

III - Estudos de outras Literaturas

Nicolau Gogol

Rir é o melhor capote - a perspectiva irônica de *O capote*

Consuelo Salomé *

Resumo

O presente estudo se propõe a configurar o processo de espelhamento como um dos mecanismos básicos de criação da ironia no texto de Gogol. A partir da projeção do narrador, que se encena como o verdadeiro "alfaiate" da estória, procura-se enfatizar a questão da autoridade em três instâncias: do narrador, do funcionário público e do próprio texto literário.

"Cada um tem o capote que lhe coube em sorte e, um dia, dele há de ser despojado."

Álvaro Mendes

* Mestranda em Literatura Brasileira na Faculdade de Letras da UFMG.

O estudo da perspectiva irônica de *O Capote*¹, de Gogol, permite-nos observar a dimensão de espelhamento que perpassa toda a obra, em várias instâncias. Esse espelhamento torna-se mais evidente nos processos de *reduplicação*: – do narrador, que se projeta na figura do alfaiate, como produtor d'*O Capote*-novela; – do protagonista, que tem na “pessoa importante” seu duplo, e – da estória, que se dobra sobre si mesma, estabelecendo duas perspectivas: uma realista, outra fantástica, que se espelham reciprocamente. Verificamos ainda que, ao longo da estória, o signo *capote* condensa a dialética entre *ser e parecer* – também processos de espelhamento, como o movimento básico da problemática da autoridade.

Sob a instância da escrita, afirma-se o narrador, estabelecendo a dimensão autorial e desmitificando a ficção como reflexo/espelho de uma imposição da realidade. Mas ao mesmo tempo, inserindo essa ficção num dado contexto, como seu subproduto, configura uma teatralização em que o pacto ficcional é constantemente colocado em evidência.

Procuramos, em nosso estudo, discutir a questão da autoridade que se instaura n'*O Capote*-escritura, a qual se manifesta por um jogo entre texto e contexto. A seguir, a questão da autoridade que se traduz pelo uso do capote-agasalho, permitindo evidenciar uma relação entre capote e importância do cargo de seu possuidor. E finalmente, discutimos a reversão do conceito de autoridade, na medida em que a relação do texto consigo mesmo se afirma no processo de auto-espelhamento, que em última instância poderia, ironicamente, configurar a autonomia do texto em relação a seu narrador².

I – O alfaiate coloca-se em cena

Parece paradoxal que, numa novela que se intitula *O Capote*, o narrador declare a respeito do alfaiate:

Sobre esse alfaiate, é claro, não haveria necessidade de falar muito, mas como já foi estabelecido que na novela o caráter de cada personagem deve ser inteiramente descrito, não há outro remédio – que venha o Petróvich. (OC, p. 18)

Essa declaração do narrador insinua alguns elementos dignos de nota. Um deles se liga à referência à palavra *novela*, referência que nos remete à idéia de literatura como da ordem do fictício, da invenção e portanto dependente de seu autor. Por outro lado, a presença das expressões “*como já foi estabelecido*” e “*deve ser inteiramente descrito*” problematiza a dimensão autorial como sujeita a regras a que o narrador parece aderir: “*não há outro remédio*”. Dissemos parece, e há aqui apenas um jogo de aparências, pois na verdade esse narrador nem ao menos toca no caráter de Petróvich, e assume decisivamente a dimensão autorial da novela na medida em que, inserindo-se nela numa perspectiva de *mise en abyme*³, instaura uma dimensão complexa em que se estabelece a homologia: o alfaiate está para a autoria do capote/agasalho, enquanto o narrador está para a autoria d'*O Capote*/novela.

E se a figura do alfaiate não é muito digna da nota, a figura do narrador se

faz notar por seus procedimentos narrativos. Assim, o narrador ao "roubar a cena" superpõe-se não apenas ao alfaiate, mas também ao protagonista e ao antagonista, pois é sobretudo através de seu olhar que a realidade da literatura se configurará como dependente de um ponto de vista subjetivo, não-conven- cional. E o ponto de vista aqui é o do realce do poder do narrador, patenteado pela adoção de uma focalização que privilegia o grotesco, a começar pela des- crição do alfaiate:

Seus pés estavam descalços, como é costume nos alfaiates quando trabalham. A primeira coisa que chamava a atenção era o de- dão, bem conhecido de Akáki Akákievitch, com uma unha deformada, grossa e dura como casco de tartaruga. (p. 19)

Sendo usada como instrumento na atividade do alfaiate, a unha digna de referência seria a da mão, não a do pé. Mas Petróvich vai suprir seu uso pas- sando "os próprios dentes em cada costura". Assim a personagem supre uma função prejudicada, utilizando um recurso inusitado, como o acima referido. E o narrador, que no início da narrativa fizera referência ao comportamento de muitos escritores "que têm o hábito de atacar aqueles que não podem morder" (p. 9), também ele, não podendo "morder" suas personagens no sentido que in- sinuara ser intenção dos outros escritores, as "morde" no sentido de desfavore- cê-las, adotando um foco de visão que confere realce ao grotesco em sua ca- racterização. Se o alfaiate "morde" o capote que tece "deixando marcas de dife- rentes formas" (p. 27) em cada costura, o narrador imprime suas "marcas" na figura das personagens que vai tecendo, "mordendo-as" com os artifícios de sua escrita.

E, uma vez que já estabelecemos a homologia entre narrador e alfaiate, se- ria importante voltar ao parágrafo inicial da novela, onde o narrador vai patentear sua autoridade e se eximir de responsabilidades passíveis de lhe serem atribuí- das.

No departamento de ... não, é melhor não dizer em qual departa- mento. Não há nada mais melindroso do que todos os tipos de departa- mentos, regimentos, escritórios – numa palavra: do que toda sorte de funcionários públicos. Hoje em dia todos consideram que uma ofensa dirigida a eles é uma ofensa a toda a sociedade. Dizem que re- centemente um chefe de polícia, não me lembro de que cidade, enca- minhou uma queixa na qual ele afirma claramente que as instituições estatais estão acabando e até o sagrado título de chefe de polícia está sendo tomado em vão. Como prova ele juntou ao processo um volu- moso tomo de uma certa composição romântica, onde em cada dez páginas aparece um chefe de polícia, sendo que às vezes em estado de completa embriaguez. Portanto, para evitar qualquer consequência desagradável, é melhor chamarmos o nosso departamento de um de- partamento. (p. 9)

No citado parágrafo, em que a autoridade do narrador se afirma como so- berana: "é melhor não dizer em qual departamento", aparece um outro elemento

importante – a tentativa de desmistificar a idéia da apreensão de textos ficcionais como ilusão extratextual⁴, postura atribuída ao chefe de polícia. Essa crítica do narrador tem a função de patentear o processo da enunciação/recepção do texto como uma dinâmica em que a busca da convivência do leitor torna-se requisito básico para a concretização da leitura/literatura. No entanto, o narrador tenta induzir a quebra da ilusão extratextual e faz, ao mesmo tempo, referência ao contexto que lhe serviu de base, usando a denegação. Com isso estabelece uma ambigüidade, e conseqüentemente, uma tensão entre a mensagem e o receptor, recurso típico da ironia romântica⁵.

Algo que não poderia passar-nos despercebido é a referência, três vezes feita, ao chefe de polícia, fato que de novo nos coloca o problema da autoridade. É inquestionável, na sociedade dita civilizada, o poder da autoridade do chefe de polícia, aqui expresso claramente pelo encaminhamento de “queixa” (a uma autoridade superior?) e a alusão a seu “sagrado título”. E uma vez que fizemos referência, no segundo parágrafo desse estudo, à utilização do recurso da *mise en abyme*, cabe agora situar o narrador/alfaiate da estória frente não só à autoridade constituída como também às outras autoridades citadas no texto. Muito malandramente esse narrador vai se esquivando e se afirmando como a verdadeira autoridade nessa novela. Assim, se concordamos com Stierle quando ele diz que “o significado do texto ficcional é o significante de sua forma”⁶, não podemos deixar de antecipar aqui a questão da vítima da ironia que a novela revelará, como sendo, em última instância, a presunção da autoridade. E nossa leitura se vinculará à demonstração da auto-reflexividade dessa novela, tentando seguir a orientação do autor acima citado, para quem cabe ao leitor “a tarefa de tematizar as estruturas formais, no horizonte das de conteúdo”⁷.

Sendo o título da novela *O Capote*, e tendo falado sobre a autoridade – a do chefe de polícia em relação à ficção/realidade, a do alfaiate em relação ao capote/agasalho e a do narrador em relação ao capote/novela – seria interessante nos situarmos diante de tanta autoridade. Através da prática desse narrador que se interpõe de maneira tão ostensiva entre a estória narrada e o leitor, estabelece-se uma perspectiva teatral da visão em que o receptor, tomando consciência do caráter de encenação que a narrativa contém, vai participando da construção de *O Capote*, mediante a convivência com a prática irônica que se estabelece. Assim, essa convivência inclui a aceitação da dimensão de espelhamento do próprio leitor no contexto ficcional. Inclui também a aceitação do esvaziamento do realismo que pode ser percebido pela referência à cidade de cujo nome não se lembrava, e ao departamento cuja identificação não lhe convém.

E se esse narrador já inicia a novela problematizando a “autoridade”, é também sua própria autoridade que ele problematiza ao incorrer no procedimento da auto-ironia, assumindo-se como autor da estória que conta, ao mesmo tempo em que questiona sua própria competência para narrá-la, se comprazendo na manipulação (construção/destruição) da ficção que cria: “Foi assim que tudo aconteceu. Nós contamos esses fatos para o leitor ver que tudo isso aconteceu independentemente da vontade de quem quer que seja e que não era possível dar ao herói outro nome.” (p. 12)

A perspectiva irônica do texto de Gogol se situa com mais intensidade nesse aspecto da dramatização do eu-narrador que, segundo Muecke, é uma

das formas da chamada ironia romântica, e consiste numa maneira de lidar com as situações irônicas, através de uma interação do subjetivo (eu do narrador) e do objetivo (estória narrada)⁸.

Consideremos algumas passagens:

Infelizmente nossa memória começa a falhar (...) todas as ruas e casas se fundiram e misturaram de tal maneira na nossa cabeça que é muito difícil tirar daí alguma coisa ordenada. (p. 31)

Pode ser que ele nem tenha pensado isso, pois é impossível penetrar na alma de uma pessoa e saber o que ela pensa. (p. 31)

(...) é difícil dizer exatamente em que dia foi isso, mas certamente foi o dia mais solene da vida de Akáki Akákievitch. (p. 27)

As declarações⁹ de dificuldade e impossibilidade de ser mais exato, feitas pelo narrador (numa tentativa de, ironicamente, se eximir da responsabilidade de documentar o texto?) entram em contradição com o excesso de detalhes de que algumas descrições se revestem. Descrições em que os detalhes assumem um caráter hiperbólico que acentua ainda mais a encenação do narrador, e torna mais claro o fato da narrativa ser ficção, isto é, arbtrio do autor.

Realmente, um guarda do subúrbio de Kolóma viu com os próprios olhos um fantasma sair de trás de uma casa; mas como era meio fraco por natureza, tanto que certa vez foi derrubado por um reles leitão, que vinha correndo do quintal de uma casa, o que provocou boas risadas dos cocheiros que estavam parados por perto, que tiveram, por isso, de lhe pagar meio copeque de multa por desacato à autoridade, dinheiro que foi aplicado na compra de rapé – enfim, sendo fraco, ele não ousou deter o fantasma (...). (p. 48)

Na passagem citada, a dramatização do eu-narrador se evidencia através de vários recursos enfáticos que insinuam o fôlego de sua dicção, numa tentativa incansável de conferir credibilidade à situação referida. A acumulação de orações explicativas na descrição de uma situação grotesca, em que a fraqueza da personagem é ressaltada a fim de justificar sua impotência em deter o fantasma, se reveste de um caráter contraditório. Pois se o narrador procura dar uma dimensão de realismo, através do pleonasma "*viu com os próprios olhos*", a algo sobrenatural: o aparecimento do fantasma, ele próprio – narrador – rompe com o pacto ao apresentar uma causa inadequada à não-captura do fantasma – a fraqueza do guarda!

Teatraliza, assim, sua autoridade de narrador que deve ser acatada sob pena de maiores prejuízos pela desconsideração, como a multa imposta pelo "*desacato à autoridade*" pelo guarda do subúrbio de Kolóma.

Também a presença de detalhes "insignificantes" vem, às vezes, introduzir um tom grotesco que serve para patentear ainda mais o arbtrio e a intromissão da subjetividade do narrador: "*A porta estava aberta, porque a dona da casa ao*

preparar um peixe fez tanta fumaça na cozinha, que não se podia ver nem mesmo as baratas." (p. 19)

Outro indício da ironia do narrador está no uso dos numerais, cuja "precisão" contradiz a declaração da "*falha de memória*" em relação a outras situações referidas. Desde a classificação do cargo de Akáki – conselheiro de nona classe – até o número de vezes que o nariz do guarda havia congelado – seis vezes – vemos uma dissonância intencionalmente introduzida na elocução.

Ainda com referência à utilização de numerais, a arbitrariedade do narrador se configura na passagem em que, ao tentar atribuir os efeitos das desgraças a todas as classes de conselheiros, faz uma enumeração inusitada, ordenando de maneira anticonvencional "*terceira, segunda e sétima*", para em seguida configurar o clímax do arbítrio, sugerindo a inutilidade da classificação: "*ou de qualquer outra classe, mesmo daqueles que não dão conselhos a ninguém, nem os pedem para si próprios.*" (p. 16)

A temática d'*O Capote* é bem uma temática atraente nos tempos de carência. Assim, se a ironia é uma forma de tentar chegar a um acordo com o mundo, mesmo que a um acordo absurdo, o narrador irônico, mais que ninguém tem o dom de nos reconciliar com esse mundo, ainda que apenas através do riso.

A partir do parágrafo inicial da novela em que o narrador já estabelece seu domínio sobre o mundo por ele criado, o leitor toma consciência da manipulação a que estará sujeito. O narrador deixa o leitor perceber, então, que vai se estabelecer um jogo – o que afinal toda literatura é – mas que esse jogo que se inicia, se se pretende mascarado, denuncia a máscara que usa.

Ou não?

Pois na medida em que se denuncia como farsista, o narrador se justifica por não fornecer as indicações necessárias às descrições. Alegando não querer ferir susceptibilidades, o narrador denuncia indiretamente sua autoridade, e se coloca no centro da cena crítica, enquanto assume sua subjetividade.

Dessa maneira, a construção d'*O Capote* se evidencia como uma encenação desse narrador/alfaiate que estabelece uma perspectiva de olhar/mostrar o mundo dependente de um foco que não se quer fixo e que nos reserva ainda muitas surpresas.

II – A vítima do capote

Como a necessidade de capote está ligada à presença de "*frio setentrional*" de Petersburgo que dá "*piparotes e alfinetadas em todos os narizes sem distinção*", atingindo a "*testa dos funcionários, até dos mais graduados*" tornando-se necessário a eles quando se dirigem ao trabalho "*bater com os pés bastante tempo na portaria, até que descongelem as aptidões e talentos burocráticos congelados no caminho*" (p. 16), a vítima da falta do capote ou do "excesso" dele se configura numa primeira instância na classe dos funcionários burocráticos. Pois o tipo de capote usado pelo funcionário está em relação direta com seu posto na hierarquia do serviço público, e estabelece também seu grau de proteção em relação ao frio de Petersburgo. Essa classe da Rússia czarista aparece representada em seus dois segmentos – o dos funcionários subalternos e dos altos funcionários. O primeiro segmento se personifica na figura de

Akáci Akákievitch e o segundo na figura do “funcionário importante”.

Numa segunda instância, a vítima do capote é a classe das autoridades em geral, especialmente representada pelos guardas de serviço que devem policiar o roubo de capotes.

E ainda numa terceira instância, a vítima do capote é o próprio leitor/chefe de polícia com sua leitura “equivoca” das obras literárias, na medida em que suscita o riso nas pessoas, por tomar a ficção como ilusão extratextual.

Na primeira instância, surge a figura de Akáci Akákievitch como protagonista da estória, o qual é caracterizado através de uma ênfase em sua desimportância: “Então, num departamento trabalhava um funcionário; funcionário este sem nada de especial.” (p. 9)

A indeterminação do departamento e do funcionário revelada pelo uso do artigo indefinido e, em seguida, pela expressão “sem nada de especial” acentua o descaso que o narrador quer insinuar ter pela personagem. Descaso que vai se contradizer, por exemplo, na medida em que esse narrador vai deter longamente sua atenção na caracterização dessa personagem: “baixinho, um pouco bexiguento, levemente ruivo, um pouco míope, levemente calvo na testa, rugas em ambas as faces e a pele de uma tonalidade hemorroidal...” (p. 9)

E embora emita uma exclamação de perplexidade diante do inevitável: “Que se há de fazer!” e atribua a culpa ao clima de Petersburgo, o narrador não deixa de projetar sua subjetividade na descrição que compõe, o que contradiz sua intenção de se eximir de responsabilidade em relação a ela. A propósito disso, cabe lembrar que a modificação do predicado pelo sujeito – modalização⁹ – pode ser explicitada não só pelas formas verbais, mas também através de adjetivos, advérbios, etc. E as formas “baixinho”, “um pouco”, “levemente” indicando a projeção do narrador (sujeito do discurso) em relação à personagem (predicado do discurso), revelam uma familiaridade, que entra em contradição com o desinteresse sugerido no parágrafo anterior e desorientam o leitor em relação à postura do narrador frente à personagem.

Assim, o narrador/alfaiate, encenando-se mais que a própria estória/capote, vai costurando a figura de Akáci de uma maneira desdenhosa:

(...) nasceu se não me falha a memória na noite de 23 de março.
(p. 10)

O sobrenome do funcionário era Bachmátchkin, que, por todas as evidências, originou-se em alguma época de bachmák. Mas quando, em que período e de que maneira a botina virou sobrenome, ninguém sabe. (p. 9-10)

O descaso em relação à precisão da data de nascimento e a construção da frase “botina virou sobrenome” acentuam o grau de desvalorização que o narrador atribui à personagem. Seu uniforme é caracterizado como tendo a cor de “cobre enfarinhado” e seu pescoço parecido com o daqueles “gatinhos de gesso que balançam a cabeça e são vendidos às dúzias na rua pelos estrangeiros” (p. 14). Tudo isso dá bem a medida da consideração do valor de sua pessoa pelo narrador: mercadoria fabricada em série e vendida pelos ambulantes.

Quanto à maneira como Akáki (não) utiliza seu tempo de lazer, o narrador constrói uma longa frase em que se observa o desacordo entre a entoação solene e séria e o conteúdo¹⁰. Nessa frase, a repetição do termo *quando* vai criando um grau de expectativa de clímax no leitor, o qual se prepara para um desenlace proporcional ao suspense. No entanto, a frase final provoca uma dissonância em relação ao tom instituído:

*(...) quando todos já descansaram
(...) quando os funcionários correm
(...) quando todos os funcionários se dispersam
(...) em suma, quando todos procuram se divertir, Akáki Akákievitch não se entregava a nenhum divertimento. (p. 15-6)*

Podemos articular a repetição da conjunção temporal com a própria repetição de si mesmo pela personagem, já configurada pela reiteração de sons de seu nome: AKÁKI AKÁKIEVITCH, e a sua atividade repetitiva – copiar documentos – “*de tal forma que todos se convenceram de que ele havia chegado ao mundo pronto, de uniforme e calvo.*” (p. 12). *É constantemente vítima de chacota por parte dos colegas de serviço e quando na rua, “ele tinha a arte especial de passar embaixo de uma janela no instante exato em que alguém atravava de lá alguma porcaria.*” (p. 14). Assim, a condição de vítima de Akáki é algo que, independentemente de sua parvoíce, se acentua mais pelas palavras do narrador. E a insignificância de sua figura é denotada pela atitude do narrador de assimilá-la à figura da mosca:

Os porteiros não só não se levantavam quando ele passava, como nem ao menos olhavam para ele, como se pela sala de recepção tivesse passado uma mosca. (p. 12)

Ao chegar em casa ele se sentava imediatamente à mesa, comia sua sopa de repolho, um pedaço de carne com cebola, sem nem prestar atenção no gosto, engolia moscas e tudo o que Deus pusesse no seu prato naquele instante. (p. 14-5)

E também a referência à sua morte não deixa de incorporar a metáfora do inseto:

Desapareceu e apagou-se um ser que ninguém defendeu, ninguém amou, não oferecia nada de interessante, e nem mesmo conseguiu a atenção do naturalista, sempre pronto a espetar no alfinete as moscas mais comuns para examiná-las ao microscópio. (p. 42)

Essa declaração de desimportância de Akáki torna-se contraditória e ambígua para o leitor, pois se o naturalista não espetou essa mosca no alfinete para “*examiná-la ao microscópio*”, o narrador/alfaite a “*espetar*” em sua agulha e a examina longamente.

Assim, a ironia configurada nesse processo comunicativo parece resultar de uma enunciação em que o emissor da mensagem – um autor implícito, situa-

do acima do narrador – estaria enviando sinais para o receptor, tornando patente uma simulação que se desfaria num segundo tempo. E esse segundo tempo realmente sobrevém, constituindo algo que poderíamos chamar de tempo de vingança do oprimido.

Mas antes de chegar a ele, é bom, e isso aprendemos com o narrador, adiar o tempo do prazer e falarmos um pouco da “pessoa importante”.

A “pessoa importante”, antagonista de Akáki, se impõe ao leitor pela repetição de sua “importância” ao longo de uma página inteira de novela, em que o narrador a caracteriza como “importante”, mostrando as providências que a “importância” do cargo que ela assumira demandavam:

(...) deu ordens para os subordinados se postarem na escada quando ele chegasse ao trabalho; proibiu que alguém se dirigisse a ele diretamente, instituiu um regulamento rigorosíssimo: os funcionários de 14ª classe relativa para os de 12ª; os de 12ª para um de 9ª classe, ou equivalente e só então o assunto chegaria até ele (p. 37)

Habitualmente ele se dirigia aos subordinados num tom severo e a conversa consistia de três frases: “Como o senhor se atreve? O senhor sabe com quem está falando? Faz idéia de quem está diante do senhor?” (p. 38)

A repetição das expressões “importante” e “importância” por doze vezes na mesma página da novela bem serve para configurar a tentativa de elidir o próprio vazio de importância da pessoa referida.

É em consequência do descaso dessa “pessoa importante” que Akáki adoece e vem a falecer.

E, se diante desse antagonista, a figura de Akáki anteriormente destituída de valor aos olhos do leitor, vem conquistando nossa simpatia e enternecimento, o narrador toma providências a fim de neutralizar o possível sentimentalismo que a situação da personagem poderia desencadear, descrevendo sua morte de maneira objetiva e seca:

(...) quando o doutor apareceu e tomou o pulso do enfermo não conseguiu pensar em nada que pudesse fazer, limitando-se a receitar umas compressas, só para o doente não ficar inteiramente sem assistência médica; aliás, desde logo avisou ao doente que ele não duraria mais do que trinta e seis horas. (p. 41)

A objetividade e segura na narração da morte de Akáki destoa do dispêndio de detalhes de descrições de personagens de importância muito menor. Por outro lado, em relação ao espólio do morto, a minúcia da descrição ainda mais acentua o estado de pobreza e carência da personagem:

(...) um punhado de penas de ganso para escrever, uma resma de papel timbrado branco, três pares de meias, dois ou três botões que caíam das calças e o velho capote já conhecido do leitor. (p. 42)

E o narrador novamente se interpõe, buscando neutralizar sentimentalismos ao declarar de maneira aparentemente desdenhosa: "*Só Deus sabe quem herdou tudo isso: confesso que o narrador desta história nem se interessou em saber.*" (p. 42)

O narrador fornece novamente a indicação de como o leitor deve encarar a morte de Akáki: como a de um ser que "*não oferecia nada de interessante*" e que "*baixou à sepultura sem realizar nada de notável*" (p. 42) – e assim, minimiza a responsabilidade da "*pessoa importante*", cuja figura não era totalmente destituída de compaixão, sendo seu coração "*capaz de muitos bons impulsos, embora seu cargo freqüentemente impedisse a manifestação deles.*" (p. 45)

A reconstrução da figura da "*pessoa importante*" vai-se fazendo de maneira ambígua, apoiada em indicadores de comportamento questionável. Por exemplo, o de que "*embora satisfeito com as amenidades do lar, achou conveniente ter uma amiga em outra parte da cidade*" (p. 46). Mas, já que "*esses quebra-cabeças acontecem na vida e não nos cabe julgá-los*" (p. 46), é no gozo dessas prerrogativas de "*pessoa importante*" que o fantasma de Akáki vai *pi-lhá-la*.

Apesar de antagônicas, é possível estabelecer paralelos entre essas figuras. E o isolamento é um ponto comum a ambas: por inconsciência de si? Por incapacidade de se aproximar dos outros?

E o narrador, apesar de se mostrar distanciado de ambas pela ironia, vai deixando indícios de sua preferência. Um deles é a questão do nome próprio, que no caso de Akáki é referido e no caso de "*pessoa importante*" não se cogita de fazê-lo. Mesmo que etimologicamente o nome Akáki esteja ligado ao sentido de "*aquele que não se ofende facilmente*"¹¹, e que portanto suporta as chacotas, essa prerrogativa dá a Akáki uma certa superioridade, pois o livra de atribuir a si alguma importância, que no caso da "*pessoa importante*" se denuncia como fictícia, através da exaustão com que tal importância é referida, sendo essa uma forma de encobrir o vazio constitutivo de uma personalidade. Vazio que se faz sentir não apenas pela retórica do narrador mas também pelas posturas que a personagem adota para se fazer temida e pelo prazer que sente em despertar o temor alheio.

Assim, vamos ao longo da leitura nos convencendo de que "*o capote*", tomado, num sentido amplo, situa suas vítimas em vários níveis, e o narrador/alfaiate, não deixando escapar nenhuma delas, vai espetando-as, enquanto tece sua sátira.

III – O capote expiatório

Se a base do desenvolvimento deste estudo está calcada na expressão de Stierle¹² quanto à relação de necessidade entre forma e conteúdo de um texto ficcional (reflexividade), e se sob esse aspecto discutimos a questão da autoridade, estabelecendo a homologia narrador/alfaiate – texto/capote, seria interessante retomar a idéia da autoridade para a articular com algo de que ela é causa ou às vezes consequência – a idéia do poder.

Ao longo da leitura da novela, a questão do signo *capote* vai se apresentando a nós como a concretização do investimento desse poder. Destinado

a "cobrir a pele", é, sobretudo, pela qualidade da pele de que é feito que o capote evidencia o prestígio de quem o possui, em um contexto social em que "a primeira coisa que se deve dizer é o cargo." (p. 9)

Índice de nobreza, o capote, quando muito pobre, perde até mesmo o direito ao uso dessa designação, da mesma forma que seu usuário também se configura como socialmente proscrito, numa relação dialética cuja discussão não vem ao caso neste estudo: "É bom saber que o capote de Akáki Akákievitch era também motivo de brincadeira dos colegas; tinham-lhe negado até a denominação nobre de capote e chamavam-no de roupão." (p. 18)

Índice de classe social, a qualidade do capote serve para denunciar ao longo da narrativa o posto do funcionário que o detém, tanto que a posse de um "casaco de flanela", que o defunto arrancava quando foi preso em "flagrante delito", é atribuída a um "flautista aposentado", e conseqüentemente, pobre.

E no capote, a questão da gola desencadeia uma série de associações que se evidenciam no texto, e que não poderiam deixar de ser aqui referidas.

A qualidade da gola está numa relação direta com a nobreza do casaco, e conseqüentemente com a de seu possuidor. Assim, a variedade dos capotes roubados pelo "defunto com aparência de funcionário público" (p. 42) está ligada ao "cargo ou título" de seu possuidor evidenciados pelo tipo da gola: "gola de pele de gato, de castor, acolchoados de algodão, de pele de guaxinim, de raposa, de urso, enfim, de todos os tipos de peles e couros utilizados pelos homens para cobrir a própria pele." (p. 44) Também nas paredes do vestibulo do apartamento do assessor do chefe "estavam pendurados os capotes e capas, entre os quais havia até alguns com gola de castor ou de veludo." (p. 32)

E no capote/roupão de Akáki, a ilegitimidade da "denominação nobre de capote" se evidencia sobretudo pela contingência de que "a gola ia diminuindo com o passar dos anos, pois fornecia material para os remendos das outras partes." (p. 18) Assim, essa quase ausência de gola vem confirmar o status de funcionário "sem nada de especial" ou com muitas deficiências...

Por outro lado, a cor da gola dos subalternos também é reveladora de prestígio e majestade de seu chefe:

(...) um conselheiro de nona classe, assim que foi nomeado para chefe de uma pequena seção, (...) mandou colocar funcionários fardados à porta, de golas vermelhas e galões, que abriam a porta para cada pessoa que chegasse, embora na "sala de presença" não coubesse mais que uma escrivanhinha de tamanho comum. (p. 37)

Baseados ainda na citação feita acima, cabe-nos referir mais explicitamente à questão do ser/parecer que perpassa toda a novela de maneira latente, e em determinadas passagens de maneira manifesta. Assim, o conflito entre autoridade de direito e de fato, já comentado na parte I desse estudo é a maior evidência da problematização latente na novela entre ser e parecer. Manifestamente, a questão da aparência, além da referida na citação acima, pode ser percebida, no que concerne à gola, na seguinte passagem da confecção do capote novo de Akáki: "A pele de marta não compraram porque era muito cara; em seu lugar compraram uma de gato, a melhor que havia na loja, e que de longe podia passar por marta." (p. 27)

Ligado ainda à idéia de gola, um outro indicador da importância desse signo está na evidência de que é pela gola que se domina o outro. Situada no ponto mais elevado do casaco, e sendo feita com material especial, além de configurar a nobreza do capote, a gola, envolvendo o pescoço do usuário, faz com que o "agarrar pela gola" constitua uma estratégia de domínio que é exercida por quem pretende imobilizar o adversário. Assim quando Akáki é roubado, a atitude de um dos assaltantes é de dizer "o capote é meu", "agarrando-o pela gola". (p. 34) Quando o "flautista aposentado" era assaltado "o guarda de serviço chegou a agarrar o defunto pela gola" e "com o defunto preso pela gola, o guarda chamou dois colegas para ajudá-lo". (p. 44) Também no assalto à "pessoa importante" a situação referida é a seguinte:

(...) ele era incomodado por uma rajada forte de vento que (...) inflava-lhe a gola do casaco como se fosse uma vela de barco, ou então de repente lançava a gola para cima da cabeça com uma força incommum (...) Subitamente a pessoa importante sentiu que o agarravam fortemente pela gola. (p. 46)

E, em oposição a esse atributo da gola do capote, de se situar na parte superior, cabe ainda referir ao sobrenome de Akáki Akákíevitch. Ligado etimologicamente à *botina*, a palavra Bachmátchkin vem configurar o quanto essa personagem se situa distante do poder.

Entretanto, a vingança que se perpetra na segunda parte da novela vem inverter a perspectiva irônica da visão. Inversão que se reveste de um caráter paradoxal: o oprimido vira opressor, mas apenas depois de morto. Dessa forma a narrativa assume uma configuração espelhada: a segunda parte espelha a primeira de forma invertida. Essa perspectiva de espelhamento, que não se apresenta apenas como reflexo, mas sobretudo como inversão de funções, faz com que a personagem que, na primeira parte, levava uma "vida despercebida", passe a "viver ruidosamente" (p. 42) após a morte.

E aquilo que o **status** de conselheiro de nona classe negara a Akáki em vida, o **status** de morto vai-lhe conferir: a posse de capotes de todos os tipos possíveis, e, mais que isso, o temor e respeito dos guardas e de todas as pessoas.

E o roubo do capote da "pessoa importante" significaria o atingimento do objetivo de Akáki/cadáver? Pois, desde então, acabaram-se as aparições do "defunto-funcionário". E o comportamento da pessoa importante será que se alterou? "A partir daí era muito raro ele dizer aos subalternos: Como se atreve? Você sabe com quem está falando? E caso dissesse, nunca era antes de ouvir o que eles tinham a dizer." (p. 47)

Contudo, vingança concluída, a estória não termina aí. O narrador nos revela que alguém se apropria da fama do "defunto-funcionário" e continua assombrando e assustando guardas e pessoas. Seria útil retomar a idéia da imitação que é explicitamente referida em uma passagem da novela: "Uma vez que na santa Rússia todos estão contaminados pela doença da imitação, cada qual procura imitar o chefe." (p. 37)

Em última análise, a imitação se constitui também numa forma indireta de

apropriação, servindo com o capote para recobrir uma carência básica. Se Akáki, na primeira parte da estória, não possuía a menor originalidade, pois sabia apenas copiar, na segunda torna-se modelo para cópia alheia.

Se Akáki passa a figurar como importante apenas depois de morto, é a posse do capote que lhe confere esse *status*. Assim a personagem central é o capote, que se apresenta investido de um poder capaz de fazer ressurgir "alguns dias depois de ter morrido" (p. 42) um "funcionário sem nada de especial" (p. 9).

Ao final da novela o narrador é levado a abdicar da autoridade na tessitura desse texto/capote, à proporção que este se instala no domínio do fantástico, permitindo ao texto passar a se afirmar por si, como reversão do processo desenvolvido até então.

A partir de sua inscrição na série literária e da instauração de sua categoria de mito, *O Capote* estaria proclamando sua independência em relação a seu autor.

Devolvendo o poder à literatura, *O Capote* coloca-se no espaço dinâmico da leitura, ao qual o crítico deve se render, situando-se como um dos leitores a quem, em última instância, cabe a produção de sentido.

Enfim, contaminados pela imitação, resta a todos: autor, narrador, narratário, leitor, unidos pela cumplicidade do pacto ficcional, nos sobrepomos às contingências através do distanciamento de que a ironia é indício: rir é o melhor capote!

NOTAS

- 1 GOGOL, Nicolau. *O capote*. Trad. M^ª Aparecida Botelho Pereira Soares. Rio de Janeiro, Alhambra, 1986.
- 2 MUECKE, D. C. Irony markers. *Poetics*. Amsterdam, North-Holland Publishing Company, 7: 363-75, 1978.
- 3 Vamos entender por este vocábulo o redobramento especular, 'à escala das personagens', do 'próprio sujeito' duma narrativa. Cf. DALLENBACH, Lucien. *Intertexto e autotexto. Intertextualidade*; revista de teoria e análise literárias. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra, Livraria Almedina, 1979. p. 53.
- 4 Na recepção quase pragmática, o texto ficcional é ultrapassado em direção a uma ilusão extratextual, despertada no leitor pelo texto. A ilusão como resultado da recepção quase pragmática dos textos ficcionais é uma extratextualidade, comparável à da recepção pragmática, que, ultrapassando o texto, se volta para o próprio campo de ação. Cf. STIERLE, Karlheinz. Que significa a recepção de textos ficcionais? In: LIMA, Luiz Costa (seleção, ordenação e tradução). *A Literatura e o Leitor - textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979. p. 148.
- 5 FERRAZ, M^ª de Lourdes A. *A Ironia Romântica - estudo de um processo comunicativo*. Lisboa, Imprensa Nacional, 1987. p. 20.
- 6 STIERLE. Op. Cit. p. 168.
- 7 Idem, p. 168.
- 8 MUECKE, D. C. *The Compass of Irony*. London, Methuen & Co. Ltd., 1979.
- 9 GREIMAS, A. J. et alii. *Dicionário de Semiótica*. Trad. Alceu Dias Lima. São Paulo, Cultrix, 1979.
- 10 EIKENBAUM, B. Como é feito *O Capote* de Gogol. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira. *Teoria da Literatura - formalistas russos*. Porto Alegre, Globo, 1978. p. 227-44.
- 11 GOGOL Op. Cit. p. 10, nota de rodapé.
- 12 STIERLE. Op. Cit. p. 168.