

BREVE DISCUSSÃO DA ANÁLISE FORMALISTA DE EIKHENBAUM SOBRE *O CAPOTE*, DE GOGOL

Everton V. Pinheiro - Graduando em Letras - Língua e Literatura Portuguesa pela
Universidade Federal do Amazonas - UFAM.

Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira – Adjunta no Departamento de Língua e
Literatura Portuguesa (DLLP) da Universidade Federal do Amazonas - UFAM.

RESUMO:

Neste artigo nos propomos a tecer comentário sobre a análise formalista feita por Boris Eikhenbaum da novela *O Capote*, de Nicolai Gogol. Como parte do desenvolvimento deste texto, apresentamos o resumo da obra que é o objeto da análise, discutimos seu gênero e as implicações pertinentes a isso, fazemos breve biografia do autor, discorremos sobre a época em que a novela foi publicada, apresentamos a perspectiva teórica da crítica literária formalista e, por fim, demonstramos como é feita a análise de Eikhenbaum. Este artigo originou-se da aula que foi por mim lecionada, na condição de monitor no curso de Letras – Língua e Literatura Portuguesa, na disciplina Teoria da Literatura III, com a professora Rita Barbosa, em que um dos assuntos do conteúdo programático consiste no estudo dos tipos de crítica literárias do século XX.

PALAVRAS-CHAVE: O Capote, Nicolai Gogol, Análise Formalista, Cômico e Boris Eikhenbaum.

ABSTRACT:

In this paper, we propound to weave a commentary about the formalist analysis made by Boris Eikhenbaum of the soap opera *O Capote*, by Nicolai Gogol. Like part of development of this text, we present a resume of the work that is the analysis's object, we discuss about its gender and the pertinent implications to it, we make a short author's biography, we discourse about time that the soap opera has been published, we present the theoretic perspective of the formalist literary criticism and, finally, we show how is made the analysis of Eikhenbaum. This paper has originated from of a class that was taught by me, on condition of monitor in course of *Letras - Língua e Literatura Portuguesa*, in Literature's Theory III discipline, with professor Rita Barbosa, that one of the topics of programmatic content consist in a study of the sorts of literary criticism of XX century.

KEY-WORDS: O Capote, Nicolai Gogol, Formalist Analysis, Comic and Boris Eikhenbaum.

INTRODUÇÃO

O texto *Como é feito o Capote de Gogol*, escrito por Boris Eikhenbaum, traz a aplicação da análise literária segundo a crítica formalista. Na disciplina de Teoria da Literatura III, no segundo período de 2014, no curso de Letras - Língua e Literatura Portuguesa, do Departamento de Língua e Literatura Portuguesa - DLLP, do Instituto de Ciências Humanas e Letras - ICHL, eu, Everton V. Pinheiro, lecionei uma aula a partir do texto mencionado, com apoio e orientação da Professora Doutora Rita Barbosa de Oliveira. Na ocasião, enfocamos a questão da análise pelo viés da corrente de crítica formalista, como a

noção de gêneros e as discussões a respeito e como foi construída, segundo a visão do teórico russo Boris Eikhenbaum, a obra objeto da análise, a novela teatral escrita em russo pelo ucraniano Nicolai Gogol.

O texto de Eikhenbaum de que nos utilizamos consta em uma coletânea de ensaios dos membros da OPOIAZ russa, sigla de Associação para o Estudo da Linguagem Poética, que foram reunidos por Dionísio de Oliveira Toledo em um livro intitulado de *Teoria da Literatura: Os Formalistas Russos*, publicado primeiramente pela editora Globo, no Brasil em 1970. Como se sabe, a OPOIAZ cooperava, por meio dos estudos literários, com o Círculo Linguístico de Moscou. Entre outros teóricos que fizeram parte dos formalistas russos que tiveram textos publicados nesta obra estão também Vitor Chklovski, Roman Jakobson e Vladimir Propp.

Boris Eikhenbaum redigiu sua análise de crítica formalista em 1918, na qual capta a literariedade da obra e extrai um fato curioso para a época em que *O Capote* foi escrito que tratamos a seguir: apesar de o formalismo recusar a incorporação de elementos extratextuais na análise poética - e isso é um procedimento diferente do que se encontra na crítica contemporânea - Eikhenbaum aproxima a vida imaginada de Akaki Akakievitch, protagonista da novela, com a vida civil de Nicolai Gogol, escritor dessa narrativa.

Eikhenbaum divide em três partes sua análise. Na primeira ele arrazoa sobre os fatores contextuais da obra, tais como o gênero, que ele caracteriza como novela, embora alguns teóricos a classifiquem como conto. O ensaísta também discorre sobre a personalidade de Gogol através de comentários de outros teóricos que analisaram a obra deste escritor e de outros que o conheceram. Nessa discussão, Bóris relaciona algumas inspirações e influências de Gogol no mundo do teatro ocidental do século XIX.

Na segunda parte, onde de fato está situada a análise formalista, o ensaísta subdivide a análise nos três níveis básicos da linguagem, a saber, o fonético, o sintático e o semântico, mantendo a coerência com a perspectiva dos formalistas russos. Os morfologistas, tal como os membros desta corrente preferiam ser chamados, pretendem esmiuçar a construção linguística da obra para obter seu entendimento de modo eficaz, científico.

Na terceira parte da análise, Bóris realiza o que chama de apreensão da combinação e procedimentos particulares da narrativa direta de que se constitui a novela de Gogol. Nesta parte final, Eikhenbaum classifica os efeitos utilizados e suas finalidades no plano geral da obra, entre estes, o grotesco, o cômico, a realidade exacerbada e a interlocução do narrador com as personagens e o narratário. Em suma, a análise formalista aplicada extrai significados não apenas satisfatórios, mas também de grande contribuição tanto para os estudos de teoria

literária quanto para o exercício da crítica de textos de literatura. A aula de monitoria que gerou este artigo deveria tratar desses dois aspectos.

1 A OBRA *O CAPOTE*

O Capote, novela publicada em 1842 na Rússia, é considerada por alguns teóricos como um conto, esta obra narra, de forma cômica, o episódio final da triste vida de Akaki Akakievitch e seu capote novo. Segundo Eikhenbaum, Nicolai Gogol trabalhou como funcionário público em São Petersburgo, a mesma função que o personagem principal de *O Capote* desempenhava. Assim sendo, os detalhes descritos e narrados sobre o ambiente do escritório de uma empresa pública e o cunho profundamente intimista da situação social e financeira dessa categoria funcional são de extrema verossimilhança.

Akaki Akakievitch era um homem pobre, baixo, calvo e velho que trabalhava numa repartição pública em São Petersburgo como escriturário. Tinha o cargo de conselheiro tutelar. Seu trabalho se resumia a copiar os documentos que lhe entregavam em sua mesa. Essa parecia ser a função vital de sua existência, era a única coisa que fazia, e a executava com total diligência. Sua rotina era ir trabalhar e retornar para casa, de vez em quando, levava trabalho ao lar para adiantar-se. Quase ninguém se importava com ele, e os que se importavam era para zombar dele. Recebia além da indiferença e frieza de seus superiores no trabalho, as importunações de outros funcionários, sobretudo dos jovens e estagiários.

Em um dia comum, o frio do norte veio a fustigar-lhe mais do que de costume. Assim veio a necessidade de um capote novo, visto que o seu já não o protegia mais do frio que enfrentava diariamente no percurso de casa para o trabalho e deste para casa. Eis o eixo central da trama deste enredo. Um capote novo era demasiado caro, e o salário de um conselheiro titular não cobria essa despesa sem pesar nas outras. Após a consulta com o alfaiate negro e caolho, Petrovich, para tentar remendar seu capote velho, descobriu que essa peça já não suportava mais consertos. Enfim, veio a constatação: Akaki precisava de um capote novo.

Petrovich deu o orçamento do capote novo a Akaki, e a meta deste funcionário foi estabelecida: economizou o gasto com a iluminação de seu quarto, com o conserto das solas dos sapatos, com a lavagem de suas roupas diárias, com seus chás noturnos e até mesmo com sua alimentação. No final de tanta economia, o capote novo veio até mais rápido do que ele esperava. Petrovich e ele foram ao armazém para a compra do material. Logo o capote novo ficou pronto.

Por causa disso, a vida de Akaki sofreu uma mudança grande, de tal forma que foi notado pelos outros funcionários, tudo por conta do capote novo. Até mesmo foi convidado para ir participar de uma festa de aniversário na zona da cidade onde morava a classe mais alta que a sua. Nessa noite, comeu, bebeu e alegrou-se como nunca. Akaki sentiu-se uma nova pessoa com seu novo capote.

Na volta para casa, quando já estava próximo de onde morava, veio a catástrofe da história. Akaki foi assaltado e seu capote novo foi tomado. Espancado, desfaleceu no chão frio de neve. Ao acordar, informou às autoridades do roubo, mas não recebeu ajuda para reaver o capote. Adoeceu, por causa do frio que tomara durante o trajeto para sua casa e porque voltou a usar o capote velho, que já não o aquecia. Isso causou sua morte.

A narrativa, porém, não termina, pois Akaki retorna como fantasma para assombrar a autoridade que se negou a ajudá-lo. Ele agarra-lhe o capote e tenta tomá-lo à força. Embora depois desse incidente o fantasma não tenha assombrado a mais ninguém, os guardas municipais o identificaram nos vultos que por vezes eram mais altos que o próprio Akaki e dos quais se desviaram nas ruas escuras da cidade.

A narrativa toda possui caráter cômico: Akaki Akakievitch com sua excentricidade consegue, mesmo com a sua miserável vida e mais miserável ainda morte, pela linguagem de Gogol, causar riso nos leitores.

2 O AUTOR - NICOLAI GOGOL

Nicolai Gogol nasceu em 1809, na província de Sorotchintsi, região de Poltava, atual Ucrânia. Vivia na zona rural, em uma fazenda de propriedade do pai. Sua mãe era extremamente religiosa. Em 1820, foi estudar num liceu na mesma região, com seu irmão Ivan Gogol, mas este morreu no ano seguinte. Nicolai foi enviado, em seguida, para outro liceu em Niejin.

Os historiadores, velhos conhecidos e até parentes, costumavam dizer que Nicolai era um garoto com sensibilidade extremada. A morte de seu irmão o marcou profundamente. Houve uma época em que, ainda garoto, Gogol dizia aos pais que ouvia vozes. Na província de Niejin, Nicolai crescia introvertido. Os garotos do liceu o apelidavam de anão enigmático. Gogol continuou a atividade criadora de seu pai, o também escritor de novelas Vassíli Gogol-Ianóviski, que veio a falecer em 1825. (SILVA, 2013).

Iniciou a sua carreira como ator teatral. Foi viver, após isso, em São Petersburgo, cidade em que vivia o Czar. Trabalhava como escriturário para pagar o aluguel que dividia

com um amigo. Sua mãe o ajudava enviando dinheiro mensalmente, fato que, mais tarde se descobre nas cartas dele, o incomodava muito, pois ele sentia que era um peso para sua mãe.

Sua primeira obra publicada foi uma reunião de poemas intitulada *Hans Kuschelgarten*, em 1829, com o pseudônimo de V. Alov. Esse livro foi considerado medíocre pelos críticos da época. Em 1830, Gogol publicou, numa revista chamada *Letras Patrióticas*, uma coletânea de contos populares, cujas versões orais narradas pelo povo, ele pedia a sua mãe que lhe enviasse por cartas. Mas somente em 1831, Gogol lançou seu primeiro livro de contos, *Noite de São João*, com linguagem pitoresca baseado nas lendas ucranianas. Neste mesmo ano, ainda no mesmo estilo, publicou outro livro, *Noites na fazenda perto de Dikanak*, que o marcou como escritor de textos cômicos.

Em 1835, após ter regressado à sua terra natal, fazenda onde sua mãe vivia, e trazendo suas irmãs para estudar em São Petersburgo, publicou dois livros, coletâneas de contos populares, *Mirgorod* e *Arabescos*. Pouco tempo depois, Gogol voltou-se para as publicações acadêmicas, como ensaios sobre literatura, história e folclore nacional e tornou-se professor de História na Universidade de São Petersburgo. A partir daí iniciou sua carreira como, de fato, escritor de peças teatrais. Entre as várias peças estão: *Os jogadores*, *Manhã de um oficial*, *O casamento* e *A saída do teatro*. Gogol passou a lucrar com seu sucesso, deixando, então, de ser professor.

Um dos seus grandes sucessos foi a peça *O Inspetor Geral*, ou *O revisor*, em 1836, que foi encenada no Brasil em 1970 por Jô Soares. Publicou *O Capote*, em 1842. Com este sucesso, veio a publicar, além de inúmeras peças teatrais, um romance, *Almas mortas*, também em 1842, cuja segunda parte, que era a continuação da obra, é queimada pelo escritor. Em 1849, quando reescreve este mesmo romance, cai em depressão com a morte de Alexandre Pushkin,. Era este um famoso escritor de peças teatrais que inspirava Gogol. Em depressão, recusando-se a comer e a tomar remédios, Gogol falece em 1852, na residência do Conde Tolstoi. (SILVA, 2013).

3. A PERSPECTIVA DA ANÁLISE FORMALISTA

A crítica literária conhecida como formalista surgiu no início do séc. XIX, na Rússia, desencadeada por Vitor Chklovski, que apresentou os pressupostos dessa corrente no ensaio *A arte como procedimento*. A proposta formalista era descrever a linguagem da arte poética como procedimento científico, empregando como perspectiva de análise os princípios das teorias linguísticas.

Alguns teóricos e críticos literários divulgaram a teoria e o método formalista. Victor Erlich, em 1955, os adotou, nos Estados Unidos, e Terry Eagleton em 1983, na Inglaterra. Outro nome a ser citado como um dos principais representantes desta escola literária foi Roman Jakobson com seu postulado sobre a função poética da linguagem. Segundo Ivan Teixeira, a noção aplicada por Jakobson já fora prevista nos postulados do próprio Chklovski, quando este afirma que “a função poética da linguagem consiste na ambigüidade da mensagem mediante o adensamento do significante”. (TEIXEIRA, 1998, p. 1).

O que seria o adensamento do significante? Para Chklovski, posteriormente ratificado por Jakobson, a linguagem poética seria o afastamento da linguagem cotidiana, ou mesmo um desvio, tendo em vista que a primeira ocorre por causa da necessidade de rapidez nas trocas interlocutórias, e isso provoca abreviamentos, reduções, siglas e a objetividade no uso da língua. O adensamento do significante constitui, então, efeito contrário ao de fluidez e objetividade, e nele o valor artístico das obras literárias está baseado, gerando a estética linguística que provoca o que podemos nomear como erudição na linguagem.

A partir disto, colocou-se em oposição ao cânone literário, que definia ser o valor artístico/estético da linguagem empregada nas obras decorrente, “não apenas de sua estrutura verbal, mas também de como é lida”. (TEIXEIRA, 1998, p. 1). Assim, a corrente formalista relativizou a avaliação da obra de arte. Contudo, não foi este o ponto alto desta crítica, mas sim o de criar um modelo de análise e de estipular uma função para a arte literária de acordo com as concepções de linguagem. A esse respeito, Ivan Teixeira escreve:

Assim, a principal função da arte seria restaurar a intensidade do conhecimento, promovendo a virgindade dos contatos e o encanto da descoberta. Nesse sentido, o artista deve criar situações inéditas e imprevistas, em busca da restauração do ato de conhecer. Numa palavra, a finalidade da arte é gerar a desautomatização, mediante o estranhamento ou a singularização da estrutura que o artista oferece à contemplação. Se algo aspira à condição de enunciado artístico, precisa ser dito de forma impressionante. (TEIXEIRA, 1998, p. 2).

Dentre os métodos de análise formalista, encontram-se a exploração da língua em seus aspectos estruturais, sendo os principais a serem meticulosamente estudados, o fonético, o sintático e o semântico; bem como o que conhecemos como teoria do verso ou poética, para serem observadas as rimas, sílabas poéticas, o ritmo, os encadeamentos, as figuras de linguagem etc. O aspecto fonético poderia ser estudado em par com as classificações de rima, de assonâncias, consonâncias, aliteraões, cacofonias, entre outras. Do aspecto sintático, seriam observados os procedimentos frasais que viriam a propor as formas mais bem

elaboradas do que podemos atribuir ao adensamento do significante, juntamente com ritmo e as contagens de sílabas poéticas. A partir deste ponto, analisa-se o aspecto semântico que se poderia extrair dos versos e combinações sintáticas, apoiando-se, também, nas figuras de linguagem em suas múltiplas funções e tipologias. Por fim, a análise formalista, não se limita a esta breve contextualização, ela alcança resultados satisfatórios tanto quanto à valoração estética como quanto à questão interpretativa do texto.

4 SOBRE A ANÁLISE DE EIKHENBAUM

A análise de Eikhenbaum é dividida em três partes, como já dissemos anteriormente. A primeira trata da composição da obra, circunda a questão de gênero, de procedimentos de escrita e do autor. A segunda adentra a análise minuciosa da forma da novela, em três aspectos principais, sendo estes o fonético, o sintático e o semântico. A terceira parte faz a apreensão de tudo que foi dito, sendo a conclusão, oferecendo os resultados obtidos com a pesquisa.

4.1 PARTE I

A primeira parte do ensaio, ou análise, formalista de Boris Eikhenbaum sobre a novela de Gogol, *O Capote*, aborda sua composição por meio de uma visão panorâmica, para depois o ensaísta aprofundar a discussão. Ele discorre sobre a narrativa direta e o tom pessoal do autor na estrutura da obra. Eikhenbaum afirma que justamente este último é o princípio organizador dessa novela e que esse tom cria, em menor ou maior escala, a narração direta. Segundo Boris, a novela primitiva nem o romance de aventura utilizavam a narração direta, visto que seu “interesse e movimento são determinados por uma sucessão rápida e inesperada de acontecimentos e situações.” (EIKHENBAUM, 1976, p. 227). Para o ensaísta, a novela cômica também não utiliza a narração direta porque ela possui “uma anedota fundamental que, independentemente da narração, tem em si mesma uma riqueza de situações cômicas.” (IBIDEM). O princípio organizador dos três tipos de narrativas está no enredo.

O que Boris quer dizer a respeito da novela de Gogol com estes argumentos? Ora, se uma narrativa cômica não necessita de narração direta por ter sua comicidade concentrada nas cenas, o narrador direto se torna dispensável. O caso da novela de Gogol faz a diferença, pois faz o princípio organizador da narrativa se deslocar da trama ou enredo para o tom pessoal do narrador. Assim, transfere-se a ele o papel de organizador dos procedimentos que dão

comicidade à narração. *O Capote* segue esta linha de composição, através da narrativa direta, cujos recursos cabíveis a este estilo de escrita produzem o cômico.

Neste raciocínio, Eikhenbaum nos guia a uma divisão bipartida de espécies de narração direta: a narrativa e a representativa. Na espécie narrativa, há a limitação “a piadas, trocadilhos (...); deixa a impressão de um discurso uniforme”. (EIKHENBAUM, 2013, p. 228). É uniforme por seguir um padrão de escrita, um uso particular dos recursos linguístico-textuais. Na segunda espécie, há a introdução de “procedimentos mínimos, gestos, inventando articulações cômicas singulares, trocas de palavras, disposições sintáticas bizarras (...); deixamos entrever um ator que os pronuncia.” (EIKHENBAUM, 2013, p. 228). A narração direta, então, é composta não somente de artifícios textuais anedóticos, mas de representações grotescas e bizarras no decorrer do campo textual.

O ensaísta insere Gogol como fomentador de estudos sobre o estilo de narração direta, em cuja obra se verifica a criação de inúmeros processos, métodos e exemplos. Dentre muitos comentários já existentes sobre ele, sobre suas inúmeras novelas, estão, sobretudo, as harmonias sonoras e os estranhamentos provocados por determinada escolha de léxico, que se desenvolvem inevitavelmente em dois estilos de leitura de suas composições. Os dois estilos são a declamação patética e melodiosa e a maneira particular de imitação mímica. *O Capote*, além de combinar as duas espécies de narração direta, abriga também, dependendo, é claro, da interpretação performática, possibilidade para estes dois tipos de leitura que o próprio Gogol fazia durante as leituras desse tipo de texto.

4.2 PARTE II

Eikhenbaum compromete-se em analisar, na segunda parte de seu ensaio, primeiramente os procedimentos principais da narração da obra, e após, o sistema de combinações.

Um dos procedimentos que compõem a narrativa, apontados por Boris, são os trocadilhos. O texto demonstra esse aspecto diretamente na escrita em russo. Certamente que na tradução para o português um pouco do recurso sonoro se perde. O exemplo dado pelo ensaísta é que, no texto inicial, em russo, Gogol escreve o nome de um departamento utilizando-se de um trocadilho, que em português seria “Departamento de impostos e receitas que por vezes também se chama Departamento das covardias e asneiras” (EIKHEMBAUM, 2013, p. 252, grifo nosso), que, na língua russa, gera o seguinte jogo fônico: *podatej i zborov* e *poshlotej i vzdorov*. (grifo nosso). A terminação das palavras pertencentes ao trocadilho, em

russo, carrega as sílabas finais idênticas, propiciando o artifício fônico como um procedimento.

Conforme Boris, durante a reescrita dessa novela feita por Gogol houve outras alterações na ferramenta fônica, dentre elas convém citar o nome do protagonista. Inicialmente, no texto primeiro escrito por Gogol, o sobrenome de Akaki era Tichkievitch, o que foi transformado pelo autor para Akakievitch. Eikhenbaum afirma que o trabalho com o material sonoro da língua russa nas obras de Gogol mostra sua habilidade em criar textos *sui generis*. Destacamos, como argumento explicativo, a assertiva do formalista a respeito do estilo que compõe o *sui generis* de Gogol nesta obra a sua referência sobre a alternância do grotesco com a declamação.

Gogol atenuou ligeiramente este gênero de procedimento na redação definitiva, inseriu trocadilhos e anedotas, mas também introduziu a declamação, tornando complexa a primeira base composicional. Resulta assim, um efeito grotesco no qual a dissimulação do rir se alterna com a do sofrimento; e uma e outra tomam sentido de um jogo, em que se sucedem convencionalmente gestos e entoações. (EIKHENBAUM, 2013, p. 238-239).

No nível sintático e semântico, Boris cita o sobrenome da família de Akaki: *Bachmatchkine*, que significa sapateiro em russo, para, imediatamente após essa informação na novela, afirmar que estes familiares “se contentam em mudar as solas das botas que calçam umas duas ou três vezes no ano”. (EIKHENBAUM, 2013, p. 233). Em seguida, o ensaísta cita o trocadilho a respeito do alfaiate que apesar de ser zanolho e engelhado, consertava muito bem as roupas que vinham a ele como serviço, pois as duas informações são completamente desconexas entre si. Para Boris, a construção sintática bem elaborada mascara o absurdo ou falta de coerência entre as duas informações sobre o alfaiate, como se o narrador não quisesse realmente passar a ideia de algo grotesco na figura do personagem. Isso, porém, não passa despercebido pelo leitor, e a discrepância semântica gera a comicidade.

Avançando pela leitura do texto, além dos outros recursos fônicos, sintáticos e semânticos (por vezes opositivos e paradoxais), Eikhenbaum aponta também para a questão da escolha lexical. Citamos aqui, orientado pelo crítico formalista, o exemplo em que o narrador se utiliza do exagero, de algumas “noções psicológicas ou concretas logicamente distribuídas em proposições corretas” (EIKHENBAUM, 2013, p. 236), isto é, de baixa opacidade. Em que momento seria este? Demonstramos com esta passagem:

(...) nas horas em que tudo repousa depois daquele ranger de penas e do vaivém do departamento; dos afazeres necessários de cada um e dos demais,

depois de tudo o que um homem infatigável assumiu voluntariamente, passando até do necessário -, nas horas em que o pessoal burocrático se apressa em gozar o tempo ainda restante, os mais animados indo ao teatro, esse vagando pelas ruas, aproveitando o seu tempo para contemplar alguns rabos-de-saia, aquele indo a festinhas onde gasta o tempo em cumprimentos a uma mocinha bonita, estrela de um pequeno círculo de funcionários, outro – e isso é o mais frequente – indo simplesmente visitar colegas que habitam dois pequenos cômodos de um terceiro ou quarto andar, com ante-sala ou cozinha e alguma pretensão à moda, uma lâmpada ou um bibelô qualquer, fruto de muitos sacrifícios, privações de jantares, passeios etc., (...) Akaki Akakievitch não procurava nenhuma distração. (GOGOL, 1990, p. 3).

O exagero de analogias entre ações completamente opostas causa o efeito de comicidade, o qual Boris chama de declamação patética. O fim do enorme período declamatório cria num desacordo sucinto, e segundo o formalista, “cômico entre a tensão da entoação sintática”. (EIKHENBAUM, 2013, p. 236).

4.3 PARTE III

Eikhenbaum continua sua análise do assunto com que encerrou a segunda parte, da alternância, para apreender a combinação típica dos procedimentos particulares da narrativa direta de Gogol. A narração, composta por esta variação no tom da escrita, inicia-se já com o tom formal, mas logo depois muda bruscamente para um tom mais intimista, como se o narrador conversasse com o narratário. Este tipo de narrador, baseado em *O texto nu*, de Zemaria Pinto, pode ser classificado como extradiegético intruso, por expressar-se subjetivamente no decorrer da história. Os recursos utilizados por Gogol nesta construção, apontado por Boris, são o sarcasmo e as digressões, e até mesmo o resultado de improvisação é calculado. A comicidade fica, então, baseada no fato de o narrador, fingindo seriedade, tornar-se engraçado.

Eikhenbaum observa algo muito interessante quanto ao procedimento de construção narrativa de Gogol, a aproximação do autor com o narrador. Pelo fato de Nicolai escrever suas novelas para o teatro, e por vezes ele próprio as ter encenado, há uma marca muito forte a partir desta informação. Boris menciona o procedimento cômico de um ator de teatro que ao sair do seu papel, para a improvisação, e voltar-se ao diálogo direto com a platéia gera risos. Assim o narrador de *O Capote* age ao fazer suas inserções de cunho pessoal, o que o formalista chama de transformação da novela em uma “farsa grotesca, (...) uma intervenção sincera e autêntica do autor.” (EIKHENBAUM, 2013, p. 240).

Há ainda outro procedimento que confere a comicidade da obra, relacionado com o contraste gerado pelo jogo cômico e patético, emocional, melodramático e de um sentimentalismo ingênuo. Boris afirma que esse procedimento grotesco é obtido da mesma forma que o desacordo de entoações emocionalmente carregadas, visto que a certo ponto do texto o narrador se põe como sensível, e em seguida se mostra direto e seco, quebrando a atmosfera que outrora criou. Isso caracteriza o grotesco de Gogol como caricatural. Em suma, esse procedimento de grotesco-cômico, que é gerado das alternâncias tonais, provoca o desnudamento da realidade solapando os padrões.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O formalista russo chama *O Capote* de apoteose do grotesco. A partir do que se entende na terceira parte da análise, somado ao que Boris Eikhenbaum afirmou sobre o fechamento da trama de Gogol, um dos procedimentos principais de comicidade obtidos por meio da narração direta é a alternância entre o grotesco e o sério, na voz do narrador extradiegético intruso. No final desta novela, o fantasma de Akaki finda por abrandar a catástrofe de sua morte com a anedota de que seu fantasma clama por vingança, com o qual os ladrões oportunistas se disfarçam para apavorar suas vítimas. Outro procedimento do raciocínio de Eikhenbaum, acerca da produção do fator de comicidade, pode ser atribuído, sobretudo, à narração direta que necessita do recurso performático do narrador. A leitura em voz alta, ou até mesmo a performance de um ator ou declamador, se executada com equivalência à fluidez e a velocidade de ações contidas no texto, produz o efeito cômico de maneira natural, eis aí o que o próprio formalista salientou sobre o modo de produção *sui generis* de Nicolai Gogol. Tudo isto constitui a conclusão sobre como foi feita a novela cômica russa *O Capote* e seu alto teor de comicidade através do raciocínio esquematizado por Boris Eikhenbaum segundo a crítica formalista.

REFERÊNCIAS

EIKHENBAUM, Boris. *Como foi feito O Capote, de Gogol*. In: TODOROV, Tzvetan. Teoria da Literatura: Textos dos formalistas Russos. São Paulo: Unesp, 2013.

FERRETI, Daniela (Org.). *Rússia, 1900-1930, L'ArtedellaScenna*. Milano: Galeria Electa. Moscou: Museu Bachrusin, 1990.

GÓGOL, Nicolai Vassílievich. *O Capote e outras novelas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990, tradução Paulo Bezerra, Vol. 1.

SILVA, Vivian Pinto Portela da. *BIOGRAFIA: GOGOL, Nicolay Vasilievich (1809-1852)*. São Paulo, 2013. Disponível em: <http://arterussaesovietica.blogspot.com.es/2013/10/biografia-gogol-nicolay-vassilievitch.html>. Acesso em 17 de agosto de 2014.

TEIXEIRA, Ivan. *O formalismo russo*. In: *Fortuna Crítica 2*. São Paulo: CULT, 1998.

PINTO, Zemaria. *O texto nu: teoria da literatura - gênese, conceitos, aplicação*. 2 ed. Manaus: Editora Valer, 2012.

Enviado: 25/09/2014

Aceito: 01/10/2014