoas do povo, conferindo-lhes certa nobreza de espírito.

No oitavo capítulo, ao dissertar sobre os servos comprados por Tchítchicov, o autor menciona os boatos que se espalham pela cidade a respeito da possibilidade de serem almas da pior categoria – bêbados, vadios e arruaceiros. Contudo, há quem discorde da ideia de que os mujiques possam fugir: “O homem russo se adapta a tudo, acostuma-se com qualquer clima. Pode mandá-lo até para Kamtchatka, dê-lhe apenas umas luvas quentes, e ele esfregará as mãos, pegará no machado e irá derrubar árvores para construir a sua isbá nova” (GÓGOL, 1972, p. 184). Sob esse ponto de vista, os mujiques russos são considerados quase como guerreiros que a tudo resistem.

Mais adiante, irritado com os costumes ridículos e com as pompas exageradas dos bailes, declarando encolerizado que não há nada de russo em tais ocasiões, Tchítchicov aponta

para a hipocrisia das damas e dos cavalheiros que, apesar da má situação das colheitas e da pobreza dos camponeses, festejam e dobram-se em rapapés. Para Tchitchicov, o “[...] mulherio todo engalanado em trapos” (GÓGOL, 1972, p. 209) e os homens que saltam esticados como diabretes e que se põe a sapatear como tolos representam o pior dos espetáculos. Por outro lado, o protagonista afirma que conversar com um simples comerciante, “[...] que só conhece o seu negócio, mas o conhece bem e a fundo, da própria experiência” (GÓGOL, 1972, p. 209), é muito mais proveitoso, reconhecendo a autenticidade da sabedoria do povo.

O autor aprofunda sua reflexão sobre a natureza dos mujiques no terceiro capítulo da segunda parte de *Almas mortas*, quando descreve a situação das terras de Constantin Costangiolio. Ali, os camponeses vivem em casas asseadas e possuem expressões inteligentes, sendo totalmente diferentes do “bêbado Petruchka”, criado de Tchitchicov. Para o proprietário, o trabalho vem antes de tudo, e ele mesmo trabalha “como um boi de canga” (GÓGOL, 1972, p. 367) junto aos mujiques. Costangiolio despreza os russos que procuram instruir-se na Europa, arruinando-se com luxos e caprichos, e valoriza a vida simples dos mujiques: “Para mim, ninguém merece mais respeito do que o lavrador. Por que não o deixam em paz? Deus permita que todos sejam lavradores!” (GÓGOL, 1972, p. 378). O verdadeiro conhecimento, portanto, reside no campo, e só pode ser alcançado através do trabalho.

Na perspectiva de Gógol, contudo, os mujiques não são apenas percebidos como aqueles que, arando a terra, vivem seus dias com mais dignidade. Para o autor, caso não haja um proprietário justo e fiel às suas funções para conduzi-los pelo caminho correto, os camponeses tornam-se maus e preguiçosos. Ao narrar a situação da propriedade de Tentiêtnikov, na segunda parte da obra, o autor ressalta que, pela falta de habilidade do *bárin*¹⁹ em administrar as terras, os mujiques passam a enganar seu senhor e perdem totalmente o respeito por ele, de modo que até mesmo as galinhas se atrevem a bicá-lo. Assim, na casa “[...] reinava a omissão, a incúria, a ladroeira, não faltando também a bebedeira” (GÓGOL, 1972, p. 333).

Apesar disso, da tendência a corromperem-se na ausência de trabalho e da inclinação à bebida, os mujiques continuam sendo as personagens mais próximas de um propósito divino para a vida, pois é somente no trabalho com a terra “[...] que o homem imita a Deus” (GÓGOL, 1972, p. 383). Por sobreviverem em condições precárias, possuindo muito pouco para sustentarem-se e uma alma simples, mas conhecedora da vida prática, os homens do povo apresentados por Gógol podem ser pensados como figuras sobre-humanas e, de certo modo, épicas.

¹⁹ Tratamento dado aos amos pelos servos. Em russo, significa “senhor” ou “patrão”.

Nosso último índice diz respeito justamente ao caráter heroico do protagonista de *Almas mortas*. Embora o autor se refira a ele como “nosso herói”, opera-se nessa postura uma nova significação do caráter convencionalmente conhecido como heroico, já que o próprio autor afirma, no último capítulo da primeira parte da obra, que seu herói é um patife. Por conta das artimanhas empregadas por Tchítchicov a fim de alcançar seus objetivos e da natureza ardilosa de sua personalidade, o autor compreende que tal protagonista muito dificilmente poderá agradar aos leitores que “[...] exigem que um herói seja o supra-sumo da perfeição, e se ele apresentar a mínima jaça, física ou espiritual, é um desastre!” (GÓGOL, 1972, p. 269).

Além disso, o autor destaca que não apenas o caráter de Tchítchicov é odioso ao leitor que espera por virtudes, mas sobretudo sua corpulência e sua idade avançada: “[...] em hipótese alguma elas [as senhoras] perdoarão a gordura num herói” (GÓGOL, 1972, p. 269). Nabokov (2014), aliás, associa o comportamento asqueroso de Tchítchicov ao de um verme que, ocultando sua verdadeira natureza com maquinações de toda espécie, acaba incorrendo em idiotices leves, mas repulsivas. De acordo com Nabokov (2014), “[...] desde o início, havia algo de idiota na ideia de comprar almas mortas” (p. 42), apesar de que, do ponto de vista moral, “[...] Tchitchikov não era de fato culpado de nenhum crime especial por tentar adquirir homens mortos num país em que homens vivos eram legalmente comprados e dados em penhor” (NABOKOV, 2014, p. 42).

Como explicação ao fato de não ter tomado por herói um homem virtuoso, Gógol revela:

É porque já está em tempo de dar finalmente um descanso ao pobre homem virtuoso; porque já soam ocas nos lábios as palavras “homem virtuoso”; porque transformaram em cavalgada o homem virtuoso, e não há escritor que não o monte, espicaçando-o com o chicote e com o que mais lhe cair nas mãos; porque extenuaram de tal forma o homem virtuoso, que agora ele já não tem mais nem sombra de virtude, mas sobraram dele apenas pele e ossos em lugar do corpo; porque é com hipocrisia que apelam para o homem virtuoso; porque não respeitam o homem virtuoso. Não, já é tempo de atrelarmos um patife (GÓGOL, 1972, p. 269-270).

Desse modo, o herói gogoliano mostra-se um velhaco, e seus principais atributos – um senso apurado de observação e um tipo de inteligência voltado ao lado prático da vida –, mesmo que não pareçam de todo maus, são constantemente utilizados em prol de alguma trapaça ou astúcia. Percebemos, contudo, que o caráter do herói de *Almas mortas* se constrói e adquire novas nuances ao longo da narrativa. Ao final da primeira parte da obra, o autor deixa entrever a ideia de que a alma de Tchítchicov possa regenerar-se: “[...] quem sabe, ainda nesta mesma

estória, sentir-se-á vibrar em cordas até agora não tocadas, surgirá a riqueza incomensurável do espírito russo” (GÓGOL, 1972, p. 269). Talvez, com os planos de redenção que Gógol tinha para seu protagonista, os leitores pudessem ver “[...] o quão profundamente arraigado na natureza eslava está tudo aquilo que a natureza dos outros povos só roçou pela rama” (GÓGOL, 1972, p. 269).

Embora a segunda parte da obra reforce essa ideia com trechos em que a alma de Tchítchicov parece despertar para um novo sentido, tocada pelas palavras de Murázov, que tenta exortá-lo a levar uma vida simples e decente, a parte de *Almas mortas* que chegou até nós não é suficiente para completar essa intenção épica em relação à evolução da personagem, apenas para vislumbrá-la. O que temos, de fato, é um herói patife que, apesar das incertas propensões a arrepender-se, permanece como um homem arrastado pelas próprias ambições. Apesar disso, do ponto de vista da epicidade, o personagem não deixa de ser um herói – um herói às avessas, mas ainda assim um herói.

4.2 *Tarás Bulba*: uma ânsia guerreira

Tarás Bulba, por sua vez, manifesta sua natureza épica a partir de outro viés, que poderíamos considerar mais duro e sangrento. A obra, calcada sobre a história dos cossacos ucranianos, exigiu uma laboriosa pesquisa por parte do autor, como já apontamos em outro capítulo de nosso trabalho. De acordo com Troyat (1980), embora Gógol tenha consultado numerosas obras eruditas sobre o passado da Ucrânia, os conhecimentos reunidos para a escrita de *Tarás Bulba* devem-se sobretudo às lendas populares e às canções de tocadores de bandurra resgatadas por estudiosos do folclore ucraniano. Desse modo, o autor apoia-se em materiais já existentes para compor o contexto geral de sua obra, realizando um processo semelhante ao dos antigos poetas épicos.

Entretanto, Gógol não segue à risca as histórias relatadas pelos cronistas e pelos cantores, insuflando em *Tarás Bulba* seu próprio olhar artístico. Assim, segundo Troyat (1980), a cronologia do autor é incerta: “A exatidão dos fatos interessa-o menos do que a psicologia dos personagens e o pitoresco do meio” (p. 157). Por conseguinte, o passado do povo cossaco e a história de sua luta contra os inimigos da fé ortodoxa e da pátria não se limitam a momentos bem demarcados pela historiografia, mas significam uma narrativa que, em tons épicos, aproveita-se desse contexto. Ao incorporar a *Tarás Bulba* elementos como a violência explícita, o imaginário popular e o riso, expressos através da “força russa” na qual acreditava Gógol, o

autor ultrapassa a “[...] técnica dos romances de Walter Scott, cuja voga na Rússia era então imensa” (TROYAT, 1980, p. 157), e cria uma das obras que logo figuraria entre as mais importantes da literatura de seu país.

De acordo com Nivaldo dos Santos (2007), “[...] em *Tarás Bulba* Gógol lançou mão de formas provenientes do gênero épico, criando uma narrativa em que sobressai, mais do que nas outras obras do ciclo de novelas ucranianas, um forte teor popular e nacionalista” (p. 166). Além disso, o herói da obra, o coronel cossaco Tarás Bulba, parece representar “[...] o próprio povo eslavo oriental (russos e ucranianos), exaltando sua coragem e determinação” (SANTOS, 2007, p. 166). Nessa narrativa, o autor evoca os tempos conturbados de meados do século XVI, período de sangrentas batalhas a que se lançaram os cossacos ucranianos em defesa de sua religião e de sua cultura, então ameaçadas pela influência polonesa e por incursões de povos turcos e tártaros²⁰. Assim, a obra “[...] apresenta os cossacos zaporogos²¹ como símbolo de resistência à opressão, símbolo de uma liberdade expansiva e quase anárquica” (SANTOS, 2007, p. 167).

Segundo as considerações de Theodor Adorno (2012) em um ensaio intitulado “Sobre a ingenuidade épica”, as epopeias antigas “[...] desejam relatar algo digno de ser relatado, algo que não se equipara a todo o resto, algo inconfundível e que merece ser transmitido em seu próprio nome” (p. 48). E, de fato, o levante cossaco abordado por Gógol em *Tarás Bulba* foi um evento turbulento que ficou marcado na história e na cultura do povo ucraniano, um acontecimento com força suficiente para tornar-se o cerne de narrativas épicas. Entretanto, apesar da grandeza épica das personagens e da ânsia guerreira que se percebe na essência da obra, o autor realiza contrastes até então estranhos à natureza das antigas epopeias, mesclando ao tom solene do épico termos próprios da linguagem popular. Essa mistura, de acordo com Nivaldo dos Santos (2007), “[...] provoca um rebaixamento das formas épicas, ao mesmo tempo em que faz emergir, cheias de glória, as figuras extraídas do meio do povo” (p. 169). Surge, nesse momento, espaço para o riso, e é então que a obra de Gógol adquire originalidade.

Como ocorre em *Almas mortas*, portanto, *Tarás Bulba* também descreve a história de um povo, e, embora não a encaremos como uma epopeia no sentido tradicional do gênero, percebemos que a obra manifesta-se por meio de uma essência épica. Em *Tarás Bulba*, entretanto, a epicidade expressa-se de forma mais patente, já que o contexto da narrativa está cronologicamente distante da realidade temporal do autor, aspecto já apontado por Helena

²⁰ Os russos chamavam de tártaros os montanhese do norte do Cáucaso, de religião muçulmana.

²¹ Os cossacos zaporogos eram aquelas que habitavam a região ucraniana de Zaporójie. Entre os séculos XVI e XVIII, essa localidade serviu como quartel-general ao exército cossaco.

Parente Cunha (1999) ao discorrer sobre as características da epopeia. A fim de esclarecermos nosso ponto de vista, dedicamo-nos novamente a estabelecer os índices dessa epicidade. Por conta do caráter bélico e nacionalista da narrativa, tais índices apresentam-se intimamente relacionados à condição de batalha – o meio encontrado pelo povo para expressar sua indignação contra séculos de injustiça e de opressão.

4.2.1 Índices épicos em *Tarás Bulba*

O primeiro dos índices épicos que podem ser encontrados em *Tarás Bulba* diz respeito aos cossacos que, por sua inclinação para a guerra e por suas características heroicas, tendem a ser considerados enquanto guerreiros épicos. Ao darem o sangue e a própria vida em prol dos ideais cossacos e em defesa da pátria, esses personagens demonstram a força que brota da natureza do homem russo e que não se deixa abalar diante das dificuldades. Como os *bogatyres* das *bylinas*²², os cossacos de *Tarás Bulba* realizam feitos heroicos e são descritos como guerreiros bravos e robustos. O historiador e crítico literário Paulo Chostakowsky (1948) destaca que essa idealização dos heróis gogolianos é reprovada por alguns críticos, mas defende que esse aspecto da narrativa “[...] é a consequência lógica da expressividade artística do lirismo com que o autor descreve a valentia e o arrojo guerreiro dos cossacos” (1948, p. 164).

Sua força física e moral é afirmada em várias passagens da narrativa. No primeiro capítulo, quando o autor apresenta os filhos de Bulba, temos o seguinte trecho: “Eram dois jovens robustos [...]. Seus rostos firmes e saudáveis estavam cobertos pelo primeiro buço, ainda não tocado pela navalha” (GÓGOL, 2007, p. 9). Em outro momento, é dito que Óstap, um dos filhos, possui a “força de um leão”, força que é provada ao longo da obra durante os conflitos contra os poloneses. Como um herói legítimo, Óstap manifesta a dureza de caráter característica dos cossacos. Enquanto as situações delineiam-se para ele em linha reta, para Andríi, o irmão mais novo, são apresentados caminhos sinuosos.

Mais criativo e engenhoso, Andríi “[...] também era louco por uma proeza, mas sua alma era ao mesmo tempo acessível a outros sentimentos” (GÓGOL, 2007, p. 26). Dentre eles, o amor. Como uma necessidade arrebatadora, o sentimento amoroso desperta no rapaz e modifica seu modo de ver o mundo, sem, contudo, torná-lo menos corajoso ou leal aos seus ideais – que

²² As *bylinas*, cantos épicos populares transmitidos oralmente entre o povo eslavo, com origem por volta do século XII, narram as lutas dos russos contra os inimigos nômades. O herói das *bylinas* é o *bogatyry*, guerreiro eslavo de força física descomunal, moral honrada e capaz de realizar as mais variadas façanhas para proteger sua terra e seu povo. O *bogatyry* é um personagem mitológico no folclore russo.

já não são os mesmos que os do pai e do irmão. Como Óstap, ele dá mostras de sua força ainda no seminário. Andando distraído por uma rua, Andrii quase é atropelado por uma carroça e o cocheiro o fustiga com o chicote, despertando a ira do rapaz: “O jovem seminarista ficou furioso: com uma coragem louca, ele agarrou a roda traseira com sua mão poderosa e deteve a carroça” (GÓGOL, 2007, p. 26).

Em outro momento de *Tarás Bulba*, o autor destaca que Andrii encara a batalha com êxtase e com “volúpia raivosa”, atirando-se “[...] como um ébrio em meio ao silvo das balas e do brilho dos sabres, assestando golpes em todos e sem perceber os que recebia” (GÓGOL, 2007, p. 64). Ao perceber a valentia do filho mais novo, o velho Bulba surpreende-se por tal “paixão violenta” e considera que Andrii também possui seus méritos. Mesmo depois de trair o ideal cossaco e de renegar sua família e sua cultura em prol do amor de uma moça polonesa, o rapaz mantém a coragem e o furor em batalha, não se acovardando diante dos cossacos. Com isso, Andrii também pode ser entendido como um herói – um herói romântico. Assim como o irmão e o pai, ele lança-se bravamente às últimas consequências em defesa daquilo em que acredita e morre por esse ideal.

O próprio coronel Tarás Bulba é um homem vigoroso, apesar da idade avançada, e quando grita ao estilo cossaco, “[...] algo de que só a raça eslava é capaz” (GÓGOL, 2007, p. 114), todos param para escutá-lo. Tendo sido ferido durante uma batalha contra os poloneses, Bulba precisa ser amarrado pelo companheiro para que possam continuar a viagem de volta a Zaporójie, já que, louco de angústia pela captura de um dos filhos, rasga os curativos de seus ferimentos e atira-os longe com uma fúria delirante. Quando finalmente encontra o filho, este prestes a ser executado pelos poloneses, surge uma “chama devoradora” em seus olhos. Mesmo quando é pego pelos inimigos, no fim da obra, o velho coronel não esmorece e o autor deixa entrever a ideia de que não há ameaça ou martírio que possa vencer a força russa.

Os cossacos zaporogos, de forma geral, são apresentados como homens ativos e fortes como leões, representando a fonte de determinação que se espalha por toda a Ucrânia. No segundo capítulo, o autor caracteriza os cossacos como guerreiros marcados pelas batalhas e pelo estilo de vida que levam: “Por causa de seus rostos queimados de sol, via-se que todos eles estavam endurecidos pelos combates e que tinham experimentado toda sorte de infortúnios” (GÓGOL, 2007, p. 33). No quarto capítulo, enquanto o exército cossaco prepara-se para partir para a guerra, o *kochevói*²³ dá instruções aos jovens:

²³ Comandante supremo do exército cossaco de Zaporójie.

“Jovens, escutem os velhos! Se levarem um tiro ou forem feridos por um sabre na cabeça ou em qualquer outra parte, não deem grande importância a isso. Misturem uma carga de pólvora num cálice de aguardente, bebam de uma só vez, e tudo vai passar. Não terão nem febre; e se o ferimento não for grande, coloquem bastante terra, amassando-a antes com saliva, e daí ele vai cicatrizar” (GÓGOL, 2007, p. 58).

Eis os únicos cuidados que os cossacos julgam necessário dispensarem a si mesmos. Trata-se aqui de homens rudes e seus costumes são atravessados por uma agressividade natural, por uma violência fundamental. Essa essência bruta é compartilhada culturalmente entre os cossacos e se manifesta até mesmo em momentos de intimidade familiar. Ao receber os filhos Óstap e Andrii, recém chegados do seminário, Bulba ri dos longos cafetãs²⁴ dos rapazes e Óstap ameaça o pai com uma surra. Empolgado com a ideia de testar os punhos do filho, Bulba provoca o rapaz e os dois “[...] ao invés de saudações após a longa ausência, começaram a trocar socos nos flancos, nas costas e no peito” (GÓGOL, 2007, p. 10).

Só depois disso é que o velho coronel dá as boas-vindas ao filho, convencido de que ele será um bom cossaco: “Muito bem, filho! Bata em qualquer um assim, do jeito que você me socou, não se rebaixe diante de ninguém!” (GÓGOL, 2007, p. 10). Quanto a Andrii, o caçula, Bulba o intimida por não querer bater no pai e o chama de “mimadinho”. A partir daí, passa a criticar a academia por estragar os jovens com livros e filosofia e afirma que a única “ciência de verdade” está em Zaporójie. Para Bulba, os filhos precisam apenas de sabre, de cavalo e de campo aberto – nisso consiste a legítima sabedoria cossaca.

Matar, segundo percebemos nas palavras de Tarás Bulba, faz parte da constituição de um cossaco honrado. No momento em que se senta para comer com os filhos, o velho brinda com aguardente ao futuro dos rapazes: “Queira Deus que na guerra sejam sempre bem-aventurados! Que matem os infiéis, os turcos e os tártaros; e quando os polacos começarem a fazer algo contra a nossa fé, que matem também a eles!” (GÓGOL, 2007, p. 13). A violência do modo de vida dos cossacos parece ser sintetizada na figura do velho Bulba, homem que “[...] fora criado para a ânsia guerreira e se distinguia pela sinceridade grosseira de seu temperamento” (GÓGOL, 2007, p. 13).

Na Siétch²⁵, inclusive, a violência é fundamentada em um rígido sistema de punições aos cossacos que cometem crimes. Os que roubam são amarrados a um pelourinho e ao seu lado é deixado um porrete, para que todos aqueles que passarem pelo local possam desfechar-lhe um golpe, até que o sujeito morra. Os que não pagam suas dívidas, por outro lado, são acorrentados a um canhão e mantidos ali até que algum companheiro resolva resgatá-los, pagando o valor da

²⁴ Tipo de vestimenta semelhante a um casaco.

²⁵ Fortificação militar criada pelos cossacos e que possuía a estrutura de uma pequena cidade.

dívida. Além disso, há um castigo específico para os que são culpados de assassinato: o assassino é posto vivo dentro de uma cova e, sobre ele, desce o caixão com o corpo da vítima. Assim, os dois são enterrados juntos.

Entretanto, a violência em *Tarás Bulba* apresenta-se de forma mais patente nos momentos em que são narrados os combates e as incursões do exército cossaco em território polonês. No quinto capítulo, o autor descreve o terror proporcionado pelo avanço dos zaporogos pelo sudoeste polonês: “Crianças foram mortas, mulheres tiveram os seios cortados, os que eram deixados em liberdade tinham as pernas esfoladas até os joelhos – numa palavra: os cossacos pagavam com juros as dívidas contraídas” (GÓGOL, 2007, p. 62). Deixando um rastro de destruição por onde passam, os cossacos são movidos pelo desejo de vingança contra os poloneses que, expandindo suas influências pela Ucrânia, suprimem a fé ortodoxa russa e enriquecem às custas do povo. O autor reconhece a violência do contexto e a crueza das cores que pintam tal cenário: “Hoje ficaríamos de cabelo em pé por aqueles terríveis sinais de crueldade, daquele século semisselvagem, e que foram levados a toda parte pelos zaporogos” (GÓGOL, 2007, p. 62).

Durante a batalha diante da cidade de Dúbno, deparamo-nos com a violência explícita do combate que gera perdas tanto aos cossacos quanto aos poloneses. Um ilustre cavaleiro, pertencente a uma antiga linhagem de príncipes, demonstra “[...] sua coragem épica de boiardo: partiu dois zaporogos ao meio” (GÓGOL, 2007, p. 100). Contudo, é abatido ferozmente pelo cossaco Kukubienko:

Kukubienko apanhou com ambas as mãos a sua espada pesada e enterrou-a bem na boca pálida do polonês. A espada arrancou dois dentes alvos, cortou a língua ao meio, partiu a vértebra do pescoço e penetrou bem fundo na terra. E assim ele a deixou, cravada ali na terra úmida para sempre. O sangue nobre e vermelho como os frutos de um viburno esguichou em forma de uma fonte, tingindo todo o cafetã amarelo e ornado em ouro do polonês (GÓGOL, 2007, p. 101).

Ao descrever a morte do cossaco Borodati, o autor destaca que “[...] a cabeça robusta saltou, e o corpo degolado caiu encharcando de sangue a terra em redor” (GÓGOL, 2007, p. 102). Embora algumas vezes essas passagens sejam atenuadas por metáforas que glorificam as virtudes dos cossacos mortos na batalha, os movimentos do combate continuam a surpreender por sua crueldade. Exemplo disso é o trecho em que, após enterrarem os cadáveres dos companheiros, os cossacos amarram os corpos dos inimigos a cavalos selvagens, “[...] os quais foram soltos e depois perseguidos e açoitados por longo tempo. Os cavalos furiosos voaram por

valas, morros, riachos e valetas, batendo no chão os cadáveres polacos despedaçados” (GÓGOL, 2007, p. 104).

Além disso, a agressividade do caráter cossaco mostra-se no momento em que Tarás Bulba mata o próprio filho. Por ter traído seus companheiros e sua pátria em troca do amor de uma moça polonesa, por quem jura renegar tudo e todos, Andríi torna-se um inimigo diante dos olhos do pai. “Fui eu que o gerei, e sou eu quem vai matá-lo!” (GÓGOL, 2007, p. 132), são as palavras do velho Bulba antes de atirar contra o filho. O pai não hesita e não duvida do que deve ser feito, pois possui absoluta lealdade aos ideais cossacos. Óstap, vendo o cadáver de Andríi, pede ao pai para que sepultem o irmão. Porém, o coronel se recusa: “Eles que o enterrem! Não faltará quem chore e se lamente por ele!” (GÓGOL, 2007, p. 132).

Percebemos aqui o quão endurecido encontra-se o caráter de Tarás Bulba, um caráter que não se deixará dobrar até o fim. Mesmo em seus últimos momentos de vida, amarrado a uma árvore e prestes a morrer queimado pelos poloneses, Bulba não se desvia nem um pouco de sua essência guerreira. Com o fôlego que lhe resta, ele grita aos companheiros para que não se rendam e tenta ajudá-los a salvarem-se da mira dos inimigos, incitando-lhes coragem. Nesse sentido, Nivaldo dos Santos (2007) aponta que:

[...] sem dúvida, Gógol foi buscar nas epopeias muitos dos elementos que deram forma a sua obra. Não seria nenhum exagero, portanto, ver nos guerreiros zaporogos os mesmos contornos dos heróis da *Ilíada* e da *Odisseia*, de Homero. Assim, podemos dizer que o coronel Tarás Bulba possui muito de Ulisses, do mesmo modo que Kukubienko pode ser comparado a Aquiles ou Ájax (p. 169).

Em relação aos poemas homéricos, é oportuno destacar que a violência pode ser encontrada tanto na *Ilíada* como na *Odisseia*. Embora as duas obras sejam embasadas em motivos distintos – enquanto a *Ilíada* representa uma epopeia guerreira, a *Odisseia* é sobretudo um poema nacional, assim como *Tarás Bulba* e *Almas mortas*, respectivamente –, episódios sangrentos são percebidos em ambas. Em nossa perspectiva, consideramos que, possivelmente, este seja outro paralelo de epicidade entre a narrativa de Gógol e as antigas epopeias.

O segundo índice épico que nos propomos a elencar refere-se justamente à condição de batalha que se sobressai em *Tarás Bulba*. O contexto sobre o qual se constrói a narrativa toma por elemento central a guerra, e, ao longo dos capítulos, o autor aponta os motivos que a sustentam e relata as consequências que ela exerce junto ao povo. Desse modo, a guerra não é

apenas apresentada em razão das virtudes e dos feitos heroicos dos guerreiros que lutam por um ideal nacional, mas mostra também a crueldade dos homens, o derramamento de sangue e a destruição indiscriminada. Enraizada na história do povo cossaco, a guerra pode ser percebida como o sentido de sua existência.

No primeiro capítulo da obra, ao descrever a casa em que Tarás Bulba vive com a mulher, o autor destaca que tudo é arranjado ao estilo de uma época de guerras, “[...] ao gosto daquela época cujas vivas alusões ficaram somente nas canções e no imaginário popular, já não mais cantadas na Ucrânia por velhos cegos e barbudos” (GÓGOL, 2007, p. 12). Nas paredes, encontram-se sabres, chicotes, espingardas e outros artigos destinados à batalha, indicando que, mesmo depois de ter se afastado do exército, o velho coronel mantém em seu espírito o ardor da guerra.

Para que possamos compreender a natureza dos conflitos que assolavam os tempos vividos pelos cossacos, precisamos saber que, no período em que transcorre a novela de Gógol, a Ucrânia se encontrava sob domínio polonês. De acordo com Nivaldo dos Santos (2007), antes de ser subjugada pelo poder da Polônia,

[...] a Ucrânia estivera sob o domínio da Lituânia, que no século XIV havia iniciado uma expansão em direção ao sul, abrangendo os territórios eslavos até o Mar Negro. Após a união matrimonial entre nobres da Polônia e da Lituânia, esses dois países formaram, no século XVI, um Estado Comum, e as terras ucranianas passaram ao controle dos poloneses. Os reis polacos deram então início a um processo de “polonização” dos ucranianos, submetendo-os a um regime de servidão e suprimindo o cristianismo ortodoxo em prol do catolicismo (p. 167).

Por conseguinte, os cossacos desempenharam um papel de destaque na luta pela libertação da Ucrânia, revoltando-se contra a influência polonesa e contra a união entre a Igreja Católica e a Igreja Ortodoxa Grega. Em *Tarás Bulba*, como um “[...] vasto e desregrado proceder da natureza russa” (GÓGOL, 2007, p. 15) que se espalhou por toda a estepe, os cossacos ucranianos são associados a uma “chama guerreira” que, após as injustiças sofridas pelo povo, acendeu-se no espírito eslavo. Assim, a existência dos cossacos está intimamente relacionada à necessidade do povo ucraniano de libertar-se do jugo de outrem e de defender-se contra os inimigos da fé ortodoxa e da cultura russa. Portanto, os cossacos zaporogos constituem um fenômeno de força “[...] expelido do seio do povo por um raio de desgraças” (GÓGOL, 2007, p. 15).

Encarregados de uma “eterna batalha”, nas palavras do autor, os cossacos são caracterizados por levar uma vida turbulenta, guerreira e vigilante. É no combate que eles provam sua honra de cavaleiro, e, caso não forem capazes de prová-la, então nada lhes resta

além de uma morte vergonhosa. Quando fala aos filhos, o velho Bulba afirma que, se os rapazes não puderem lutar bravamente, “[...] é melhor que desapareçam, para que seus espíritos sumam do mundo” (GÓGOL, 2007, p. 21). Disso depreendemos que o sentido da vida de um cossaco está na guerra, e apenas nela.

Óstap, o filho mais velho de Tarás Bulba, parece encarnar essa atração fundamental para a luta armada, sendo descrito como “[...] insensível a outros impulsos que não a guerra e a farra desvairada” (GÓGOL, 2007, p. 25). Leal aos seus companheiros até às últimas consequências, o jovem cossaco, assim como o pai, não possui criatividade para planejar armadilhas, preferindo lançar-se corajosamente aos perigos que se impõem. Munidos com a mesma coragem, os cossacos zaporogos estão prontos a morrer pela sua Igreja Ortodoxa e pela liberdade do povo ucraniano, jamais hesitando em começar uma guerra. O fervor que sentem na alma não significa a agitação de um povo leviano, mas uma “[...] natureza pesada e vigorosa, que não se incendiava rapidamente, mas, uma vez incendiada, conservava o ardor dentro de si de forma obstinada e duradoura” (GÓGOL, 2007, p. 54).

Além disso, o espírito combativo dos cossacos manifesta-se até mesmo dentro da Siétch, que abriga cerca de sessenta batalhões. Assim como Tarás Bulba troca socos com o filho, os zaporogos lutam entre si: “Não raro, ocorriam disputas entre os batalhões. Nesses casos, a coisa descambava para brigas de verdade. Os batalhões cobriam a praça e trocavam socos entre si até que alguns não resistiam e deixavam de avançar contra os outros; daí começava uma festança” (GÓGOL, 2007, p. 40). A inclinação para a guerra, segundo percebemos, está presente até mesmo nas atitudes mais inconscientes de tais personagens.

Consideramos que, talvez, o momento em que esse sentido para a vida surge com mais clareza nas palavras de uma personagem seja o do diálogo de Tarás Bulba com o *kochevói*, no terceiro capítulo da novela. Pressionando o *kochevói* para que rompa o acordo de paz com os turcos e levante o exército zaporogo, Bulba ressalta que o dever dos cossacos é combater os muçulmanos e inimigos da fé. Quando, porém, o *kochevói* se recusa, o velho coronel revolta-se: “Pois então é assim: que a força dos cossacos desapareça em vão, que o homem pereça como um cachorro, sem ter feito uma obra boa, e para que nem a pátria nem o Cristianismo tirem dele qualquer proveito? Então para que nós vivemos, para que diabos nós vivemos?” (GÓGOL, 2007, p. 42). Fica claro, com as palavras e com a ira de Tarás Bulba, portanto, que a guerra ocupa o principal papel da vida de um cossaco.

O terceiro e último índice épico que destacamos na narrativa de *Tarás Bulba* está associado ao sentimento de nacionalismo das personagens. Assim como em *Almas mortas* o homem russo está ligado à sua terra por um forte vínculo afetivo, nessa “pequena epopeia”, como Nivaldo dos Santos (2007) se refere à novela de Gógol, os cossacos expressam amor e lealdade à pátria, dedicando-se a ela de corpo e alma. O amor que poderia manchar a honra de um cossaco caso ele o destinasse a uma mulher, “[...] porque naquele século era uma vergonha e uma infâmia que um cossaco pensasse em mulher e amor sem ter experimentado uma batalha” (GÓGOL, 2007, p. 26), também poderia fazer do homem um herói caso ele o revestisse com as cores do seu país. Ao retomarmos os argumentos de Dino Del Pino (1970), já destacados em outro momento de nosso trabalho, confirmamos justamente que os heróis gogolianos são heróis nacionais, pois representam os valores fundamentais do povo ucraniano.

No oitavo capítulo da obra, imbuído por um sentimento de orgulho pela pátria, o autor aponta para a grandeza da raça eslava:

[...] uma raça enorme e poderosa que, perante as outras, é como o mar diante de pequenos rios. Se o tempo está agitado, ele se transforma em rugidos e trovões, erguendo e quebrando as ondas como os rios fracos não podem fazer; mas se o tempo está calmo e silencioso, ele estende sua superfície infinita e cristalina com mais clareza do que todos os rios, num eterno deleite para os olhos (GÓGOL, 2007, p. 114).

Tal descrição do povo russo, segundo consideramos, é pintada pelo autor em tons épicos. Os termos e metáforas, além disso, comportam uma expressividade forte o suficiente para que, de certo modo, a terra eslava seja pensada como uma personagem heroica na história do mundo – agitando-se em rugidos e trovões e espalhando-se infinitamente sem que ninguém lhe ofereça obstáculos. Como já vimos, essa grandiloquência narrativa também existe em *Almas mortas*, nos momentos em que o autor disserta sobre a Rússia, e é elencada dentre as principais características dos textos épicos pelos críticos literários, conforme salientamos ao longo do apanhado teórico que constitui o capítulo anterior.

Bravos, fortes como leões e altivos como “[...] águias sentadas no pico de montanhas altas e escarpadas” (GÓGOL, 2007, p. 116), os zaporogos demonstram na guerra a intensidade do laço que os une ao solo ucraniano e a tudo o que dele brota. Os que perecem, entregam a alma como heróis e suas últimas palavras possuem ar de glória. Ao relatar como foi dizimado o batalhão cossaco de Niezamáikov, o autor faz a seguinte comparação: “Como uma chuva de

granizo derruba de repente todo o trigo onde cada espiga brilhava semelhante a uma pesada moeda de ouro, assim foram derrubados os cossacos” (GÓGOL, 2007, p. 123).

Ferido mortalmente, o cossaco Mossi Chilo brada aos seus companheiros antes de perder as forças: “Adeus, senhores irmãos, companheiros! Que a Rússia Ortodoxa se perpetue, e seja eterna a sua glória!” (GÓGOL, 2007, p. 126). Com corajosas palavras também morre o cossaco Stiepán Guska, erguido por quatro lanças: “Que morram todos os inimigos, e que a Terra Russa se rejubile eternamente!” (GÓGOL, 2007, p. 126). Do mesmo modo, o velho Bovdiúg, antes de subir aos céus para contar aos antigos companheiros como os cossacos sabiam morrer pela fé sagrada, reuniu as últimas forças para pronunciar as seguintes palavras: “Não lamento abandonar este mundo. Que Deus conceda um fim como esse a todos! Que a Terra Russa seja gloriosa até o fim dos séculos!” (GÓGOL, 2007, p. 127). O próprio Tarás Bulba louva sua pátria e a força de sua fé no momento em que os poloneses o queimam vivo: “Esperem só! Virá o dia em que vocês vão saber o que é a fé ortodoxa russa! Agora mesmo, os povos distantes e próximos já estão pressentindo: da Terra Russa está se levantando o seu czar, e no mundo não haverá força que não se submeta a ele!” (GÓGOL, 2007, p. 164).

Entretanto, não apenas na valentia para a batalha manifesta-se o amor que o povo russo devota à sua terra, mas também no orgulho expresso pelas belezas da natureza ucraniana. Assim como em *Almas mortas*, o autor proporciona ao leitor de *Tarás Bulba* quadros exuberantes. No segundo capítulo da obra, enquanto narra a viagem de Bulba e dos dois filhos até a Siétch, o autor descreve a riqueza da estepe, imensa e selvagem: “Toda a superfície da terra apresentava-se como um oceano verde-crê, pelo qual brotavam milhões de flores diferentes” (GÓGOL, 2007, p. 29).

O terreno estende-se infinitamente em linha reta, até onde os olhos podem alcançar: “Não lhes aparecia sequer uma árvore; era tudo aquela mesma estepe infinita, livre e maravilhosa” (GÓGOL, 2007, p. 31). Como se fossem tragados pela paisagem, os viajantes perdem-se nos próprios pensamentos, e o autor salienta que “[...] a estepe há muito tempo já tinha tomado a todos eles em seus braços verdes, a relva alta que se acercava os encobriu, e entre suas espigas só apareciam os gorros negros dos cossacos” (GÓGOL, 2007, p. 28). Em *Tarás Bulba*, a estepe integra a realidade do povo cossaco e representa um ângulo fundamental da vida nos campos ucranianos, merecendo, por isso, ser percebida em sua grandeza épica pelo olhar sensível de Gógol.

Assim, embora *Tarás Bulba* não possua a estrutura tradicional de uma epopeia, mas de uma novela, há em seus meandros a essência épica sobre a qual temos discorrido ao longo de

nosso trabalho. Pelo caráter guerreiro das personagens, pela profundidade de seus ideais nacionais e pela natureza homérica de suas façanhas, a tudo isso somada a beleza exuberante dos cenários ucranianos, a obra de Gógol comunica, através de uma intenção épica, a história do povo cossaco.

4.3 A ambiguidade do riso gogoliano

Passamos, neste momento, ao segundo dos dois elementos que compõem nossa perspectiva interpretativa em relação à proposta de nosso trabalho: o riso. Conforme já destacamos no início deste capítulo e anteriormente, ao longo do apanhado teórico realizado sobre o tema, o riso não se encerra em um só ponto de vista e em uma estética única, mas dialoga com vários outros conceitos e teorias. Assim, diferentes épocas e diferentes autores possuem sua própria concepção do riso e uma postura distinta sobre o modo como ele se manifesta na literatura. No que se refere à obra gogoliana e às leituras que se fazem dela, por conseguinte, encontramos mais de uma perspectiva sobre o elemento risível: este pode ser percebido tanto enquanto crítica social, visto que pune os vícios dos homens, quanto como um ponto de vista filosófico em relação à condição humana, e nesse sentido aproxima-se do riso enquanto humor.

Além disso, consideramos a opinião que Gógol manifestava em relação à sua obra e ao caráter do riso que a compõe. Algumas das considerações críticas do autor sobre seu próprio processo artístico, presentes em *À saída do teatro depois da representação de uma nova comédia* (1843), já foram comentadas em outro capítulo de nossa dissertação, no momento em que nos dedicamos a pensar sobre um Gógol teórico de si mesmo. Entretanto, a retomada dessa perspectiva torna-se pertinente no ponto em que nos encontramos, algo semelhante à preparação da carruagem para a partida de Tchítchicov, porque reaparecerá durante nossa interpretação das obras gogolianas. Em *Almas mortas*, aliás, o autor aponta para a natureza dessa questão ao destacar que o riso possui delimitações muito tênues e um imprevisível potencial de transformação: “Mas por que será que, no meio dos momentos mais leves, alegres e despreocupados, às vezes surge por si mesma uma corrente estranha? O riso ainda nem teve tempo de se apagar do nosso semblante, e já nos transformamos em outro” (GÓGOL, 1972, p. 71).

Em *Teatro Russo* (2009b), Arlete Cavaliere discorre sobre essa “comicidade amarga”, baseada em contrastes de uma violência repentina, própria da estética de Gógol. Embora a

pesquisa que constitui o livro de Cavaliere esteja centrada sobre a obra teatral do autor, as considerações tecidas a respeito do procedimento artístico do riso não se limitam às peças gogolianas, mas também nos ajudam a pensar sobre *Almas mortas* e *Tarás Bulba*, por exemplo. Assim, a autora argumenta que o princípio do riso de Gógol submete-se a um processo de transformação:

Este riso, fio condutor de todos os seus textos teatrais, vai como que alinhavando cenas e atos, personagens e diálogos, segundo um movimento dialético no qual imagens carnavalizadas ligadas a um sistema da cultura cômica popular (cujo riso destronador e renovador conduz às exagerações grotescas próximas à bufonaria com seus elementos do cômico popular) contrastam, de forma extraordinária, com um universo dramático aparentado ao trágico. O princípio cômico estruturador sempre se transforma num esgar trágico, e a visão carnavalesca que preside os seus textos se faz sempre enfraquecida em seu desfecho para dar lugar a um tom lúgubre e espantoso, como se o universo do texto se tornasse, numa fração de segundos, hostil e alheio (2009b, p. 25-26).

Esses contrastes, segundo observamos, podem ser encontrados nas duas obras literárias que temos interpretado ao longo deste capítulo. Em *Tarás Bulba*, um dos trechos em que a narrativa se transforma, aproximando riso e lágrimas, é o que descreve os sofrimentos da mãe dos jovens cossacos. Ao perceber que o marido deseja levar os filhos para Zaporójie, embora os rapazes mal tenham retornado à casa, ela lamenta-se “[...] com lágrimas nos olhos” (GÓGOL, 2007, p. 11), pois sente saudades dos meninos que ficaram durante longo tempo no seminário. Apesar da tristeza materna, o velho Tarás Bulba manda que ela se cale, e suas palavras são, ao mesmo tempo, rudes e cômicas: “Chega, chega de uivar, velha! Um cossaco não é para viver com mulheres. Você iria escondê-los embaixo da saia e ficaria sentada em cima deles como uma galinha choca” (GÓGOL, 2007, p. 11).

Em *Almas mortas*, além do trecho que destacamos anteriormente, no qual o autor fala diretamente ao leitor sobre a proximidade entre o riso alegre e outros sentimentos obscuros, encontramos diversas passagens em que ocorre essa “junção desautomatizante” – termo usado por Cavaliere (2009b) para caracterizar esse aspecto do estilo de Gógol. No décimo capítulo da obra, os moradores da cidade em que se encontra Tchítchicov começam a descobrir suas trapagens e são dominados por um medo generalizado. Em meio a esse caos, o procurador fica profundamente impressionado e, depois de muito pensar sobre o caso, é liquidado por uma morte súbita. O sentimento sombrio da morte, “terrificante”, segundo o autor, mescla-se à comicidade da situação, já que, conforme o procurador estava sentado em sua cadeira, “[...] desabou sem aviso de cara no chão” (GÓGOL, 1972, p. 252).

De acordo com Cavaliere (2009b), a união desses dois aspectos, o cômico e o trágico, “[...] acaba por determinar uma unidade complexa e contraditória” (p. 26). Para a autora, se por um lado irrompe o riso da bufonaria, por outro percebe-se também o grotesco da narrativa. O riso gogoliano apresenta-se, muitas vezes, como um riso estranho ao leitor e pode ser considerado um “personagem sério” em sua obra. Por conseguinte, consideramos que um olhar mais atento a essa faceta estilística do autor vem bem a propósito antes de entrarmos, de fato, na interpretação de *Almas mortas* e *Tarás Bulba*.

4.3.1 Expressões de uma comicidade baixa e a “anestesia” do espírito

No capítulo anterior, expusemos a tipologia do cômico que Propp realiza em *Comicidade e riso* (1992), destacamos os principais pontos de seu estudo e mencionamos de que forma esses conceitos manifestam-se na obra de Gógol. Entretanto, naquele momento, nossa perspectiva era ampla e visava à produção artística do autor de modo geral. Aqui, dedicamo-nos a interpretar as duas narrativas gogolianas que constituem o centro de nosso trabalho à luz das ideias de Propp (1992), ou seja, buscamos esmiuçar aspectos da comicidade presentes em Gógol a partir dos pressupostos do teórico russo. Com isso, temos em mente ampliar nossos horizontes interpretativos e aprofundar nossa compreensão das obras de Gógol. Assim, retomamos os elementos da teoria de Propp (1992) e, a partir de um ponto de vista mais específico, salientamos de que maneira eles participam das obras selecionadas.

Lembramos, primeiramente, da distinção que o teórico russo faz entre comicidade baixa e comicidade alta, sendo a primeira relacionada a um caráter vulgar e a segunda a um caráter refinado. De acordo com o que já sublinhamos, Propp (1992) situa a obra de Gógol no campo da comicidade baixa por conta das coisas rasteiras, das coisas do povo, que são percebidas nos textos gogolianos. Os xingamentos trocados pelas personagens e as palavras oriundas das camadas populares são um exemplo desse “rebaixamento” apontado por Propp (1992). Nesse sentido, em *Almas mortas*, o cocheiro Selifan grita a um dos cavalos da carruagem que não se esforça tanto quanto os outros: “‘Presta atenção quando falam contigo, bobalhão! Não vou ensinar-te nada de mau, ó ignorante! Eh, onde é que te estás metendo?’ – Aqui ele lhe deu mais uma lambada com o chicote, acrescentando: ‘– Eh, bárbaro! Bonaparte maldito!’” (GÓGOL, 1972, p. 48).

Quanto a *Tarás Bulba*, o termo “filho de um cão”, por exemplo, é recorrente entre os cossacos. Contudo, não significa unicamente um xingamento com a intenção de ofender, mas

também uma espécie de exortação usada entre amigos que adquire até mesmo tons de afeto. Elementos da linguagem popular, em oposição à linguagem considerada culta, são encontrados especialmente nas falas de Bulba, como no trecho em que ele decide ir com os filhos para Zaporójie: “Juro por Deus que vou! Que diabo vou esperar aqui? Para eu me tornar um plantador de trigo-sarraceno, um dono de casa, cuidar de ovelhas e porcos e molengar com a mulher? Maldita seja: eu sou um cossaco, não quero isso!” (GÓGOL, 2007, p. 14). Aliás, a palavra “diabo” é dita com frequência ao longo da narrativa: “O diabo que carregue num saco esse bêbado do Chilo!” (GÓGOL, 2007, p. 45), gritam os cossacos no momento da escolha do novo atamã.

Esse tipo de linguagem, repleto de “palavras vulgares”, foi condenado por alguns críticos e escritores russos contemporâneos a Gógol. Entretanto, quando percebemos a ideia essencial da estética gogoliana, compreendemos que o autor não poderia ter criado suas personagens de outro modo. Afinal, como separar o povo russo de sua língua, de sua cultura? Em *Selected passages from correspondence with friends* (1969), o autor destacou que apenas Púchkin compreendeu o caráter de seu talento em representar, ou recriar, a banalidade da vida, como já mencionamos.

Outro aspecto da comicidade em Gógol sublinhado por Propp (1992) diz respeito à constituição física das personagens. Nesse sentido, para que o corpo físico provoque o riso, é preciso que ele aponte para um defeito espiritual que o homem quer mascarar, mas não consegue. Sobre *Almas mortas*, Propp (1992) destaca como exemplo o trecho do segundo capítulo da primeira parte da obra, em que, atrapalhados por um excesso de amabilidades, Tchítchicov e Manílov encontram-se em um impasse para decidir qual deles passará primeiro pela porta. Por fim, os dois acabam passando juntos e espremendo-se mutuamente. A comicidade da situação origina-se do ridículo proporcionado pela gentileza forçada e do fato de que os dois homens são um tanto gordos.

Em *Tarás Bulba*, o riso provocado pela natureza física surge de modo diferente, mais velado. Como a narrativa valoriza a força guerreira dos cossacos, estes não são descritos como sujeitos de corpulência sedentária, mas como homens viris. No entanto, conforme indica Propp (1992), Gógol possui uma galeria de gordos bastante imponente, e *Tarás Bulba* não ignora esse aspecto. O próprio Bulba enquadra-se nessa categoria, talvez por ter envelhecido e se afastado de Zaporójie, passando a levar uma vida pacata no campo com a mulher. O trecho a seguir descreve a partida de Bulba e dos filhos: “Junto à marquise estavam os cavalos selados. Bulba

saltou em seu Diabo, que recuou com raiva ao sentir sobre si uma carga de vinte *puds*, porque Bulba era extraordinariamente pesado e gordo” (GÓGOL, 2007, p. 21).

A comida e a bebida também suscitam o riso em ambas as obras. Segundo Propp (1992), enquanto a primeira só se torna risível quando revela o modo de ser do homem em seus defeitos e vícios, a segunda é percebida como cômica quando não alcança a embriaguez completa. Em *Almas mortas*, Tchítchicov visita os proprietários rurais e almoça com todos eles. Essas refeições, por conseguinte, revelam o comportamento dos anfitriões e aquilo que eles possuem de mais peculiar. Assim, podemos lembrar que na casa do fanfarrão Nozdriov a comida é ruim, feita de qualquer modo, sendo servida crua ou chamuscada: “Percebia-se que o cozinheiro se deixava guiar mais por uma espécie de inspiração, e punha na panela o que lhe aparecia mais à mão” (GÓGOL, 1972, p. 90).

Na casa de Sobakêvitch, por outro lado, onde os móveis e o próprio anfitrião têm um aspecto ursino, a mesa é farta e come-se muito: “Quando aqui servimos porco, quero que tragam o porco inteiro para a mesa. [...] Prefiro comer dois pratos, mas comer à vontade, até fartar a alma” (GÓGOL, 1972, p. 118). Já na casa do avarento Pliúchkin, Tchítchicov depara-se com comida estragada, coberta de mofo por ter sido guardada por muito tempo: “[...] a torrada, pode ser que esteja um pouco estragada na parte de cima, então essa parte tem que ser raspada com a faca, sem desperdiçar as migalhas, e levada para o galinheiro” (GÓGOL, 1972, p. 148).

No caso de *Tarás Bulba*, o ato de comer é cômico pelos mesmos motivos. Quando manda que a mulher sirva a refeição, o velho Bulba expressa sua aversão por pratos requintados e, em suas palavras rudes, notamos a preferência por um tipo de comida igualmente rudimentar: “Não precisa de bolinhos, docinhos de mel, docinhos de papoula e outras guloseimas; traga-nos um carneiro, uma cabra e hidromel envelhecido! E bastante aguardente, [...] a aguardente pura, bem forte, que borbulha e espuma feito louca” (GÓGOL, 2007, p. 11). A bebida, aliás, é amplamente consumida pelos cossacos e impulsiona suas farras e badernas em Zaporójie, proporcionando também momentos de comicidade como o do rapagão que, tendo trocado até mesmo sua roupa por aguardente, dança e incentiva os demais a divertirem-se: “Em volta do jovem zaporogo, um quarteto de velhos mexia as pernas com bastante habilidade; eles saltavam rodopiando como um redemoinho, quase sobre a cabeça dos músicos” (GÓGOL, 2007, p. 33).

Outro elemento de comicidade que destacamos nas duas narrativas de Gógol refere-se ao que Propp (1992) considera como a comicidade das semelhanças, tanto do homem com animais ou coisas, quanto de animais ou coisas com o homem. Sobre o primeiro caso, podemos salientar como exemplo a passagem de *Almas mortas* em que o autor caracteriza a expressão

do rosto de Pliúchkin: “[...] sua cara inexpressiva como pau” (GÓGOL, 1972, p. 147). Em outro momento, na casa da proprietária rural Koróbotchka, Tchítchicov repreende a velha por sua desconfiança: “A senhora em verdade se comporta, com perdão da palavra, como um vira-lata deitado num monte de feno: nem come sozinha, nem deixa outro comer” (GÓGOL, 1972, p. 66). Esse tipo de comparação apenas suscita o riso, conforme Propp (1992), porque são associadas ao homem características negativas.

De forma inversa, os objetos e animais também adquirem aspecto humano na obra gogoliana, como podemos observar na passagem que descreve os móveis da casa de Sobakêvitch: “[...] no canto da sala havia uma escrivaninha de nogueira, barriguda, com quatro pernas estranhíssimas, um urso consumado” (GÓGOL, 1972, p. 114). Sobakêvitch se parece com um urso de porte médio e toda a casa assemelha-se a ele. Já a casa de Pliúchkin é caracterizada como “um velho inválido” por sua aparência de abandono. Os cachorros de Koróbotchka, por sua vez, latem como em um recital e o autor os compara a sopranos e a tenores, a cantores em um elaborado coral.

As cômicas semelhanças também podem ser observadas em *Tarás Bulba*. No quarto capítulo, surge um judeu “[...] alto e comprido como uma vara” (GÓGOL, 2007, p. 55). Mais adiante, o velho coronel pergunta a outro judeu, que parece não temer a fúria dos cossacos: “Imbecil, o que você está fazendo? Por acaso quer que o fuzilem como um pardal?” (GÓGOL, 2007, p. 59). Entretanto, há em *Tarás Bulba* inúmeras outras comparações entre cossacos e animais que não provocam o riso, pois tais semelhanças não revelam aspectos negativos, mas enaltecem as qualidades dos homens. Nesse caso, podemos tomar como exemplos os momentos em que o autor assemelha os cossacos a águias e a leões.

A língua, de acordo com Propp (1992), oferece uma gama variada de possibilidades para a comicidade, como já destacamos no capítulo anterior. Aqui, contudo, retomamos o uso desse artifício linguístico para apontar de que modo ele se manifesta em *Almas mortas* e em *Tarás Bulba*. Na primeira obra, surgem nomes de significados cômicos porque desnudam as personalidades daqueles que os possuem. Por exemplo, o nome Koróbotchka reproduz a palavra “korobotchka” – caixinha – e indica a estupidez da personagem, encerrada nas próprias ideias. Sobakêvitch, grande e desajeitado, lembra a palavra “sobaka” – cão. Pliúchkin, o avaro “frangalho humano”, deriva de “pliuchka” – tralha. Nozdriov, por sua vez, remete à palavra “nozdria” – nariz – e a comparação alude a seu caráter fanfarrão e desleixado. Essas semelhanças são apontadas por Propp (1992) e por Troyat (1980) na biografia que escreve sobre Gógol.

Quanto a *Tarás Bulba*, não encontramos trabalhos ou textos teóricos que argumentem sobre os nomes das personagens e sobre seus possíveis significados quando associados às palavras de língua russa. Observamos que, talvez pelo caráter épico da narrativa, o autor tenha investido menos na comicidade dos nomes cossacos e que, por isso, esse aspecto não tenha sido mencionado pelos estudiosos que se dedicaram a essa obra.

No entanto, há indícios de que *Tarás Bulba* não seja totalmente alheia a esse artifício cômico, pois, no terceiro capítulo, o tradutor aponta para um trocadilho com o nome do cossaco Chilo. No momento da escolha do novo atamã, os cossacos cogitam a possibilidade de que Chilo seja escolhido: “– Que Chilo seja o atamã!” – gritavam alguns. “– Vamos colocar Chilo no comando!” “– Uma sovelada na sua cabeça!” – gritava a turba com uma injúria” (GÓGOL, 2007, p. 44). O tradutor Nivaldo dos Santos (2007) explica em uma nota de rodapé: “Há aqui um jogo de palavras intraduzível. A palavra ‘chilo’ (sovela, espécie de agulha grossa de sapateiro) é empregada por Gógol como nome próprio e como substantivo comum” (p. 44).

Por fim, antes de concluirmos este tópico dedicado aos elementos de comicidade elencados por Propp (1992), ressaltamos o procedimento de fazer alguém de bobo – designado *odurátchvanie* pelo teórico russo. Gógol empregou esse artifício cômico em algumas de suas obras, como nas peças *O inspetor geral* e *Os jogadores*, além de utilizá-lo em *Almas mortas* e *Tarás Bulba*, embora de modos distintos. Em *Almas mortas*, essa ideia ocupa um papel fundamental na história, já que o enredo é baseado nas trapagens de Tchítchicov e no fato de que ele faz todos os demais personagens de bobos sob o pretexto de adquirir almas mortas. Apesar disso, o protagonista também se vê, em alguns momentos da narrativa, no lugar de bobo, pois comete erros em suas tentativas de engambelar os demais personagens. Essa outra face da condição de enganação é observada por Nabokov (2014): “Foi uma sandice comprar almas mortas de uma velha que tinha medo de fantasmas; foi uma incrível falha de discernimento sugerir tão estranho negócio para o encenqueiro e fanfarrão Nozdriov” (p. 43).

Em *Tarás Bulba*, por outro lado, esse procedimento não desempenha um caráter decisivo na ideia central da obra, mas aparece em pequenos episódios que conferem comicidade às situações descritas. Por conseguinte, destacamos um exemplo de *odurátchvanie* no terceiro capítulo, quando o velho Bulba incentiva os demais cossacos a promoverem uma baderna e os induz a elegerem como novo atamã o comandante que mais o agrada: “Depois de conversar com uns e outros, ofereceu a todos uma bebedeira, e os cossacos embriagados, num certo número de homens, foram direto para a praça” (GÓGOL, 2007, p. 43). Quando estão todos reunidos, Bulba aproveita-se da situação para conduzir a eleição como deseja, sem que nenhum

dos cossacos perceba suas intenções: “– Gritem Kirdiága’ – sussurrou Tarás Bulba para alguns” (GÓGOL, 2007, p. 43).

Em outra situação, narrada no décimo primeiro capítulo, Bulba e o judeu Iánel tentam enganar os guardas poloneses que mantêm Óstap preso. Disfarçado de conde alemão, recém chegado do estrangeiro e curioso para ver os cossacos, o velho coronel tinge a barba de preto e oculta-se sob um gorro alto. Com a ajuda da perspicácia do judeu, chega à prisão e quase consegue ver o filho. Porém, irrita-se com um guarda quando este lhe diz que os cossacos são como cães e arruína o disfarce. A partir destes exemplos, compreendemos que o artifício de *odurátchvanie* apresenta-se de forma mais elaborada em *Almas mortas*, e que em *Tarás Bulba* manifesta-se com reservas, pois coabita com o tom épico da obra.

Embora tenhamos nos embasado mais pelo estudo de Propp (1992) em virtude de sua proximidade com a obra gogoliana, reconhecemos a pertinência das considerações feitas por Bergson (2001) no que diz respeito às manifestações da comicidade. Como já destacamos no capítulo anterior, segundo a perspectiva de Bergson (2001), a existência do riso depende de uma “anestesia momentânea” do espírito, algo como uma disposição tranquila e serena. Desse modo, o autor observa que um estado de alma exaltado, como o de alguém que experimenta um grande sofrimento, por exemplo, não será tocado pelo riso.

De fato, o homem atormentado por sentimentos intensos como o amor, o ódio ou a tristeza dificilmente sentirá vontade de rir diante de uma situação cômica. Porém, é interessante percebermos que, na estética de Gógol, muitas vezes a comicidade mescla-se a estados de espírito obscuros e tristonhos. Ao apontar para a miséria humana e para os aspectos torpes que os homens são capazes de expressar, o autor proporciona certa aura melancólica que, contudo, logo é contrastada com elementos cômicos. Assim, as narrativas gogolianas parecem não escolher um único caminho, mas se equilibrar sobre ambos.

Talvez “O capote” seja o texto de Gógol em que esse contraste se mostre com mais força, mas também podemos observá-lo em outras obras. Ao final de *Almas mortas*, o protagonista desespera-se por ter sido preso e mergulha em uma “tristeza infinita”, chora convulsivamente e rasga as próprias roupas. Entretanto, ao ver-se livre da punição, começa a sonhar com tentações e torna-se novamente cômico. Quanto a *Tarás Bulba*, encontramos no

décimo primeiro capítulo um contraste entre o sofrimento dos cossacos e a sátira que o autor direciona ao povo por transformar uma execução em um espetáculo:

Naquele século rude, as execuções constituíam um dos mais notáveis espetáculos, e não apenas para a ralé, mas também para as classes mais elevadas. Uma multidão de velhas, das mais devotas, e um sem-número de moças jovens e mulheres, daquelas mais medrosas, que depois ficam sonhando a noite inteira com cadáveres ensanguentados e gritando durante o sono como um hussardo bêbado, não deixavam de espiar esses acontecimentos. “Ai, que suplício!” – gritavam muitas delas com uma febre histérica, cobrindo os olhos e virando o rosto, embora às vezes ficassem olhando bastante tempo (GÓGOL, 2007, p. 152).

Outro ponto da teoria de Bergson (2001) que desejamos retomar está centrado na perspectiva de que o riso tem caráter punitivo. De acordo com o autor, o riso comporta uma função útil e social, que é punir o “mau jeito” e o automatismo do comportamento humano. Sob esse ponto de vista, “[...] um rosto é tanto mais cômico quanto mais nos sugere a ideia de alguma ação simples, mecânica, em que a personalidade estaria absorvida para todo o sempre” (BERGSON, 2001, p. 18). Sob essa perspectiva, o autor acentua uma postura inconsciente, visto que o sujeito ignora a si mesmo. O riso surge então a fim de corrigir essa postura.

Nesse sentido, Sobakêvitch suscita o riso, dentre outros motivos, por seu “mau jeito” ao movimentar-se, por seus gestos rígidos e consolidados: “[...] caminhava pesadamente, a torto e a direito, e pisando a toda hora nos pés alheios” (GÓGOL, 1972, p. 112). O ridículo de seu caráter é revelado quando Tchítchicov, tendo percebido o costume do anfitrião, passa a mover-se com cuidado em torno de Sobakêvitch. Esse esquecimento de si mesmo, corrigido pelo riso, também pode ser encontrado em *Tarás Bulba*, como no momento em que Óstap e o velho Bulba falam durante o sono. Andríi quer roubar o saco de pão do irmão, mas este senta-se e, de olhos fechados, começa a gritar: “Peguem, peguem esse polaco dos diabos!” (GÓGOL, 2007, p. 72). Em seguida, o pai parece despertar, pois diz ameaças ao filho por estar acompanhado de uma mulher. Contudo, Andríi se dá conta de que Bulba “[...] estava dormindo com a cabeça apoiada na mão” (GÓGOL, 2007, p. 73). Os gestos e as palavras de ambos são involuntários e, por conseguinte, cômicos.

Para finalizar este tópico sobre as ideias de Bergson (2001), salientamos ainda que, conforme argumenta o autor, “[...] a comicidade exprime acima de tudo certa inadaptação particular da pessoa à sociedade” (p. 99-100). Ao aproximarmos esse conceito da obra gogoliana, podemos conjecturar que, no caso de *Almas mortas*, Tchítchicov representa um caráter cômico justamente porque age contrariamente ao modo convencional, porque burla as regras sociais. Já quanto a *Tarás Bulba*, talvez a consideração de Bergson (2001) encontre

respaldo no aspecto exagerado da personalidade do velho coronel, o que acaba por destacá-lo na narrativa. Entretanto, como já observamos, em *Tarás Bulba* a comicidade não possui as mesmas medidas que em *Almas mortas*, de modo que os elementos motivadores do riso expressam-se distintamente em ambas as obras.

4.3.2 Os contrastes da ironia

A ironia, conforme já apontamos, pode significar um processo de construção da comicidade e depende da habilidade do autor em perceber dualidades e múltiplas possibilidades de sentido no mundo ao seu redor. Por conseguinte, o conceito de ironia, na perspectiva de Muecke (1995), consiste em um contraste entre uma realidade e uma aparência. Assim, segundo aponta o teórico, “[...] na ironia o significado real deve ser inferido ou do que diz o ironista ou do contexto em que o diz; é ‘sonogado’ apenas no fraco sentido de que ele não está explícito ou não pretende ser imediatamente apreensível” (p. 54). Trata-se de uma espécie de jogo em que o autor da ironia “[...] em seu papel de ingênuo, propõe um texto, mas de tal maneira ou em tal contexto que estimulará o leitor a rejeitar o seu significado literal expresso, em favor de um significado ‘translitera’ não-expresso de significação contrastante” (MUECKE, 1995, p. 58).

Observamos que a obra de Gógol, embora conte em maior presença com a “comicidade baixa” destacada por Propp (1992) e com a sátira, também apresenta traços de ironia. Começamos por *Almas mortas*. O próprio título da obra é irônico, já que muitos dos proprietários rurais que figuram como personagens, apesar de estarem vivos fisicamente, agem de modo que suas próprias almas acabam morrendo – no sentido de perderem o propósito de existência. Soterrados pela mesquinha e pelas vigarices que compõem seu cotidiano, esses espíritos definham até que só restem os corpos. Assim, talvez as almas mortas que realmente interessam a Tchitchicov, ou seja, os servos russos, tenham sido muito mais significativas em vida do que todos os proprietários de terras que se espalham pelas páginas da obra de Gógol.

Além disso, o cerne do enredo de *Almas mortas* também comporta ironia. Já destacamos as considerações que Nabokov (2014) tece a esse respeito, apontando para a incongruência do fato de que, em um contexto em que servos eram vendidos como mercadorias, a compra de almas mortas seja considerada um crime de proporções desumanas pelas personagens da obra. Lélia Duarte (2006), que também possui estudos sobre a ironia e que mencionamos no capítulo anterior, argumenta justamente que a incongruência entre um ponto de vista e outro pode gerar um caráter irônico. É interessante ainda destacar que, até o momento em que a verdade sobre

as almas mortas vem à tona, os proprietários rurais compactuam com o sigilo da operação. Estes apenas declaram-se moral e legalmente enganados quando a história torna-se um escândalo.

Outro aspecto irônico presente em *Almas mortas* diz respeito ao “herói” da narrativa. Já tivemos a oportunidade de dissertar sobre seu caráter e sobre os motivos que levaram o autor a construí-lo de um modo e não de outro. Aqui, por conseguinte, tencionamos pensá-lo a partir de uma perspectiva irônica. Segundo compreendemos, o fato de que o protagonista de *Almas mortas* seja um patife e um oportunista e, ainda assim, visto como um herói, representa uma ironia, já que heróis não costumam ser patifes, mas homens honrados.

Ademais, a ambiguidade característica de Tchitchicov coloca-o novamente sob o prisma da ironia, pois faz com que, em alguns momentos, ele aja de forma contrária àquilo que pensa. Como exemplo dessa atitude ambígua, podemos lembrar da passagem em que, após acertar a compra de um lote de terras, com o qual deseja começar uma vida honesta de trabalho, Tchitchicov começa a pensar em formas de trapacear os outros. Ironicamente, o autor defende seu herói: “Estranho pensamento! Não é que Tchitchicov o tivesse concebido voluntariamente: ele surgira por si mesmo, de repente, tentador e zombeteiro, piscando para ele. Irrequieto! Sem vergonha! E quem é o culpado por essas ideias que nos assolam de repente?” (GÓGOL, 1972, p. 403). Talvez, esta seja a ironia mais contundente da obra, pois alude à natureza humana que não pode ser enganada ou dominada. Gógol parece querer mostrar-nos, através de seus personagens, que nenhum disfarce social é capaz de subjugar aquilo que o homem possui de mais verdadeiro, sua alma. Assim, Tchitchicov quer mascarar seu caráter duvidoso, mas não consegue, pois a vilania e a tentação para a trapaça estão entranhadas em seu ser.

Em *Tarás Bulba*, os heróis também podem ser percebidos a partir de uma faceta irônica. Como já ressaltamos, eles não representam heróis convencionais. Embora se assemelhem aos guerreiros épicos das antigas epopeias, os heróis gogolianos são figuras populares – homens que xingam, amaldiçoam e gostam sobretudo de uma boa farra. A ironia, segundo percebemos, está justamente nesse “rebaixamento das formas épicas”, como postula Nivaldo dos Santos (2007). Não obstante, a narrativa não deixa de ser considerada uma obra de essência épica, com personagens que, mesmo não sendo príncipes ou generais condecorados, alcançam a glória na batalha. A grandeza épica dos guerreiros zaporogos, conforme observa Nivaldo dos Santos (2007), está na força oriunda do povo.

Outra ironia reside no fato de que Tarás Bulba, que defende com tanta veemência a honra cossaca e o amor incondicional pela pátria, seja traído pelo próprio filho. Andrii, apaixonado por uma moça polonesa, renega tudo o que o pai considera vital para o sentido da

vida de um cossaco e toma o lugar do inimigo na batalha. No início da narrativa, o velho coronel afirma que, caso os filhos não lutem bravamente contra os poloneses, é melhor que morram para que não envergonhem a existência cossaca. É irônico que, por esse motivo, um dos filhos seja morto pelo próprio pai, como se este tivesse previsto a possibilidade de traição. Podemos, desse modo, aproximar o contexto do drama entre pai e filho ao que Muecke (1995) considera uma ironia situacional, em que se percebe um contraste surpreendente entre o que se espera e o que, de fato, acontece.

Esse mesmo ponto da narrativa pode ser pensado a partir de duas outras variantes irônicas: a ironia trágica e a romântica. Trágica porque simpatizamos com o jovem apaixonado que, pelo amor de uma polonesa, trai os ideais cossacos e acaba sendo morto pelas mãos de seu pai. Romântica porque Gógol destrói a ilusão da narrativa e contradiz o caráter de seriedade absoluta da obra, desvelando-a também em face de sua ambiguidade. A ironia romântica consiste justamente na disparidade entre o ideal e o real, ou seja, entre aquilo que o herói quer ser e aquilo que ele, de fato, é. Segundo percebemos, essa coexistência dos contrários habita a narrativa de *Tarás Bulba* e une-se aos elementos constituintes do tom épico.

Ademais, a postura dos cossacos em relação à fé ortodoxa comporta certa ironia. Embora jurem lealdade à Igreja e considerem-na algo sagrado e digno de ser protegido com as próprias vidas, pouca importância conferem aos jejuns e aos hábitos religiosos. É como se sua devoção estivesse apenas em um plano idealizado, não encontrando coerência com a vida prática que os zaporogos levam na Siétch. Por conseguinte, é irônico que alguém esteja pronto a sacrificar a própria vida em prol de uma fé que pouco conhece, que permanece apenas como um ideal abstrato. De acordo com Lélia Duarte (2006), o uso da ironia implica em colocar questões. A atitude irônica, desse modo, “[...] contesta o inaudito, o original, o sagrado; mostra que nada é eterno e duradouro, nenhum juramento é para sempre, o universo não é infinito” (DUARTE, 2006, p. 33).

Além disso, a incapacidade que o herói de *Almas mortas* tem de regenerar-se moralmente, embora deseje fazê-lo, remete-nos às ideias de Kierkegaard em *O conceito de ironia* (1991) e leva-nos a considerar que Gógol, a seu modo, compreendeu a negatividade irônica. A fim de elucidar em que consiste tal negatividade, Kierkegaard (1991) refere-se ao ponto de vista irônico de Sócrates, argumentando que o filósofo grego, por não concordar com as verdades comumente aceitas em sua época, não percebia validade na realidade histórica em que estava inserido. A realidade existente era, para Sócrates, irreal, e ele tornara-se estranho para ela. Assim, de acordo com Kierkegaard (1991), Sócrates utilizou-se da ironia para

destronar o pensamento vigente em sua sociedade: “[...] ele era ignorante e nada sabia, mas procurava constantemente esclarecimento junto aos outros; mas, deixando assim a ordem existente subsistir, ele a arruinou” (p. 229). Por isso, para Kierkegaard (1991), o ponto de vista de Sócrates era irônico e comportava uma negatividade infinita e absoluta.

A ironia, sob essa perspectiva, “[...] desdenha a realidade e exige a idealidade” (KIERKEGAARD, 1991, p. 165). Ela constitui, sobretudo, uma relação de oposição entre o fenômeno e a essência, isto é, entre o que é dito ou feito e o que é pensado. Portanto, quando o que o ironista expressa não é congruente com aquilo em que ele acredita, temos a ironia. Essa discrepância, segundo Kierkegaard (1991), “[...] que a ironia estabelece com a realidade, já está suficientemente indicada quando se diz que a orientação irônica é essencialmente crítica” (p. 238). Por conseguinte, o ponto de vista irônico volta-se constantemente contra uma determinada realidade e aponta para um novo elemento. Nesse sentido, conforme destaca Kierkegaard (1991), o irônico é profético:

Para o sujeito irônico a realidade perdeu toda a sua validade, ela se tornou para ele uma forma incompleta que incomoda ou constrange por toda parte. O novo, por outro lado, ele não possui. Apenas sabe que o presente não corresponde à ideia. Ele é o que deve julgar. Num certo sentido, o irônico é profético, pois ele aponta sempre para a frente, para algo que está em vias de chegar, mas não sabe o que seja (p. 226).

Percebemos então como a perspectiva gogoliana se aproxima da negatividade da atitude irônica. Como salientamos em um momento anterior, Gógol sentia-se um estranho em meio à sociedade de sua época e perante o pensamento retilíneo de seus contemporâneos, enquanto o seu próprio era um constante entrecruzamento de ideias – muitas vezes conflitantes. Como ironista, o autor não reconhece a validade de sua realidade em muitos aspectos, embora manifeste um profundo sentimento de afeto em relação à sua terra, à sua “Mãe Rússia”. Assim, seu posicionamento frente à realidade da hipocrisia, da corrupção e da vulgaridade da vida, segundo acreditamos, caminha paralelamente à concepção kierkegaardiana e socrática da negatividade que pressupõe que a ironia permanece sempre negativa, equilibrando-se sobre contrastes: “[...] no aspecto teórico ela estabelece um desacordo entre ideia e realidade, entre realidade e ideia; no aspecto prático entre possibilidade e realidade, entre realidade e possibilidade” (KIERKEGAARD, 1991, p. 247).

De um modo geral, Gógol foi e continua sendo considerado por uma parte da crítica literária como um autor satírico. Sob essa perspectiva, sua obra ganha destaque em razão das sátiras lançadas à sociedade russa contemporânea ao escritor – uma sociedade vista como extremamente burocrática e desigual –, aos costumes artificiais e afrancesados que dominavam a época e à corrupção generalizada do sistema social. Aliás, Bakhtin (2014), como salientamos no capítulo anterior, designou *Almas mortas* como uma “sátira menipeia”. Sob nosso ponto de vista, reconhecemos em Gógol um veio satírico bastante perspicaz em apontar para a imundície social que se alastrava desde a grande São Petersburgo até as províncias mais afastadas. Entretanto, observamos que esse caráter satírico não deve ser considerado o único propósito da obra gogoliana, visto que a comicidade da bufonaria também é um aspecto fundamental para a compreensão da literatura escrita pelo autor. Além disso, Gógol não era absolutamente contrário ao sistema monárquico de sua época, não recusava a autoridade do czar e a política da servidão, por exemplo, e isso pode ser percebido em *Selected passages from correspondence with friends* (1969).

Por conseguinte, podemos conceber que Gógol condenava mais o modo como as coisas eram feitas e menos as coisas em si. Na opinião do autor, a sociedade russa esquecia-se de sua essência, de sua verdade, para perder-se em luxos, vaidades e corrupção. Desse posicionamento resultam as sátiras que encontramos em *Almas mortas* e em *Tarás Bulba*. Como já expusemos no capítulo anterior o conceito teórico a respeito da sátira, lembramos apenas que, de acordo com Propp (1992), esse procedimento pertence ao campo do riso de zombaria, e que, conforme argumenta Lélia Duarte (2006), a sátira representa um “riso engajado” com teor de crítica social.

Em *Almas mortas*, o elemento satírico manifesta-se contra a sociedade empoada que Tchítchicov encontra em determinada cidadezinha de província. O protagonista é convidado para um sarau na casa do governador, mas o evento mais se parece com um baile. A luz das velas e o brilho dos trajes femininos chega a ser ofuscante e desagradável. Os cavalheiros usam fraques negros e saracoteiam de um lado ao outro como moscas em dias quentes. Além disso, o procurador é descrito de modo a ressaltar seus ares escusos e seus hábitos corruptos, mas de forma que tudo isso pareça simples e natural: “[...] o procurador de sobancelhas muito espessas e negras e o olho esquerdo que piscava um pouco, como quem diz: ‘Venha comigo para o outro quarto, que tenho algo para lhe dizer’” (GÓGOL, 1972, p. 19).

Mais adiante, quando Tchítchicov visita a casa de Manílov, a sátira do autor volta-se aos estranhos nomes que o proprietário rural deu aos filhos: Femistóklius e Alkid. Provavelmente, a crítica baseia-se na supervalorização da cultura estrangeira que perpassava a sociedade russa, na crença de que tudo o que vinha de fora da Rússia era melhor e mais instruído, e na ambição que muitas pessoas tinham de representarem figuras cultas e refinadas – mesmo que apenas na aparência. O autor expressa então o ridículo de tal situação: “Tchítchicov levantou ligeiramente uma sobrancelha, ao ouvir esse nome um tanto grego, ao qual Manílov, por razões desconhecidas, dava a terminação em ‘inus’, mas tratou logo de recompor a fisionomia na expressão habitual” (GÓGOL, 1972, p. 37).

No terceiro capítulo da primeira parte da obra, o autor disserta satiricamente sobre a estreiteza do pensamento de sua época. Nesse trecho, Tchítchicov visita a proprietária Koróbotchka e tenta convencê-la a vender-lhe as almas mortas, mas se irrita com o raciocínio rasteiro da velha mulher. O autor então explica a situação:

[...] às vezes homens respeitáveis, até mesmo homens de Estado, em ocasiões semelhantes resultam autênticos Koróbotchkas. Quando um desses se encasqueta em alguma coisa, não há como dissuadi-lo: por mais argumentos que se lhe apresentem, claros como o dia, todos saltam, repelidos por ele, como uma bola de borracha que bate na parede (GÓGOL, 1972, p. 63).

Ao longo de *Almas mortas*, Gógol satiriza vários aspectos de sua sociedade – a extravagância desagradável do vestir-se, a estupidez dos modos refinados, o descaso com a cultura nacional, a superficialidade das relações, o olhar limitado dos leitores que permanecem em uma zona de conforto –, mas gostaríamos ainda de destacar a ociosidade mórbida para a qual o autor aponta criticamente no oitavo capítulo da obra. Os habitantes da cidade de província, até a chegada de Tchítchicov e o escândalo por conta da compra das almas mortas, levavam uma existência morosa muito semelhante ao que se convencionou denominar oblomovismo²⁶: “Um era o que se costuma chamar um peso morto, ou seja, um homem que tinha de levar um tranco para se decidir a fazer alguma coisa; outro era do gênero marmota, desses que ficam a vida toda deitados, e que nem a trancos se levantam, em hipótese alguma” (GÓGOL, 1972, p. 187).

Em *Tarás Bulba* também observamos momentos em que o autor adota uma postura de sátira, embora sejam menos numerosos pelo tom da narrativa e por sua breve extensão. No segundo capítulo, quando é descrita a rotina dos rapazes no seminário, percebemos o modo

²⁶ Estado de profunda passividade, de preguiça contemplativa, originado da personalidade inerte de Oblómov, personagem do romance de mesmo nome escrito por Ivan Gontcharóv e publicado em 1859.

satírico com o qual o autor se refere ao tipo de ensino ministrado aos jovens, apontando a inutilidade de conteúdos e disciplinas que em nada se relacionam à realidade dos alunos e dos próprios mestres:

O tipo de ensino daquele tempo divergia terrivelmente do modo de vida: aquelas particularidades escolásticas, gramaticais, retóricas e lógicas definitivamente não combinavam com a época, nunca se ajustavam e nem se aplicavam à vida. Os que aprendiam não podiam associar a nada os seus conhecimentos, e menos ainda os conhecimentos escolásticos. Os próprios mestres de então eram mais ignorantes do que os outros, porque estavam totalmente afastados da prática (GÓGOL, 2007, p. 24).

Outra passagem de caráter satírico que podemos destacar em *Tarás Bulba* diz respeito à espetacularização que a sociedade da época conferia às execuções públicas de criminosos condenados à morte. Assim, no décimo primeiro capítulo da obra, o autor critica, por meio de sátira, o povo que assiste ao suplício dos cossacos. Esse público, contudo, não é composto apenas por pessoas de menor condição financeira ou de menor instrução, mas também de damas respeitáveis, de senhoras devotas e de fidalgos que observam tudo como se fossem peritos no assunto. Tais damas e cavalheiros comparecem à praça de execução no rigor da moda e ostentando o luxo de suas posições sociais. Como exemplo, podemos apontar o jovem polonês que “[...] usava um traje militar e decerto trazia sobre si tudo que possuía, a ponto de em sua casa restarem apenas uma camisa esfarrapada e umas botas velhas” (GÓGOL, 2007, p. 153). Por conseguinte, o autor sugere que a ignorância e que a mesquinhez encontram-se sobretudo nos caracteres mais “nobres”.

O ato cruel da tortura e da morte torna-se uma espécie de cerimônia e o autor descreve a futilidade da sociedade que se interessa por esse tipo de evento: “Algumas pessoas discutiam acaloradamente, outras até faziam apostas; mas a maior parte era daqueles que olham para o mundo e seus acontecimentos cutucando o nariz com o dedo” (GÓGOL, 2007, p. 153). Desse modo, o autor zomba das explicações técnicas que um cavaleiro fornece a sua querida Iuzissia que, em seu vestido de seda, escuta-o com pavor e curiosidade:

“Quando começar o suplício da roda e outras torturas, o criminoso ainda estará vivo; mas quando for decapitado, querida, ele morrerá na hora. Antes ele vai gritar e se debater, mas logo que o decapitarem, não poderá gritar, nem comer e nem beber, querida, pois não terá mais a cabeça” (GÓGOL, 2007, p. 153).

Por conseguinte, compreendemos que, embora o riso não necessite sempre de um caráter satírico para desempenhar uma função social, para romper com automatismos cristalizados, conforme argumenta Lélia Duarte (2006), é através da sátira que ele adquire sua especial força

ideológica. Observamos, portanto, que em ambas as narrativas aqui expostas e interpretadas, Gógol posicionou-se ideologicamente e a partir de uma perspectiva cômica a fim de apontar aspectos sociais que faziam parte de um contexto que lhe era próximo e com os quais o autor não concordava.

4.3.3 Sobre uma visão de mundo carnavalizada

O último aspecto referente à comicidade da obra de Gógol que tencionamos destacar neste capítulo diz respeito à carnavalização concebida por Bakhtin e à ideia de cômico popular sustentada pelo autor. Em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (1996), Bakhtin resgata as manifestações do riso no período medieval e distingue duas vertentes da criação popular: uma oficial, de tom sério, caracterizada por perceber de forma estreita o folclore e o humor do povo, e uma não-oficial, de caráter festivo e cômico, constituída pelas festas públicas carnavalescas, pelos ritos e cultos cômicos e por figuras como os bufões, os tolos, os anões, os monstros e os palhaços. Segundo Bakhtin (1996), entretanto, essa cultura cômica popular é pouco estudada pelos especialistas do folclore e não convive harmoniosamente com a cultura séria, sendo assim desprezada como um rebaixamento cultural.

De acordo com Bakhtin (1996), as festas populares são uma forma primordial e marcante da civilização humana, possuem unidade de estilo e refletem um aspecto cômico do mundo. Na Idade Média, os ritos e espetáculos organizados à maneira cômica proporcionavam

[...] uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, *um segundo mundo e uma segunda vida* aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles *viviam* em ocasiões determinadas (BAKHTIN, 1996, p. 4-5).

Por conseguinte, as festividades da cultura popular comportam um sentido profundo e exprimem uma concepção do mundo, um ponto de vista do homem em relação àquilo que o cerca e que o constitui. Dessa perspectiva viva e sensível, conforme argumenta Bakhtin (1996), surge o riso carnavalesco e sua complexa natureza: “É, antes de mais nada, um riso *festivo*. Não é, portanto, uma reação individual diante de um ou outro fato ‘cômico’ isolado. O riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio *do povo*” (BAKHTIN, 1996, p. 10). Nesse sentido, o riso é geral e compartilhado entre todos. Além do mais, é universal e atinge a todos e a todas as coisas, de modo que “[...] o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo” (BAKHTIN, 1996, p. 10). Assim, aqueles que riem

também estão incluídos naquilo que é risível e os burladores escarnecem de si mesmos. Contudo, o riso carnavalesco não possui uma única face, mas se manifesta de forma ambivalente: “[...] alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente” (BAKHTIN, 1996, p. 10).

Essas características do riso carnavalesco parecem-nos suficientes para pensar o riso gogoliano, tendo em vista o que já expusemos até o presente momento. Para Bakhtin, em *Questões de literatura e de estética* (2014), a obra de Gógol representa o fenômeno mais significativo da literatura cômica dos tempos modernos, e podemos destacar alguns traços da estética gogoliana que contribuem para essa opinião: a base popular de suas narrativas, o riso festivo do povo e suas crenças, a atmosfera carnavalizada da vida, a alegria das imagens e do tom das histórias contadas. Como salienta Bakhtin (2014), o contexto cultural das festas e das feiras da vida ucraniana era intimamente conhecido por Gógol.

Em *Tarás Bulba*, segundo ressalta o teórico, os elementos das festas populares do folclore e do realismo grotesco associam-se de forma orgânica e harmoniosa. Arlete Cavaliere, em um texto de reflexão crítica contido na edição de *O nariz e A terrível vingança* (1986), aponta quais são esses elementos: “[...] o caráter épico e jocoso, as hipérboles do tipo ‘rabelaisiano’, as carnificinas, os banquetes e os costumes específicos de Siétch livre [...] revelariam também os profundos elementos do utopismo das festas populares” (p. 149). Assim, o modo de vida dos cossacos em *Tarás Bulba* pode ser percebido a partir de uma atmosfera carnavalesca.

No terceiro capítulo da obra, Gógol detém-se sobre o estilo farrista dos cossacos e sobre seu espírito de liberdade e camaradagem, traços que tornam-nos uma sociedade atípica. Embora se dediquem a atividades variadas, como a caça e o tiro ao alvo, a maior parte dos cossacos farreia da manhã até a noite e ocupa-se com festins, “[...] sinal de um amplo desprendimento da vontade da alma” (GÓGOL, 2007, p. 37). O autor acrescenta:

Toda a Siétch apresentava-se como um fenômeno extraordinário. Era um banquete incessante, um baile que já começava ruidoso e que não tinha fim. [...] Esse banquete geral tinha algo que enfeitava. Não era um ajuntamento de bebuns, que se embriagavam de desgosto, mas simplesmente uma baderna furiosa de alegria. Qualquer um que chegava àquele lugar se esquecia e abandonava tudo a que se dedicara até então. Pode-se dizer que cuspiam em seu passado e se entregavam despreocupadamente à liberdade e à camaradagem daqueles que eram farristas como ele mesmo (GÓGOL, 2007, p. 37).

A situação configura-se, portanto, como um “festim eterno” em que os cossacos podem entrar em comunhão com quem são realmente, com o elemento mais sincero de suas almas. De

acordo com Bakhtin (1996), é especialmente nesses momentos que o homem, dotado de uma segunda vida, torna a si mesmo e sente-se um ser humano entre seus semelhantes. Isto posto, podemos considerar que a percepção carnavalesca do mundo que os cossacos de *Tarás Bulba* possuem nos é apresentada como uma “alegria furiosa”: “Era uma alegria embriagada, barulhenta, mas não a de um botequim escurecido, onde um homem se esquece de si por causa de uma alegria sombria e deturpada; aquilo era um círculo estreito de colegas de escola” (GÓGOL, 2007, p. 38). Na Siétch, portanto, o espírito alegre desse estilo de vida é compartilhado por todos os cossacos como se eles fossem uma única e estrondosa vontade.

No posfácio da edição de *Tarás Bulba* (2007), o tradutor Nivaldo dos Santos destaca que, “[...] nesse mundo anárquico, a ordem habitual está suspensa; isto faz com que as cerimônias, por mais formais que sejam, transcorram num clima de alegria desvairada” (p. 169). Assim, na escolha do novo *kochevói*, o comandante eleito pela turba barulhenta de cossacos é encorajado a aceitar o posto por meio de uma baderna generalizada: “[...] ele foi finalmente arrastado para a praça, acompanhado de injúrias e impelido por exortações, socos e pontapés. ‘– Não recue, filho do Cão! Aceite a honra que lhe deram, seu cachorro!’” (GÓGOL, 2007, p. 45-46). Por fim, o novo *kochevói* passa por uma cerimônia de eleição ainda mais estranha:

Então saiu do meio do povo o quarteto de cossacos mais velhos, de topetes e bigodes grisalhos [...], e depois de cada um pegar um punhado de terra, que na ocasião tinha virado lama por causa de uma chuva recente, puseram-no na cabeça do *kochevói*. A terra molhada escorreu por sua cabeça, atingiu os bigodes e as faces e lambuzou todo o seu rosto. Mas Kirdiága permaneceu imóvel e agradeceu aos cossacos pela honra concedida (GÓGOL, 2007, p. 46).

A comemoração pela eleição não poderia ser outra senão uma farra de proporções escandalosas: “As tavernas foram arrebetadas; o hidromel, a aguardente e a cerveja foram simplesmente apanhados, sem pagamento; e os taverneiros ainda ficaram felizes por terem saído ilesos” (GÓGOL, 2007, p. 46-47). Os cossacos embriagam-se, entoam canções que celebram suas proezas, tocam balalaicas e dançam durante toda a noite. A festa acaba quando a embriaguez e o cansaço vencem “aquelas cabeças duras” (GÓGOL, 2007, p. 47) e quando dois companheiros, abraçados e comovidos, choram juntos e desabam em sono profundo. Encontramos em *Tarás Bulba*, por conseguinte, o riso alegre e festivo concebido por Bakhtin (1996).

Em *Almas mortas* também observamos elementos de uma perspectiva carnavalesca e a presença do riso associada a uma concepção grotesca. Ao retomar e comentar o texto de Bakhtin

(2014), Arlete Cavaliere (1986) aponta como exemplo dessa característica o trecho do sexto capítulo em que Gógol descreve o rosto de Pliúchkin:

Seu rosto não apresentava nada de especial; era quase igual ao de muitos velhotes magros, só o seu queixo é que era muito proeminente, projetava-se tanto para a frente, que ele era obrigado a cobri-lo com o lenço a todo o momento, para não babar em cima dele; os olhinhos miúdos ainda não se tinham apagado e corriam por baixo das sobrancelhas cabeludas como ratos, quando, ponto o focinho para fora das tocas escuras, orelhas empinadas e bigodes em riste, sondam os arredores, a ver se não há algum gato ou algum garoto travesso escondido por perto, e farejam desconfiados o próprio ar (GÓGOL, 1972, p. 138).

Para a autora, o aspecto grotesco na obra gogoliana não significa apenas uma ruptura da norma, “[...] mas a negação de todas as formas abstratas, fixas, com pretensões ao absoluto, ao eterno” (CAVALIERE, 1986, p. 151). Nesse sentido, o autor de *Almas mortas* nega o mundo da verdade absoluta e única para todos, atribuindo a seus personagens e à realidade em que estão inseridos uma verdade “inesperada e imprevisível”, segundo acredita Cavaliere (1986). Conforme compreende, nesse modo de perceber as coisas e os homens está encerrada a ideia popular, regeneradora e vivificante da literatura de Gógol: “É como se ele dissesse que não é preciso esperar boas coisas do que é estável e habitual, mas apenas do ‘milagre’” (CAVALIERE, 1986, p. 151).

De acordo com Bakhtin (2014), a base de *Almas mortas* pode revelar, em uma leitura atenta, uma espécie de alegre caminhada – isto é, de uma caminhada carnavalizada – pelo inferno. Para isso, tanto o assunto da compra dos servos mortos como o próprio título da obra são traços fundamentais, de modo que o mundo de *Almas mortas* pode ser pensado como o mundo risível do inferno. Nesse universo percorrido por Tchítchicov, segundo Bakhtin (2014), só encontramos “[...] a gentalha e os trastes de um inferno carnavalizado e toda ordem de imagens que constituem a realização de metáforas injuriosas. Aqui, uma análise minuciosa revelaria muitos elementos tradicionais do inferno carnavalesco e do ‘baixo’ terrestre carnal” (p. 433).

Além disso, Bakhtin (2014) salienta que, na obra de Gógol, podemos observar quase todos os elementos da cultura popular e festiva, e que sua concepção de mundo carnavalizada aparece, na maioria dos casos, perpassada pelo romantismo. Afinal, embora Gógol não possa ser definido unicamente como autor realista ou romântico, influências de ambos os movimentos estéticos são percebidas em suas narrativas. Por conseguinte, Bakhtin (2014) destaca a descrição carnavalizada, mas também poética, da corrida desenfreada do homem russo, presente no último capítulo da primeira parte de *Almas mortas*:

E qual é o russo que não ama uma corrida veloz? Que alma, senão a alma russa, que aspira a embriagar-se, entrar num torvelinho, dizer de quando em quando: “Que vá tudo ao inferno!” – que alma senão a russa há de amá-la tanto, quando é nela, na corrida vertiginosa, que se pode sentir aquele quê de extático e maravilhoso? [...] Eh, tróica! Pássaro tróica, quem foi que te inventou? Só podias ter nascido de um povo atrevido, naquela terra que não está para brincadeiras, mas espreada-se, imensa e alastrada, pela metade do mundo (GÓGOL, 1972, p. 299).

O riso carnavalizado de *Almas mortas* também pode ser percebido na figura do fanfarrão Nozdriov, um sujeito que faz amizades “para todo o sempre”, embora não demore a brigar com os novos amigos para depois se reconciliar com eles, como se nada tivesse acontecido. O autor o descreve como tagarela, boêmio e saliente, um tipo “[...] sempre pronto para uma farrinha” (GÓGOL, 1972, p. 84). Além do mais, possui faro apurado e sente “a milhas de distância” onde há uma feira animada com bailes, confusões e jogos, “[...] pois tinha, como todos os de sua laia, certa paixão por um joguinho carteadado” (GÓGOL, 1972, p. 84).

Nozdriov promove sempre fortes impressões nos lugares em que frequenta, como se sentisse especial prazer em “fazer sujeiras” de todo tipo, e frequentemente é expulso das festas por policiais ou pelos próprios companheiros. Representa uma espécie de homem que, “[...] ou embebedava-se no bufê até ficar reduzido a um riso ininterrupto, ou então contava tantas fanfarronadas que acabava com vergonha das próprias mentiras” (GÓGOL, 1972, p. 85). Em certo momento, Tchitchicov chega a pensar que Nozdriov está “endemoninhado”. Contudo, os traços de seu caráter explosivo não são apresentados pelo autor em tons sombrios e negativos, mas por meio de imagens vivas e festivas. Por isso, o riso carnavalizado de Gógol pode ser compreendido como um “riso luminoso”, conforme assinala Arlete Cavaliere (1986).

Portanto, torna-se manifesto o papel essencial desempenhado pela cultura popular na obra de Gógol. É a cultura popular, segundo Bakhtin (2014), que dá nexos às figuras carnavalizadas das narrativas gogolianas. Ademais, “[...] é somente esta cultura popular que torna compreensível a destruição alegre e as mortes alegres de Gógol” (BAKHTIN, 2014, p. 438). Nesse ponto, o teórico russo menciona a morte de Tarás Bulba, que foi pego pelos inimigos quando tentava apanhar o cachimbo caído, e as aventuras de além-túmulo do protagonista de “O capote”. Quanto a *Almas mortas*, podemos citar o caso do procurador da cidade que, de tanto pensar sobre as trapaças de Tchitchicov, morre e cai de cara no chão. O tema da “destruição alegre” se torna ainda mais profundo na obra se considerarmos que, enquanto desfrutavam de luxos e diversões, os proprietários rurais afundam as próprias almas na lama da mediocridade e as corrompem pouco a pouco.

Por fim, destacamos ainda o posicionamento interpretativo de Bakhtin (1996) no que diz respeito à zona de contato da literatura gogoliana com a cultura “séria”, oficial, e com a cultura cômica popular. De acordo com o teórico, o grande triunfo da inadequação da estética de Gógol com as condições do pensamento crítico limitado do século XIX reside na criação de um novo gênero de “catarse da trivialidade” através de seu riso alegre. E acrescenta:

O verdadeiro riso, ambivalente e universal, não recusa o sério, ele purifica-o e completa-o. Purifica-o do dogmatismo, do caráter unilateral, da esclerose, do fanatismo e do espírito categórico, dos elementos de medo ou intimidação, do didatismo, da ingenuidade e das ilusões, de uma nefasta fixação sobre um plano único, do esgotamento estúpido. O riso impede que o sério se fixe e se isole da integridade inacabada da existência cotidiana. Ele restabelece essa integridade ambivalente (BAKHTIN, 1996, p. 105).

Assim, a perspectiva bakhtiniana defende que a questão do riso gogoliano só pode ser corretamente colocada com base no estudo da cultura cômica popular, da vida verbal não literária do povo e da aura festiva, carnavalizada, que perpassa sua obra. Como pudemos observar, as imagens alegres dessa visão de mundo podem ser encontradas tanto em *Almas mortas* quanto em *Tarás Bulba*, resguardadas as distinções e proporções de cada narrativa. Por conseguinte, após termos interpretado as duas obras a partir das ideias dos teóricos já mencionados, consideramos que o ponto de vista de Bakhtin revela uma outra faceta da obra de Gógol e integra nosso trabalho a fim de aprofundar nossa compreensão da produção artística gogoliana.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora a estrutura de uma dissertação acadêmica demande a escrita de um último capítulo a respeito de nossas considerações finais, hesitamos em considerá-las realmente *finais*, já que as ideias que tecemos ao longo deste trabalho não se configuram como concepções acabadas ou enrijecidas e que a obra de Gógol não se esgota aqui. Em nosso estudo, delimitamos uma parcela da produção literária do autor e realizamos um recorte sobre alguns dos temas que ela possibilita, optando por determinada abordagem e considerando um ponto de vista dentre outros que ainda seriam pertinentes. Isso, contudo, não significa que ignoremos a possibilidade de que a poética gogoliana possa ser percebida de outro modo em outros momentos. Já discorremos sobre a inesgotabilidade das obras literárias em um capítulo anterior e, por isso, preferimos pensar o presente capítulo como as considerações a que chegamos até aqui.

Ao longo de nosso estudo, observamos que, em *Almas mortas* e *Tarás Bulba*, Gógol concebeu novos sentidos ao aspecto do riso e ao elemento épico ao uni-los em uma perspectiva sobre o mundo. Com isso, tanto o cômico quanto a seriedade do épico são partes fundamentais para que se constitua a estética gogoliana. Em ambas as narrativas, o autor adota um tom enlevado e glorioso quando se refere ao sentimento nacional, à “Mãe Rússia” e ao seu povo, mas também ridiculariza o que há de medíocre e de mesquinho em cada homem russo – desde o mujique que engana o patrão até o grande senhor de terras que acaba sendo sufocado pelas próprias ambições. Esses contrastes são característicos da obra de Gógol e, conforme acreditamos, nada superficiais, pois apontam para os recantos mais profundos da condição humana.

Além do entrecruzamento de elementos aparentemente tão distintos como o sério e o cômico, outras zonas de conflito habitam as narrativas gogolianas. Nesse sentido, podemos destacar a disputa entre Deus e o Diabo sobre a alma humana, a proximidade entre vida e morte, a ambiguidade que emerge da coexistência do sentimento de amor à pátria e da necessidade de denúncia através da sátira, o problema da arte versus moral e os contrastes gerados pela intrincada relação entre o Real, o Fantástico e o Romântico na literatura do autor. Em Gógol, esse aspecto multifacetado permite que sua obra se equilibre sempre entre dois mundos – ou mais –, exigindo do intérprete a habilidade de perceber tonalidades que, apesar de à primeira vista parecerem contraditórias e inconcebíveis, são coerentes com o ponto de vista do autor.

A complexidade da visão de mundo de Gógol também é encarnada por seus personagens. Já dissertamos sobre a negatividade de seus heróis, mas lembremos de

Tchítchicov e do coronel cossaco Tarás Bulba. Enquanto o primeiro é descrito como um “herói patife”, pois planeja e executa uma trapaça atrás da outra, embora tenha o ímpeto de regenerar-se moralmente, o segundo tira a vida do próprio filho sem qualquer hesitação porque este apaixonou-se pela filha do inimigo. Em meio ao drama de suas situações, ambos os heróis também são vistos sob a perspectiva cômica, pois Gógol ridiculariza tanto a figura de Tchítchicov que dá pulinhos e chama-se de “raposinho” como a imagem guerreira do velho Bulba que, de tão gordo, faz o cavalo recuar de raiva ao ser montado. Essa multiplicidade de perspectivas que coexistem, nunca se anulando, requer nossa escuta sensível da obra de Gógol.

Compreendemos que a espécie de conhecimento que podemos sorver dessas histórias não é do tipo prático, que se encontra explicitamente nas páginas gogolianas, mas significa o conhecimento de nossas próprias existências enquanto seres humanos. Em um trecho de *Selected passages from correspondence with friends* (1969), o autor afirma crer que o fato de que seus leitores amarguram-se com *Almas mortas*, por exemplo, possui um lado positivo, pois é necessário ter pessoas amarguradas contra si mesmas. Para Gógol, aqueles que se colocam nessa posição costumam fazer o seu melhor para “desenterrar toda a podridão” da alma e, enfim, conseguir ver além de si mesmos. Nesse sentido, podemos dizer que o conhecimento que construímos com a leitura da obra gogoliana promove algo como a catarse dos sentidos. Esse olhar para dentro, contudo, exige que estejamos dispostos a reconhecer aquilo que não costumamos admitir diante dos outros.

Essa perspectiva está na base de nosso posicionamento interpretativo diante das obras literárias. Nesse ponto, a filosofia hermenêutica auxiliou-nos a encontrar nosso próprio caminho enquanto intérpretes não apenas do texto ficcional, mas de nós mesmos. Afinal, como salienta Palmer (2011), o ato interpretativo significa um encontro histórico. Em sua opinião, a compreensão que resulta desse encontro é o modo que o homem tem de existir no mundo, e é a partir desse pressuposto que nos colocamos frente à obra de Gógol. Além disso, tomar conhecimento do pensamento de Heidegger sobre as possibilidades do existir também foi de vital importância para o esclarecimento de nossas próprias ideias, pois o “situar-se no mundo” que centraliza as concepções heideggerianas permitiu-nos um novo olhar a respeito de nosso lugar ao longo desse trabalho.

Sobre as considerações pertinentes ao problema principal de nossa dissertação, ou seja, a imbricação do humorismo e da epicidade, reforçamos aquilo sobre o qual já argumentamos durante o capítulo anterior. Ambos os elementos estão presentes na obra de Gógol e mesclam-se de modo a constituir um olhar sobre o homem e sobre o mundo – um olhar que não se lança

em uma única direção, mas que percorre vários caminhos distintos ao mesmo tempo. Por conseguinte, poderíamos referir-nos a *Almas mortas* e a *Tarás Bulba* como epopeias cômicas ou ainda como comédias épicas. A perspectiva canônica, entretanto, talvez não se sinta confortável com estes contrastes por conceber que epopeias não costumam ser risíveis e que textos cômicos não se coadunam com o ponto de vista épico.

Em nossa leitura das narrativas de Gógol, contudo, distinguimos forma de essência com base nas considerações de Staiger (1997). O autor ressalta que a essência predominante de uma obra não depende de sua forma, podendo nascer de uma atitude que tenha especial força de expressão. Destaca ainda que, em uma mesma obra literária, podem manifestar-se características de diferentes gêneros e que dificilmente uma narrativa é exclusivamente lírica, épica ou dramática, por exemplo. Por conseguinte, sustentamos a ideia de que, embora *Almas mortas* e *Tarás Bulba* não representem epopeias tradicionais no que diz respeito à sua forma, compartilham em certa medida de aspectos oriundos do gênero épico e possuem essência épica por apresentarem a vida do povo russo.

Ao mesmo tempo, o elemento do riso também participa da essência de ambas as obras e mostra-se fundamental para que o ponto de vista de Gógol seja compreendido. É por meio do riso que o autor desvela a natureza humana e ilumina o que convencionalmente se oculta no escuro da alma, os aspectos mais primitivos do homem – aqueles que ele esconde dos olhos e do julgamento alheio. Segundo Bergson (2001), o riso mantém-nos vigilantes por ser um tipo de “gesto social”. Nesse mesmo sentido, Gógol declara em *Selected passages from correspondence with friends* (1969) que necessitamos ser colocados frente a frente com o humor que nos perfura: “So much pettiness is hidden in the depths of our soul, so much paltry self-love, so much touchy, nasty vanity, that at every moment we ought to be pricked, struck, beaten by all possible arms, and we must every moment thank the hand striking us.”²⁷ (p. 96-97).

Além disso, apreendemos das ideias de Mikhail Bakhtin que a cultura cômica popular significa a base da obra de Gógol. De fato, estudá-la e ignorar aquilo sobre o qual ela se ergue é o mesmo que excluir uma de suas principais facetas – sem a qual, talvez, nenhuma outra se sustente com fidelidade às ideias do autor. Como observamos nos estudos bakhtinianos, muitos dos elementos da cultura cômica popular estão presentes na literatura de Gógol: o riso festivo, a visão de mundo carnavalizada, a bufonaria, a máscara como expressão do ridículo, o ambiente

²⁷ “Tanta mesquinhez está escondida nas profundezas de nossa alma, tanto amor-próprio insignificante, tanta vaidade sensível e desagradável, que a cada momento devemos ser picados, golpeados, espancados por todos os braços possíveis, e devemos constantemente agradecer a mão que nos golpeia” (tradução nossa).

das feiras populares, as crenças e o folclore da vida ucraniana etc. Encontramo-los tanto em *Almas mortas* como em *Tarás Bulba*, resguardadas as proporções pertinentes a cada narrativa.

A linguagem popular, com suas exclamações e xingamentos, com todas as formas vivas das manifestações orais, é valorizada por Gógol e indica, novamente, a profundidade da influência que a vida do povo exerce em sua obra. Em *Almas mortas*, o cocheiro bêbado de Tchítchicov entoa uma canção, “uma cantilena que não tinha fim”, enquanto conversa com os cavalos da carruagem. Além dos ditados populares e provérbios inseridos na narrativa, também encontramos superstições: a proprietária rural Koróbotchka sonha com o diabo e teme que isso signifique um mau agouro. Ademais, talvez nunca tenhamos nos deparado com uma narrativa tão abundante de maldições como é o caso de *Tarás Bulba* – os xingamentos “cachorro” e “diabo” são fartamente usados pelos cossacos da história, assim como outras imprecações da fala popular.

Embora esses elementos tenham sido considerados como “rebaixamento da narrativa” por uma parte da crítica literária contemporânea a Gógol, são justamente eles, enquanto expressões vivas da cultura popular, que enaltecem a essência do povo russo e que dão força ao tom épico da obra gogoliana. Por conseguinte, o autor desnuda a natureza do homem russo, mas também é correto apontar que escrutina a condição da alma humana. Sua obra extrapola o âmbito do nacional e alcança patamar universal, atravessando questões comuns a todos nós. Com seu talento para captar a banalidade e as estranhezas da vida, Gógol percorre os caminhos mais sinuosos da alma assim como seu Tchítchicov entrega-se ao “pássaro-tróica” que o leva através de sua Rússia imensa.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. Sobre a ingenuidade épica. In: _____. *Notas de Literatura I*. 2. ed. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades; 34, 2012. p. 47-54.
- AKSÁKOV, Konstantin. Algumas palavras sobre o poema de Gógol *As aventuras de Tchitchikov* ou *Almas mortas*. Trad. Denise Sales. In: GOMIDE, Bruno Barreto (Org.). *Antologia do pensamento crítico russo: 1802-1901*. São Paulo: 34, 2013.
- ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: EDUNB, 1996.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário, Homero Freitas de Andrade. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2014.
- BIELÍNSKI, Vissarion. Pensamentos e observações sobre a literatura russa. Trad. Renata Esteves. In: GOMIDE, Bruno Barreto (Org.). *Antologia do pensamento crítico russo: 1802-1901*. São Paulo: 34, 2013.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a Significação da Comichidade*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BERLIN, Isaiah. A Rússia e 1848. In: BERLIN, Isaiah. *Pensadores russos*. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- BEZERRA, Paulo. Nascimento e evolução de um escritor. In: GÓGOL, Nikolai. *O capote e outras novelas*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1990.
- BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988.
- CAVALIERE, Arlete. Reflexão crítica. In: GÓGOL, Nikolai. *O nariz e A terrível vingança*. São Paulo: Max Limonad, 1986.
- CAVALIERE, Arlete. O teatro de Gógol: tradição e modernidade. In: GÓGOL, Nikolai. *Teatro completo*. Organização e tradução de Arlete Cavaliere. São Paulo: 34, 2009a.
- CAVALIERE, Arlete. *Teatro russo: percurso para um estudo da paródia e do grotesco*. São Paulo: Humanitas, 2009b.
- CHOSTAKOWSKY, Paulo. *História da literatura russa*. Trad. Álvaro Bittencourt. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1948.

CUNHA, Helena Parente. Os gêneros literários. In: PORTELLA, Eduardo (Org.). *Teoria literária*. 5. ed. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1999.

DEL PINO, Dino. *Introdução ao estudo da literatura*. 2. ed. Porto Alegre: Movimento, 1970.

DUARTE, Lélia Parreira. *Ironia e humor na literatura*. Belo Horizonte: PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.

EIKHENBAUM, B. Como é feito *O capote* de Gógol. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.

FRANK, Joseph. De Gógol ao gulag. In: FRANK, Joseph. *Pelo prisma russo: ensaios sobre literatura e cultura*. Trad. Paula Cox Rolim; Francisco Achcar. São Paulo: EDUSP, 1992.

FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente: volume VIII*. Trad. Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica: quatro ensaios*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GÓGOL, Nikolai. *Selected passages from correspondence with friends*. Trad. Jesse Zeldin. Nashville: Vanderbilt University Press, 1969.

GÓGOL, Nikolai. *Almas mortas*. Trad. Tatiana Belinky. São Paulo: Abril cultural, 1972.

GÓGOL, Nikolai. O capote. In: GÓGOL, Nikolai. *O capote e outras novelas*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1990.

GÓGOL, Nikolai. Diário de um louco. In: GÓGOL, Nikolai. *O capote e outras novelas*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1990.

GÓGOL, Nikolai. Ivan Fiodorovitch Chponka e a sua tia. In: GÓGOL, Nikolai. *Noites na granja ao pé de Dikanka*. Trad. Nina Guerra, Filipe Guerra. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

GÓGOL, Nikolai. *Tarás Bulba*. Trad. Nivaldo dos Santos. São Paulo: 34, 2007.

GÓGOL, Nikolai. À saída do teatro depois da representação de uma nova comédia. In: GÓGOL, Nikolai. *Teatro completo*. Organização e tradução de Arlete Cavaliere. São Paulo: 34, 2009a.

GÓGOL, Nikolai. O inspetor geral. In: GÓGOL, Nikolai. *Teatro completo*. Organização e tradução de Arlete Cavaliere. São Paulo: 34, 2009a.

GÓGOL, Nikolai. *Avenida Niévski*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

GÓGOL, Nikolai. *A briga dos dois Ivans*. Trad. Graziela Schneider. São Paulo: Grua livros, 2014.

GRONDIN, Jean. *Introdução à hermenêutica filosófica*. Trad. Benno Dischinger. São Leopoldo: UNISINOS, 1999.

KIERKEGAARD, S. A. *O conceito de ironia*: constantemente referido a Sócrates. Trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls. Rio de Janeiro: Vozes, 1991.

LO GATTO, Ettore. *História da literatura russa*. Trad. João Pedro de Andrade. Lisboa: Estúdios Cor, 1958.

MUECKE, D. C. *Ironia e irônico*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NABOKOV, Vladimir. *Lições de literatura russa*. Trad. Jorio Dauster. São Paulo: Três estrelas, 2014.

NUNES, Carlos Alberto. A questão homérica. In: HOMERO. *Ilíada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. 25. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015a.

NUNES, Carlos Alberto. Prefácio. In: HOMERO. *Odisseia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. 25. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015b.

PALMER, Richard. *Hermenêutica*. Trad. Maria Luísa Ribeiro Ferreira. Lisboa: Edições 70, 2011.

PLATÃO. *A República*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

PÚCHKIN, Aleksandr. *Eugênio Oneguín*. Trad. Dário Moreira de Castro Alves. Rio de Janeiro: Record, 2010.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura*: introdução aos estudos literários. 2. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013.

SANTOS, Nivaldo dos. Posfácio. In: GÓGOL, Nikolai. *Tarás Bulba*. Trad. Nivaldo dos Santos. São Paulo: 34, 2007.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação*: primeiro tomo. Trad. Jair Barboza. São Paulo: UNESP, 2005.

SEGRILLO, Angelo. *Os russos*. São Paulo: Contexto, 2015.

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. 6. ed. São Paulo: Ática, 2003. Série Princípios.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da Poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. 3. ed. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1997.

STEIN, Ernildo. *Aproximações sobre Hermenêutica*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.

TROYAT, Henri. *Gogol*. Trad. A. Guimarães. Porto: Lello & Irmão, 1980.

A447h Almeida, Ísis Lopes de
Humorismo e epicidade em Almas mortas e Tarás Bulba/ Ísis
Lopes de Almeida. – 2018.
137 f. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Santa Cruz
do Sul, 2018.
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Eunice Terezinha Piazza Gai.

1. Gogol, Nikolai Vassilievitch, 1809-1852 - Crítica e
interpretação. 2. Humorismo. 3. Literatura russa. I. Gai, Eunice
Piazza. II. Título.

CDD: 891.77

Bibliotecária responsável: Jorcenita Alves Vieira - CRB 10/1319