

---

## A CONSTRUÇÃO DO FANTÁSTICO EM *O CAPOTE* DE GOGOL\*

---

IRENE ZASIMOWICZ PINTO CALAÇA\*\*

---

### RESUMO

Neste artigo, analisamos a novela de Gogol *O capote* sob o ponto de vista do fantástico, tendo por base as teorias de Todorov (1992) e Barrenechea (1972).

PALAVRAS-CHAVE: Literatura fantástica, literatura russa.

---

### 1. INTRODUÇÃO

Com o decorrer do tempo, verifica-se que muitas linhas teóricas consideradas básicas pela literatura começam a distanciar-se da produção literária que deveriam analisar, exigindo, então, revisão em alguns pontos. Assim acontece com o fantástico, seus conceitos e fatores constituintes. Examinemos brevemente os postulados de alguns teóricos sobre o fantástico.

Todorov (1992), por exemplo, elaborou um modelo teórico para o fantástico tendo como ponto de partida a incerteza e a hesitação geradas no leitor, que se questiona quanto à verossimilhança da obra. O fantástico “puro” mantém a indecisão do leitor até o final. Por outro lado, se no final de uma história acontecimentos que parecem sobrenaturais recebem uma explicação racional, temos o fantástico-estranho; ou então, se

---

\* Ensaio elaborado a partir de Trabalho de Curso apresentado à disciplina “A Narrativa Fantástica” no Mestrado em Estudos Lingüísticos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás (UFG).

\*\* Mestranda em Estudos Lingüísticos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás (UFG).

narrativas apresentadas como fantásticas são encerradas com a aceitação do sobrenatural, temos o fantástico-maravilhoso. De acordo com Todorov (1992, p. 58), o “limite entre os dois será então incerto; entretanto, a presença ou ausência de certos detalhes permitirá sempre decidir” a que gênero pertence a obra. O autor aprofunda-se também na questão de leituras alegóricas e poéticas que, segundo ele, constituem-se em verdadeiros obstáculos para o gênero fantástico, dissolvendo-o.

Estas delimitações teóricas – bastante rígidas – acabariam por excluir deste gênero a maioria das obras que consideramos fantásticas – mesmo aquelas trazidas como exemplo de fantástico pelo referido autor como *Le Manuscrit trouvé à Saragosse*, de Jan Potocki, por ele citado.

Felipe Furtado (1980) é um dos teóricos contemporâneos que segue ortodoxamente a linha de Todorov. Outros há que buscam posições mais conciliadoras e flexíveis, próximas à produção literária contemporânea. Rodrigues (1988), por exemplo, aponta diversos graus de ambigüidade (ou indeterminação) que estariam presentes no discurso ficcional – dentro do qual podemos discernir as indeterminações características do romance policial, do fantástico tradicional e do fantástico atual, todos esquematizados pela autora. Já Barrenechea (1972) propõe uma relação complementar entre alegoria, poesia e fantástico, já que, segundo essa especialista, os mesmos não se excluem. Por outro lado, sugere novo parâmetro para a delimitação do fantástico, o qual seria:

...la existencia implícita o explícita de hechos a-normales, a-naturales o irreales y sus contrarios; y además la problematización o no problematización de este contraste. (...) Pertencen a ella [à literatura fantástica] las obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y outro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita. (BARRENECHEA, 1972, p. 392-393)

Assim, com base principalmente em Barrenechea (1972), resolvemos analisar uma obra considerada de cunho fantástico (segundo

a conceituação de Todorov), mas que se estende além dos limites impostos por esse teórico, buscando mostrar como certos constituintes da narrativa (como a alegoria) podem vir a incrementar o fantástico, ao invés de destruí-lo. Como objeto de análise, escolhemos a novela de Gogol *O capote*,<sup>1</sup> nela apontando os principais elementos que participaram da elaboração do fantástico, sua interação e o seu resultante – uma novela que, apesar de publicada pela primeira vez em 1842, não perdeu sua atualidade.

## 2. ENREDO

*O capote*, de Gogol, possui um enredo bastante simples. Um funcionário público da Rússia czarista – Akáki Akákievitch Bachmátchkin – vê-se compelido pela necessidade a adquirir um novo capote (casaco reforçado para baixas temperaturas). Com a remuneração irrisória que recebe, grandes são suas economias até conseguir juntar a soma necessária à confecção do agasalho. Depois de conseguir o capote, utiliza-o apenas um dia, pois o mesmo é levado por assaltantes. Desespera-se, busca o auxílio das autoridades para reaver a peça, mas seus esforços acabam em vão. Debilitado física e emocionalmente, adocece e acaba por falecer. Após algum tempo, ressurgue como fantasma, que vagueia pela cidade em busca do casaco roubado. Aparentemente, a alma penada sente-se vingada ao assustar e levar o capote de um importante funcionário público, que em vida lhe negara ajuda, encontrando então seu descanso. Observa-se uma ambigüidade nos momentos finais da obra e no que será analisado no decorrer de nossa exposição.

## 3. *O CAPOTE* E O FANTÁSTICO

Em um mundo aparentemente normal (apesar da ironia com que é descrito) o autor introduz um personagem que nos causa – e aos colegas

de repartição – estranhamento. A começar pelo nome diferente, cuja história é contada pelo narrador: quando procurou-se algum nome no calendário para batizar Akáki – segundo o costume da época –, por repetidas vezes só surgiram nomes esdrúxulos para a escolha (como Mókkia, Sóssia, Khozdat, Trifil, entre outros). A mãe acabou resolvendo:

Bem, pelo que vejo, ele não tem sorte mesmo. Já que é assim, o melhor mesmo é dar a ele o nome do pai. O pai se chamava Akáki, que o filho também se chame Akáki. (p. 28)

Vemos, pois, que o estranhamento é peculiar a Akáki desde o berço. Freud (1976) analisa o estranhamento, que encontramos tanto na vida real como na literatura, e aponta sua origem numa situação doméstica, já conhecida, porém reassimilada devido a repetições involuntárias. Segundo ele,

é esse fator de repetição involuntária que cerca o que, de outra forma, seria bastante inocente, de uma atmosfera estranha, e que nos impõe a idéia de algo fatídico e inescapável, quando, em caso contrário, teríamos apenas falado de ‘sorte’. (FREUD, 1976, p. 296)

E a imposição fatídica do nome “Akáki” faz surgir a atmosfera descrita por Freud.

O *modus vivendi* de Akáki tampouco é aceito pelos que o cercam, pois na construção da personagem o autor hiperboliza certas qualidades que não costumam ser bem recebidas entre o funcionalismo: gosto pelo trabalho, dedicação, comodismo em relação ao pequeno vencimento que recebe ou aos seus mirrados bens materiais. Isso faz que ele seja estigmatizado.

Contudo, não deixa de haver neste ponto uma identificação alegórica do leitor com a personagem, pois quantos de nós não fomos magoados, passamos privações, tivemos grandes perdas ou fomos alvos de gracejos e zombarias? As reações de Akáki diante dessa situação

são as mais naturais, mais humanas possíveis: mágoa, fome, medo, desespero..., apesar de não conseguir expressá-las através de palavras, já que não domina a linguagem, como veremos adiante. O leitor compadece-se da personagem – até mesmo pela ignorância e pela vida subumana que leva.

Dessa forma, não é sem admiração e “estranhamento” que o leitor recebe o desfecho inusitado da obra, quando o funcionário ressurge como fantasma. Esta nova face da personagem é considerada sobrenatural pelas personagens que participam da trama. Da mesma forma, o leitor sente-se incapaz de encontrar a sua origem, hesitando em considerá-la natural ou sobrenatural. Em tal hesitação encontraríamos o cerne do fantástico n’*O capote*, caso fizéssemos uma análise mais clássica, apoiados em Todorov (1992, p. 47-48):

O fantástico (...) dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem que devem decidir se o que percebem depende ou não da ‘realidade’, tal qual existe na opinião comum.

Ou ainda, apoiados em Vax, que afirma: “a arte fantástica ideal sabe se manter na indecisão” (*apud* TODOROV, 1997, p. 50).

Todavia, é muito difícil classificar o fantástico unicamente pela indecisão – fator volátil que pode se alterar de leitor para leitor. O próprio Todorov (1992, p. 48) admite que

o fantástico leva pois uma vida cheia de perigos, e pode se desvanecer a qualquer instante. Ele antes parece se localizar no limite de dois gêneros, o maravilhoso e o estranho, do que ser um gênero autônomo.

Ambos os autores citados descreveram de forma bastante minuciosa o fantástico, porém não conseguiram fazê-lo em sua totalidade, devido à complexidade do referido gênero. Concordamos então com Barrenechea (1972, p. 391) ao afirmar sobre Todorov o seguinte:

es necesario reconocerle el mérito de haber establecido claramente ciertas categorías y una metodología de rasgos contrastivos con distinción de niveles de análisis; con ello marca un adelanto importante en su estudio, a partir del cual pueden intentarse *otras soluciones*. (grifo nosso)

Assim, sem desmerecer a importância do trabalho de Todorov, devemos considerá-lo uma base, a partir da qual deve-se prosseguir, aprofundar sua análise e principalmente atualizá-lo quando necessário.

#### 4. A ALEGORIA, A CRÍTICA SOCIAL E O HUMOR

A alegoria, segundo Moisés (1974, p. 15), consistiria num discurso que carrega uma segunda conotação. Em outras palavras, é um processo mental que dá concretude em nossa imaginação a conceitos abstratos, como morte, funcionalismo público, “pessoa importante” etc.

O Todorov teórico não admite a conciliação de obras notoriamente de fundo social com o fantástico. Para ele, essas obras seriam tão somente alegorias:

Se o que lemos descreve um acontecimento sobrenatural, e que exige no entanto que as palavras sejam tomadas não no seu sentido literal mas em um outro sentido que não remeta a nada de sobrenatural, não há mais lugar para o fantástico. Existe pois uma gama de subgêneros literários, entre o fantástico (...) e a alegoria pura (...); gama que se constituirá em função de dois fatores: o caráter explícito da indicação, e o desaparecimento do sentido primeiro. (TODOROV, 1992, p. 71)

Mas por que o autor desconsidera totalmente as conotações fantásticas de obras com subgênero fantástico-alegórico, ao passo que releva e cita exaustivamente outras, subgêneros do estranho (como *Le Manuscrit trouvé à Saragosse*, de Jean Potocki, ou mesmo *O gato preto*, de Edgar Allan Poe – em que os autores dão explicações no final da

narrativa, que viriam justamente a “quebrar” a linha do fantástico puro)? Não haveria aqui uma contradição? Afinal, levando em consideração a classificação elaborada por Todorov em sua íntegra, verificamos que, com a evolução da literatura, grande parte daquela que consideramos “fantástica” deixaria de sê-lo.

Em relação à alegoria, Bakhtin (1988, p. 277-278) é um pouco mais aberto e salienta o caráter formador da alegoria em romances, visto que a categoria se relaciona com um dos principais problemas desse gênero: “a denúncia de toda espécie de convencionalismo pernicioso, falso, nas relações humanas”(p. 278).

Barrenechea (1972, p. 295) faz interessantes proposições sobre o alegórico, categoria que, segundo a autora, reforçaria

el nivel literal fantástico en lugar de debilitarlo, porque el contenido alegórico de la literatura contemporánea es a menudo el sin sentido del mundo, su naturaleza problemática, caótica e irreal.

Sob este ponto de vista, o alegórico não estaria contraposto ao fantástico, podendo, sim, complementá-lo. A teórica vai além em sua descrição, ao ressaltar a necessidade de se verificar o modo com que a *ordem racional das coisas* é subvertida na obra fantástica (BARRENECHEA, 1972, p. 396-397). De acordo com tal perspectiva, poder-se-ia dizer que n’*O capote* encontramos a mescla do natural e não-natural dentro do contexto.

A mezcla de los dos órdenes produce generalmente, por su mera aparición, un fuerte contraste, y presenta la ruptura del orden habitual como la preocupación primordial del relato. (BARRENECHEA, 1972, p. 397)

Assim, conforme nosso comentário anterior, apesar de todo o exagero encontrado na obra, o surgimento do fantasma foge à “natureza” do contexto, ressaltando seu aspecto fantástico. Esta outra face da

personagem retrata uma das formas de realização do “duplo”, comentadas por Rodrigues (1988, p. 43-48). Apesar da semelhança física, ele é o espelho psíquico contrário de Akáki, podendo até ser considerado, como manifestação de atividades mentais reprimidas interiormente pela personagem, que acabaram por encontrar uma forma de “escape” pós-morte. Freud aprofundou a figura do duplo, dizendo que a ele podem ser incorporados

todos os futuros, não cumpridos mas possíveis, a que gostamos ainda de nos apegar, por fantasia; (...) todos os esforços do ego que circunstâncias externas adversas aniquilam e todos os nossos atos de vontade suprimidos, atos que nutrem em nós a ilusão da Vontade Livre. (FREUD, 1976, p. 294-295)

Assim, é através do fantasma que Akáki liberta aquilo que lhe marcou sobremaneira em vida, mas que não lhe foi permitido exteriorizar no devido tempo. Em vida, Akáki era tímido; sentia-se embaraçado ao falar; quase perdeu os sentidos ao receber uma reprimenda de “uma pessoa importante”. Já após a morte, o fantasma irradiava força, tendo, inclusive, extravasado sua ira contra a “pessoa importante”.

Mas o duplo “Akáki-Fantasma” não é o único que encontramos na obra. Embora apoiando-se em um número restrito de personagens, Gogol diversifica sob diferentes aspectos o contraste dos duplos e do espelhamento. E toda essa dualidade, bem como o fantástico e o humor, encontram sempre um fundo social, em que atuam e vêm-se intensificados. O motivo social parece ser uma peculiaridade do autor, já que ele o conserva em diversas obras (*Almas mortas*, *O nariz*, *Diário de um louco*). A natureza doentia e caótica da sociedade, com seus contrastes, vícios e deformações sociais, refletia-se inclusive dentro da família por ele retratada.

É preciso esclarecer que a nossa pessoa importante já não era jovem, era um bom esposo, um honrado pai de família. (...) No entanto, mesmo plenamente satisfeito com o carinho do lar, a

figura importante achou por bem arranjar uma amiga no lado oposto da cidade para relações amistosas. (p. 56)

Refletia-a ainda na crítica a imitação a modelos e maneiras estrangeiros, nada naturais, como demonstração do alto padrão social:

Tinha (...) uma graciosa filha, de dezesseis anos (...) que todo dia lhe beijava a mão, dizendo: 'Bonjour, papa'. (p. 56)

A aculturação na Rússia daquela época era uma realidade. O autor, porém, utiliza expressões estrangeiras não apenas por seu "colorido de época". Ele vai muito além:

(...) tu (...) estás muito pálido [hoje, papa].  
Mas [... papa] permaneceu calado e não disse a ninguém uma só palavra a respeito do que lhe acontecera, onde estivera e para onde desejava ir. (p. 58)

Pelos exemplos dados pode-se verificar como o autor manuseia as palavras estrangeiras, de forma a obter como resultado sutis ironias.

Mas a cópia, a imitação, o falso e o embuste eram corriqueiros, tanto literal como metaforicamente. Veja-se que, no departamento em que Akáki trabalha, todos os funcionários subsistem *copiando textos*. Além disto, segundo o próprio narrador (p. 49):

É, na Santa Rússia, tudo está contaminado de imitação, cada um se achando chefe e sonhando com o lugar do seu superior.

Assim, não é de se estranhar que o fantasma, ao vestir o capote da *pessoa importante*, parecesse tomar a personalidade desta, inculcandolhe medo e vindo a se tornar seu espelho, seu "outro" (desenvolveremos melhor esse aspecto adiante).

Também Akáki, em sua passividade inicial, não deixa de ser mais um espelho, pelo qual facilmente visualiza-se a doentia sociedade. Por entre os atos daqueles que o cercam refletem-se a mesquinha, o

fingimento e a falta de humanidade então predominantes. E não apenas naquela sociedade, pois a obra é sentida como atualíssima mesmo em nossos dias.

Gogol mostra-nos diversas perspectivas do social:

A história do roubo do capote comoveu muitos dos colegas, embora houvesse quem não perdesse nem essa ocasião para zombar de Akáki Akákievitch. (p. 48)

Na passagem acima – como em outras tantas – o narrador deixa entrever que ainda há esperanças, pois continuam existindo pessoas que possuem compaixão: o jovem colega que percebeu a desumanidade dos outros funcionários (p. 29-30); a própria senhoria de Akáki, que buscou transmitir-lhe certo ânimo quando da perda do capote e que posteriormente zelou pelo moribundo, entre outros.

Na Rússia czarista grande parte dos homens livres exercia algum cargo no funcionalismo público. Em suas novelas peterburgueses Gogol desmistificou com seu humor crítico a vida “oficial, decorada com graus e uniformes” que todos levavam e, destruindo as distâncias, rebaixando antigos mitos, permitiu-nos examinar tudo de uma maneira mais realista. Este rebaixamento dos altos valores, segundo Bakhtin, é uma das peculiaridades da sátira. Nela também verificamos que

o objeto é quebrado (o seu arranjo hierárquico é retirado): despido ele é ridículo, como também é ridícula a sua roupa ‘vazia’, retirada e separada da sua pessoa. Ocorre a operação cômica do desmembramento. (BAKHTIN, 1988, p. 414)

Na obra que analisamos, constata-se que justamente o capote torna-se um símbolo deste desmembramento, ao idealizar a socialização do homem, seu poder, bem como sua avidez monetária. A personagem principal nunca se preocupara em juntar dinheiro, porém o capote o obrigou a isto e, como uma forma de “recompensa”, vimos seu ingresso na sociedade. A marginalidade, todavia, continuava a existir, e foi ela que, retirando o capote de Akáki, obrigou-o a retornar a seu seio.

Em diversos pontos da narrativa encontramos salientado o fator monetário, gerador maior da desigualdade social e distribuidor do poder *de factum*. É ele que classificava, direta ou indiretamente, pessoas (personagens) e objetos como detentores de maior ou menor valor:

... acompanhado de chá com torradas de centavo (p. 32)  
... homem que, ganhando quatrocentos rublos (p. 32)  
... usava touca em vez de chale [sic] (p. 34)  
... encomende agora mesmo um caixão de pinho, porque o de carvalho ficará muito caro para ele (p. 52-53)  
riso que custou a cada cocheiro um níquel de multa (p. 58)

Algo semelhante ocorre em diversas obras de Gogol, nas quais são utilizados outros símbolos. Em *O nariz*, temos o desmembramento de uma parte do corpo humano, que passa a ocupar uma posição social superior à do próprio dono. Já em *Diário de um louco* a personagem principal perde a razão aos poucos, abandonando a própria existência para viver totalmente a de seu “duplo” – um nobre criado por sua mente doentia.

Retomando nossa análise, vimos que o fantasma, encontrando-se à margem da sociedade (e mesmo da vida), simplesmente toma, rouba, o capote da *pessoa importante* (em vida, Akáki juntara penosamente o dinheiro, procurara o auxílio das autoridades – tudo de acordo com a legalidade). Com a vestimenta parece incorporar características do general: sua segurança e poderio, conseguindo, inclusive, incutir-lhe o mesmo pavor de que um dia fora vítima. Há uma inversão de papéis, explicada por Bezerra, no prefácio da obra, da seguinte maneira:

Ao tirar o capote da outrora destemida [sic] pessoa importante, o outrora medroso Akáki Akákievitch pratica um ato de destronamento do rei carnavalesco, saindo da sua antiga nulidade, agindo como um ‘novo’ Akáki e sugerindo que no plano simbólico supera-se aquele imobilismo que o tornou vítima do mundo injusto e cruel onde vivera sua existência ‘real’.

Bezerra apóia suas afirmações na teoria de Bakhtin sobre a carnavalização da literatura. Assim, vemos que n' *O capote*, em um certo momento, há uma alteração da vida ordinária – uma reviravolta, um “carnaval”, no qual as personagens vivem de acordo com leis diferentes, enquanto a “festa” durar.

As leis, proibições e restrições que determinavam o sistema e a ordem da vida comum, isto é, extracarnavalesca, revogam-se durante o carnaval: revogam-se antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, (...) etiqueta etc. (BAKHTIN, 1981, p. 105)

A distância entre os homens é eliminada e novas relações são estabelecidas, ocorrendo inclusive a “profanação”, a paródia sobre valores correntes da sociedade. E é o que temos quando Akáki – uma personagem “estrangeira”, diferente do mundo que a cercava –, ao retornar como fantasma, “destrona” o rei carnavalesco (aqui, a *pessoa importante*) e destrói seus privilégios, ainda que momentaneamente.

Como se vê, há participação da alegoria, do humor e da crítica social em *O capote*, não obstante se tratar de uma obra de cunho fantástico. Os referidos elementos encontram-se de tal modo interligados que a supressão de um ou outro afetaria a unicidade literária do todo.

## 5. OS ELEMENTOS CONSTITUINTES DA NARRATIVA

Para dar prosseguimento à análise, selecionamos alguns constituintes da narrativa que, para nós, incrementaram o elemento fantástico na obra analisada.

### 5.1 Narrador e personagens secundárias

Em *O capote* as cenas e os atos nos são apresentados por um narrador que reserva para si a perspectiva de apresentação das demais

personagens. O leitor só vai apreender algo mais profundo dos perfis psicológicos das personagens através do próprio raciocínio, ao ler as “entrelinhas” e analisar a ação de cada uma no contexto, como numa peça teatral. As personagens não têm consciência de sua realidade na íntegra ou de seu papel social:

Bem, ele era uma boa alma, bom companheiro, prestativo; mas o título de general fê-lo perder completamente a cabeça. (sobre a *pessoa importante*, p. 49-50)

Não era alheio à compaixão; seu coração era capaz de muitas ações boas, embora a posição que ocupava impedisse freqüentemente que elas fossem praticadas. (p. 55)

O eufemismo irônico do narrador propositadamente não encobre sua crítica velada aos atos da personagem em questão.

Muitos seguidores da linha de Gogol (como Dostoiévski, por exemplo), diferem-se dele justamente por atribuírem uma visão de autocrítica às suas personagens, que pensam, têm consciência do seu valor social e angustiam-se com a própria marginalidade. O fato é percebido pelo crítico Bakhtin (1981, p. 40): “Dostoiévski não representa o ‘funcionário pobre’ mas a *autoconsciência* do funcionário pobre”. Autoconsciência esta que as personagens de Gogol não possuem, sendo, por isso, mais trágicas e dignas de comisseração; por constituírem-se simples marionetes nas mãos do destino e da cruel sociedade; por não terem recebido condições de lutar conscientemente pela melhoria de seu mundo como um todo, mas apenas pela mudança dos fatores mediatos que lhe atingem. Como animais.

O narrador conduz a narrativa num tom pessoal, introduzindo-lhe em diversos pontos detalhes que, parecendo supérfluos num primeiro momento, constituem-se-lhe integrantes geniais. Um bom exemplo seria a “sola” de sapato, trocada duas ou três vezes ao ano pelos membros da família Bachmátchkin (sobrenome derivado de “bachmák = botina”), que parece não apenas atestar sua pobreza – tanto material quanto espiritual –, como também pode ligar-se alegoricamente ao final da novela:

E Petersburgo ficou sem Akáki Akákievitch, como se ali ele nunca houvesse estado. Desapareceu e ocultou-se um ser (...) por quem ninguém se interessara... (p. 53)

Akáki existiu e deixou de existir sem que restasse um único sinal ou marca de sua passagem neste mundo. Tampouco fez falta a ninguém: foi trocado como se faz com uma sola de sapato, que é trocada e depois esquecida.

No dia seguinte, seu lugar já estava ocupado por um novo funcionário, bem mais alto, cuja caligrafia já não era tão reta porém bem mais inclinada e torcida. (p. 54)

Caracterizando o funcionário de forma tão restrita, o narrador parece transmitir-nos que o referido não passa de um novo Akáki, pois que as diferenças mais significantes entre os dois seriam apenas a altura corporal e o tipo de letra. A história não se repetiria? É essa a valorização que a sociedade dá a seus membros?

Voltando à análise do narrador, constatamos que é ele que confere a força coesiva d' *O capote*. Segundo Eikhenbaum (1973, p. 228), através dele “transfere-se o centro de gravidade da trama, reduzido então ao mínimo, para os procedimentos de narração direta.”

As personagens secundárias servem à ação e são por ela caracterizadas – quase sempre sob uma perspectiva social e monetária (conforme analisamos anteriormente). Uma delas, a *pessoa importante*, parece ter sido assim cognominada por ironia: para que lhe fosse defendida a privacidade, pois assim poderia estar fisicamente muito próxima a nós e ser reconhecida.

## 5.2 *Personagem principal*

A linguagem do narrador, fluida e irônica, contrasta sobremaneira com a da personagem principal – uma personagem plana, determinada pelo sistema. Akáki Akákievitch personifica um dos estudos de meados

do século passado acerca da linguagem humana em suas origens. Mais precisamente, a teoria de Schleier, aprimorada depois por Darwin (*apud* YAKUSHIN, 1985, p. 47-49), segundo a qual o homem, tendo partido da língua gestual e onomatopaica, atingiu a protolíngua, com sons significativos e interjeições, porém ainda sem verbos nem declinações. Akáki estaria, portanto, num estágio cultural semelhante a este, pouco desenvolvido, o que não significava que fosse incapaz de pensar (p. 35):

Mas desta vez Pietróvitch parecia *em jejum* e por isso estava áspero, intratável (...). Akáki Akákievitch logo percebeu a situação e já se dispunha a, como se diz, *tirar o corpo fora*. (O segundo grifo é nosso)

Veja-se a irônica situação: Akáki Akákievitch, apesar de raciocinar, não dominava a linguagem como forma de expressão, encontrando-se neste quesito em estágio sub-humano (sub-humano também o era seu *modus vivendi*). Mesmo incapaz de formular raciocínios completos oralmente, exercia um cargo público.

Se a coisa era muito complicada, ele costumava inclusive nunca terminar a frase, de sorte que, começando muito freqüentemente um discurso com as palavras: 'Isso, em verdade, é inteiramente de...', nada acrescentava depois e acabava esquecendo por achar que já havia dito tudo. (p. 35)

O autor, destacando esse aspecto, faz com que o leitor questione-se acerca da capacidade administrativa dos órgãos públicos.

A única coisa que sabia fazer, e em torno da qual sua vida girava, era copiar textos de outrem. Para Akáki o trabalho transformara-se mesmo em prazer físico – o único de sua patética existência.

Não tinha amigos, os colegas de trabalho caçoavam dele. Ele próprio quase não se importava com bens materiais, roupas ou mesmo com os alimentos que ingeria. Por meio destes e de outros exageros, o autor salienta a miserável vida da personagem, que se vê tolhida ainda mais pela necessidade de aquisição de um capote. Priva-se então de

coisas simples, essenciais, por ele consideradas “supérfluas”. A sádica ironia de Gogol manifesta-se através das gigantescas e absurdas privações de Akáki Akákievitch:

...na rua, caminharia o mais macio e cuidadosamente possível pelas pedras e o calçamento, quase na ponta dos pés, para não gastar a sola...(p. 40)  
... aprendeu inclusive a não comer à noite, mas em compensação se alimentava espiritualmente, nutrindo sua eterna idéia de um futuro capote. (p. 40)

Semanticamente, o autor abusa dos contrastes irônicos:

passar fome à noite – ter um alimento espiritual  
existência mais cheia – barriga vazia

Constata-se a alteração do direcionamento existencial de Akáki, que deixa de ser o trabalho e passa a ser o futuro capote. Verifica-se mesmo um crescendo na importância do capote (p. 40):

[Daí em diante era] como se sua existência [estivesse mais cheia], como se ele houvesse casado, como se contasse com outra pessoa ao seu lado (...) – e essa companheira não era outra senão o capote novo de algodão grosso e forro resistente. (p. 40)

No dia em que o capote ficou pronto e Akáki vestiu-o, sentiu-se pela primeira vez um ser humano, e agiu como tal:

Jantou alegre, não escreveu nada depois do jantar, nenhum papel; estirou-se na cama e bancou um pouco o sibarita até escurecer. (p. 43)

Foi a uma festa dos colegas em homenagem ao novo capote. Quando retornava à casa teve o mesmo levado por assaltantes. Em desespero, pede auxílio às autoridades, num dos poucos momentos em

que utiliza a palavra na obra. Rechaçado, entra em estado de choque, adoece e morre.

Ressurge na forma de um fantasma que continua a procurar o capote roubado. Tal fantasma é um verdadeiro “duplo” de Akáki, uma vez que tem a coragem e a ousadia que faltaram a este em vida, além de que busca a justiça com as próprias mãos. A sátira irônica do autor é marcante neste trecho, já que coloca a polícia – uma instituição séria – a buscar um defunto, que deveria ser pego “vivo ou morto” para ser castigado:

A polícia recebeu a ordem de agarrar o [...defunto] a qualquer custo, vivo ou morto, e, para servir de exemplo a outros, castigá-lo da maneira mais severa possível. (p. 55, grifo nosso)

O autor consegue, num período bastante curto, manobrar e quebrar conceitos universais de animação/inanimação, atividade/passividade, respeito aos mortos, além de utilizar muito bem o jogo de expressões idiomáticas e a sátira.

Por acaso, a alma penada encontra o alto funcionário que lhe negara ajuda em vida, e vinga-se arrancando seu capote. Aparentemente, Akáki encontra seu descanso, pois deixou de aparecer. Gogol, porém, consegue levantar dúvidas em leitores superficiais, ao mencionar uma posterior aparição do “funcionário-fantasma”, que teria voltado a assustar os transeuntes. O leitor mais atento conclui que na cena em questão foi gerada uma pequena confusão. O vulto descrito – que poderia ser tomado por Akáki – é sim o de um dos ladrões de seu capote, uma vez que no decorrer da leitura o autor salienta amiúde a fragilidade física de Akáki (não obstante o ar corajoso de quando retirou o capote do alto funcionário) e ressalta, por outro lado, a robustez do assaltante (“...esfregou em plena boca o punho do tamanho da cabeça de um funcionário”, p. 46), a mesma robustez encontrada na última aparição (“mostrou um punho daqueles que nem entre os vivos se podem ver”, p. 58). Por outro lado, Akáki não possuía bigodes (o que pode ser confirmado na p. 27) como aqueles

atribuídos aos assaltantes (“viu de repente, diante do seu nariz, alguns sujeitos de bigode”, p. 46).

Na análise feita até aqui buscamos visualizar a sutileza com que Gogol molda os detalhes de suas personagens. Adiante veremos como esta característica do autor é mantida na elaboração do espaço fantástico.

### 5.3 Espaço

Segundo Lotman (1975), o *espaço artístico* é bastante distinto do espaço real, já que, sendo uma criação ficcional, recebe “vida” apenas na linguagem modelada segundo a visão de determinado autor, não se constituindo como uma reprodução verídica da realidade. Apesar disso, muitos leitores confundem um e outro tipos de espaço. E Gogol aproveita tal percepção ingênua, manobrando-a. O espaço em suas obras recebe um tratamento bastante especial, auxiliando na caracterização das personagens (ainda que pareça convencional num primeiro momento) e infundindo um toque de “verdade”, de realidade ao “todo”, mesmo que nele ocorram fatos inexplicáveis, fantásticos.

Como numa peça teatral, através da inserção da personagem no mundo fictício repleto de objetos peculiares, o leitor passa a conhecer detalhes de sua personalidade e mundividência que não se encontram expressos *stricto sensu* no texto. Ao lermos o seguinte trecho, por exemplo, facilmente visualizamos o tipo de gente que vive em tal recinto:

Ao subir a escada que levava a Pietróvitch, escada que, sejamos justos, vivia encharcada de água, lavagem e tomada de fio a pavio daquele cheiro de álcool que consome os olhos e é bem constante em todas as escadas de serviço de Petersbusgo.  
(p. 34)

São pessoas que vivem praticamente à margem da sociedade, não obstante integrarem numeroso grupo, como pode-se subentender da leitura de outras passagens.

A percepção do espaço na novela não possui dimensões reais, mas sim matemáticas, que desviando-se alternadamente de um foco para outro, criam uma impressão de pluralidade espacial.

Estava descalço como é hábito dos alfaiates no trabalho. A primeira coisa a saltar à vista foi o dedão muito conhecido a Akáki Akákievitch, com aquela unha deformada, grossa e dura como uma carapaça de tartaruga. (p. 34)

A subdivisão do espaço em mosaicos demonstra a impossibilidade de comunicação, salienta o isolamento e a percepção deformada do mundo pelas personagens – deformação que o próprio narrador parece querer nos repassar como natural. Akáki – uma personagem simples e humana – está ligado espacialmente a uma “casa” indeterminada, descrita em brevíssimas “pinceladas”, que se oporia à “não-casa” (o departamento e/ou a própria cidade de São Petersburgo), enriquecida pelo detalhismo do narrador. É na “casa” que a personalidade encontra certa “neutralidade” e verdadeiro abrigo contra o frio – tanto social como climático – da “não-casa”.

Chegando em casa, sentava-se imediatamente à mesa, sorvia rapidamente sua sopa... (p. 31)

Caminhou em meio às nevascas que assobiava [sic] pelas ruas, boquiaberto, perdendo as calçadas; seguindo o costume de Petersburgo, o vento atacava de todos os lados, de todos os becos. (p. 52)

No departamento ninguém lhe prestava o menor respeito. Os guardas, além de não se levantarem quando ele passava, nem chegavam a lhe dirigir o olhar...

Em *O capote* com frequência alude-se aos cargos e postos ocupados pelas personagens, bem como às relações sociais vigentes. Isso possui uma dupla significação: cria-se um espaço social e outro convencional, que desnudam a degeneração social. Sendo assim, verificamos que o fantástico existe não apenas nos momentos finais da

novela. Ele revela-se em diversos momentos: através do paralelismo entre o espaço fantasmagórico do caos cotidiano – organizado apenas superficialmente –, a fantasmagoricidade da burocracia e o elemento fantástico-cósmico atuante no ser humano, sob a forma de desumanidade.

#### 5.4 Linguagem

Gogol era um mestre da palavra que primava pela perfeição. De um temperamento inseguro, queimou inclusive vários de seus manuscritos por não considerá-los suficientemente bons (MANN, 1988, p. 262).

Manipulando as formas lingüísticas, o autor levou *O capote* até as fronteiras do real e do fantástico. Utilizou-se, para tal, de hipérboles, jogos fraseológicos, bem como da ironia em todas as suas nuances – desde os tons tristes até os malévolos. Os fatores estilísticos criaram e avolumaram o grotesco, que, através de sua negatividade, incrementou ainda mais o fantástico nessa narrativa. A obra é tão bem integrada que mesmo sua estrutura parece reafirmar o “estranhamento” peculiar ao fantástico: em diversos trechos encontramos enormes períodos que conduzem tensamente a entonação e têm um desfecho com uma simplicidade inesperada. Sobre esse aspecto, afirma Eikhenbaum (1973, p. 236):

Sentimos um desacordo cômico entre a tensão da entonação sintática, que iniciou surda e discretamente, e sua consistência semântica. (...) Esta contradição ou esta discordância age sobre as próprias palavras de tal maneira que se tornam ‘estranhas’, insólitas, soam (...) como se fossem decompostas ou inventadas pela primeira vez por Gogol.

Já o riso em Gogol é um elo entre o contraditório e o incompatível. O autor quebra as mais variadas normas estilísticas, obtendo como resultado dissociações cômicas. Por exemplo, quando utiliza termos jornalísticos<sup>2</sup> na caracterização de uma ligação extraconjugal (“achou por bem arranjar uma amiga no lado oposto da cidade para *relações*

*amistosas*”, p. 56, grifo nosso) ou quando mescla à linguagem culta termos que, apesar de pertinentes à medicina, são verdadeiros “tabus” até hoje:

(...) o semblante com uma daquelas cores a que se pode chamar de hemorroidais... (p. 27)

Porém, como diziam os jocosos colegas, ao invés de um botão na lapela, ganhou apenas hemorróidas (...) até as canelas. (p. 30)

A sonoridade da palavra “hemorroidais” transmite uma pomposidade que soa ridícula no referido contexto. Essa sensação é explicada por Bakhtin (1988, p. 100), que afirma:

Cada palavra evoca contexto ou contextos, nos quais ela viveu sua vida socialmente tensa; todas as palavras e formas são povoadas de intenções. Nela são inevitáveis as harmônicas contextuais (de gêneros, orientações, de indivíduos).

Ainda relacionado com a “sonoridade” temos o variado emprego de trocadilhos, elaborados a partir de analogias fônicas, jogos de palavras ou mesmo absurdos subentendidos. Gogol recorre muitas vezes à sabedoria popular, utilizando variações fônicas de fraseologias e construções já estandardizadas dentro da língua e jogando com o conhecimento popular, que automaticamente localizará a estrutura original implícita. Da comparação entre o original e sua variante surge o riso. Assim acontece, por exemplo, com a expressão “levar gato por lebre” (comprar algo ruim por *engano*). Vemos que Akáki compra pele de gato e cetineta para o forro do casaco ao invés de marta e cetim, por motivos financeiros – conscientemente –, porém, para que sua satisfação não seja diminuída, busca “enganar-se”, dizendo que os substitutivos são melhores que os originais. Acontece ainda com a própria escolha do nome das personagens. Pronunciar Akáki Akákievitch é um verdadeiro exercício de gagueira, que caracteriza muito propriamente o detentor do nome: tímido, com dificuldades comunicativas, e que chega efetivamente

a gaguejar quando se vê obrigado a falar com a “pessoa importante”. Também seu sobrenome Bachmátchkin (originado de “bachmák = botina”) lhe é bastante apropriado, conforme vimos anteriormente.

Em diversas passagens Gogol dá a seu texto a sonoridade de um poema. Segundo Eikhenbaum (1973, p. 230): “os envoltórios sonoros da palavra em seu caráter acústico tornam-se *significativos* no discurso de Gogol, independentemente do sentido lógico e concreto”.

Em períodos longos, o autor repete sons semelhantes que parecem dar um compasso à leitura, coordenando sua velocidade. Repetem-se amiúde os sons /tch/, /ch/, /gê/ num mesmo período (como na página 33 do original). Interessante, se considerarmos que tais sons, africados e fricativos “duros”, não-palatais, têm conotação negativa entre os falantes do russo – ao contrário dos “brandos”, palatais (isto, de acordo com o resultado de pesquisas de cunho lingüístico sobre o simbolismo fonético).

Segundo Eremina (1987, p.89), o autor obtém outros efeitos cômicos ao manobrar a diversidade de significados de certas palavras ou locuções dentro das réplicas. Como ao afirmar que o capote do general assentou bem ao fantasma. Em russo, surge uma dubiedade, visto que a expressão pode ser interpretada tanto denotativamente (ficou bem no “corpo” do fantasma) quanto conotativamente (ficou de acordo com a capacidade do fantasma). Este jogo dúbio também é marcante em outras obras de Gogol, em *Almas mortas*, por exemplo, em que essa própria expressão pode ser tão somente a denominação que recebem os camponeses falecidos entre os recenseamentos, como conotativamente, os fazendeiros desalmados encontrados no enredo.

## 6. CONCLUSÃO

Em nosso trabalho verificamos que diversos são os fatores que participam da constituição do fantástico: tipos de personagens, sua

caracterização; narrador; espaço; linguagem; estrutura do enunciado, além da utilização da alegoria e do humor. Esses dois últimos, mesmo não sendo admitidos por teóricos mais antigos (ou por seus seguidores diretos), exercem um relevante papel na elaboração do fantástico.

Cada um dos elementos supramencionados interage com os demais, salientando e aprofundando a estrutura fantástica do “todo”. Assim, não é sem razão que a novela *O capote* pode ser considerada uma obra fantástica.

Quanto à divergência teórica levantada, lembramos ainda que Todorov mencionou a impossibilidade de se denominar e caracterizar um gênero literário para que, só então, fossem escritas obras que a ele se adaptassem. Em realidade, cria-se a teoria, porém a riqueza literária faz com que esta primeira tenha que ser revista periodicamente, e não o contrário. Muito do que até alguns anos atrás era teoricamente excluído do “fantástico”, precisaria ser reestudado e atualizado, sob pena de o gênero deixar de corresponder à grandeza da realidade literária.

#### ABSTRACT

In this article we analyze the Gogol's novel *The Overcoat* from fantastic point of view. By the way, we examine Todorov's (1992) and Barrenechea's (1972) theoretical line.

KEY WORDS: Fantastic literature, russian literature.

---

#### NOTAS

1. Nos exemplos utilizaremos a tradução de Gogol feita por Paulo Bezerra, cujos dados constam das Referências Bibliográficas. Dessa forma, no decorrer do trabalho mencionamos apenas o número da respectiva página citada. Em caso de necessidade, faremos pequenas alterações na tradução, sempre indicando nossa autoria pelo uso dos colchetes.
2. Na tradução perde-se um pouco tal nuance, porém podemos observar algo semelhante em Português na “carta literária” (modelo comercial) redigida

por José Cândido de Carvalho (MARTINS & ZILBERKNOP, 1980, p.55), da qual transcrevemos uma parte: “Prezada Senhorita: tenho a honra de comunicar a V.S<sup>a</sup>. que resolvi, de acordo com o que foi conversado com seu ilustre progenitor, o tabelião juramentado Francisco Guedes, estabelecido à Rua da Praia n. 632, dar por encerrados nossos entendimentos de noivado.”

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1988.
- BARRENECHEA, Ana Maria. Ensayo de una tipología de la literatura fantástica. *Revista Iberoamericana* Jul./Set.,1972. p. 391-403.
- BEZERRA, Paulo. Nascimento e evolução de um escritor [prefácio] In: GOGOL, N. V. *O capote e outras novelas*. São Paulo: Civilização Brasileira, [s. d.]. (Coleção “Para sempre: escritores para todos os tempos”, vol.1).
- EIKHENBAUM, Boris Mikhailovitch. Como é feito *O capote* de Gogol. In: TOLEDO, D. O. (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.
- EREMINA, Liubov I. *Sobre a prosa literária de N.V. Gogol*. Moscou: Naúka, 1987. (Em russo)
- FREUD, Sigmund. *O estranho*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. (Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol XVII).
- FURTADO, Felipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- GOGOL, Nikolai Vassílievich. *O capote*. 2. ed. Moscou: Rússki Yazyk, 1989. (Em russo)

- \_\_\_\_\_. *O capote e outras novelas*. São Paulo: Civilização Brasileira, [s. d.]. (Coleção “Para sempre: escritores para todos os tempos”, vol. 1).
- LOTMAN, Jurij M. Il problema dello spazio artistico in Gogol. In: LOTMAN, J. M. & USPENSKIJ, B. A. *Tipologia della cultura*. Milano: Bompiani, 1975.
- MARTINS, Dileta Silveira & ZILBERKNOP, Lúbia Scliar. *Português instrumental*. 5. ed. Porto Alegre: Graphé, 1980.
- MANN, Iuri V. *Nicolau Gogol: vida e obra*. Moscou: Rússki Yazyk, 1988. (Em russo)
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- YAKUSHIN, Boris V. *Hipóteses acerca da origem das línguas*. Moscou: Naúca, 1985. (Em russo)