

## Visões estereoscópicas. *Tarás Bulba*, de Nikolai Gógol e o romance histórico de seu tempo

### Stereoscopic views. Nikolai Gogol's *Taras Bulba* and the historical novel of its time

Biagio D'Angelo\*

**RESUMO:** Nesse artigo discutiremos o papel da paródia no romance histórico de Nikolai Gógol, *Tarás Bulba*. Por meio de uma subversão dos gêneros literários anteriores, Gógol recria, ao interno do romance histórico, um verdadeiro mito cossaco rabelaisiano, que merece ser reconsiderado como o elo entre o romance histórico do Romantismo e o *skaz* de Leskov até a prosa ornamental dos romancistas do início do século XX (Belyi, Révizov, Zóshchenko). O que denominamos "visão estereoscópica" gogoliana em *Tarás Bulba* é um convite ao crítico da história da literatura para repensar a genealogia da narrativa historiográfica do Romantismo e, mais precisamente, se esse romance de Gógol poderia ser ainda enquadrado efetivamente no gênero do romance histórico. É tal visão ambivalente que nos permite dizer que Gógol, profético, visionário e parodista, reformulando gêneros fixos e estancados, prefigura um futuro em que os sistemas e os campos epistemológicos da literatura e da historiografia se apresentam, em alguma medida, sempre mais atualizados, porosos e dinâmicos.

**PALAVRAS-CHAVE:** paródia; romance histórico; literatura russa; Nikolai Gogol.

**ABSTRACT:** In this article we will discuss the role of parody in Nikolai Gogol's historical novel *Tarás Bulba*. Through a subversion of previous literary genres, Gogol recreates, within the historical novel, a true Rabelaisian Cossack myth, which deserves to be reconsidered as the link between the historical novel of Romanticism and Leskov's *skaz* to the ornamental prose of the novelists of the beginning of the 20th century (Belyi, Révizov, Zoshchenko). What we call a Gogolian "stereoscopic vision" in *Tarás Bulba* is an invitation to the critic of the history of literature to rethink the genealogy of the historiographical narrative of Romanticism and, more precisely, whether this novel by Gogol could still be effectively framed in the genre of the historical novel. It is such an ambivalent vision that allows us to say that Gogol, prophetic, visionary and parodist, reformulating fixed and stagnant genres, prefigures a future in which the systems and epistemological fields of literature and historiography are, to some extent, always more up-to-date, porous and dynamic.

**KEYWORDS:** Parody; Historical Novel; Russian Literature; Nikolai Gogol.

“O estudo dos gêneros é impossível fora do sistema no qual e com o qual eles se correlacionam. O romance histórico de Tolstói correlaciona-se não com o romance histórico de Zagóskin, mas com a prosa que lhe é contemporânea

---

\* Professor Doutor de Estética e Teoria da Arte, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV) do Instituto de Arte (IdA) da Universidade de Brasília (UnB). Bolsista de produtividade do CNPq 2. Doutor pela Universidade Russa de Estudos Humanísticos RGGU, de Moscou, Rússia. E-mail: [biagiodangelo@gmail.com](mailto:biagiodangelo@gmail.com) ; [biagioa@unb.br](mailto:biagioa@unb.br) ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9333-4461>

(TYNIA NOV, 1976).<sup>1</sup> A afirmação de Tynianov ajuda a perceber o gênero literário não como um elemento suficientemente isolado que define o sistema literário por abertas semelhanças, mas como um conjunto heterodoxo de obras muito variadas entre si, que mantém, ao mesmo tempo, uma sistematização unitária. Procuremos, portanto, substituir o nome de Tolstói, tirado do exemplo de Tynianov, pelo nome de Nikolai Gógol, cujo romance histórico – ou melhor, seu único romance histórico – será objeto de nosso interesse, considerando a perspectiva oferecida pelo teórico russo.

Tynianov não abdica partir da relação do sistema existente entre produções de um mesmo gênero literário em um único período histórico determinado. O passo que o teórico russo propõe está em subverter o psicologismo natural e individualista com que se reflete sobre o fato literário e considerar a “aproximação causalista esquematizada” (TYNIA NOV, 1976, p. 105, “упрощенный каузальный подход”) como um ímpeto inicial. Só então poderíamos tirar proveito do relacionamento com toda a prosa de um determinado período, como sugere o próprio Tynianov. Para entender melhor o sistema cultural e literário, Claudio Guillén oferece um ulterior esclarecimento:

O escritor opta por um determinado gênero, excluindo outros, e afastando-se ainda de outros gêneros; há gêneros que são, por exemplo, contragêneros, e a poética oferece espaços ideais, constituídos por opções e diferenças. A famosa frase de Tynianov “o romance histórico de Tolstói não está relacionado ao romance histórico de Zagóskin, mas sim à prosa de seu tempo” significava, na minha opinião, não apenas que Tolstói se opunha a seus predecessores, mas também que ele se distanciava de outros, formas não histórico-românticas da escrita contemporânea, relacionando-se com elas pelo contraste e pela superação dialética. (GUILLÉN, 1992, p. 432)

Guillén conclui preferindo acrescentar um eixo horizontal que possa permitir um caráter, por assim dizer, diferencial ao estudo dos textos literários, ao invés de aceitar um recorte vertical, agônico, hierárquico, na linha de pesquisa que Itamar Even-Zohar (1978) descreve em sua concepção da ideia de polissistema.

---

<sup>1</sup> Nesse artigo, quando não indicado diversamente, todas as traduções são minhas.

Para o teórico israelense, a literatura forma um sistema específico dentro do polissistema literário de uma determinada sociedade em um determinado momento histórico. Utilizando as noções de atividade ou posição “primária” ou “secundária”, de “centro” e “periferia”, aplicáveis dentro de cada sistema (e de cada sistema como polissistema), a literatura participa ativamente da modelagem do centro do polissistema, podendo, muitas vezes, apresentar-se com uma carga inovadora. Se a literatura vive, em determinada temporalidade, períodos de crise ou de vazío criativo, então o polissistema é, por assim dizer, “acionado” em busca daqueles condicionamentos internos e externos que permitiriam a saída do impasse.

Qual seria a novidade que *Tarás Bulba* contém em si – esse estranho híbrido novelesco de Gógol, em comparação com a produção literária do Romantismo russo? Como funciona o sistema literário no qual Gógol produz um romance histórico?

### ***Tarás Bulba* e o romance histórico de seu tempo**

Em seu ensaio de 1959 sobre o autor de *Almas mortas*, Vladimir Nabokov escreve que, antes de Gógol, a prosa narrativa russa era monótona e de baixa qualidade. Exceto a prosa de Púchkin, segundo Nabokov, quase nada de valor real foi publicado no contexto da ficção russa. “Comparadas às imitações de má qualidade dos romances ingleses e franceses do século XVIII que os bons leitores bebiam avidamente por falta de verdadeiro alimento espiritual” (NABOKOV, 2013), os romances de Gógol apareceram como uma “revelação”. Gógol estava quase por tornar-se um escritor de contos folclóricos ucranianos e de histórias românticas pitorescas, se não tivesse renunciado ao dialeto ucraniano como meio de expressão literária.

*Tarás Bulba* é, para Nabokov, um “conto melodramático sobre as aventuras de cossacos completamente fictícios – algo como *El Cid* de Corneille e seus espanhóis (ou tipo os espanhóis de Hemingway) disfarçados de ucranianos” (NABOKOV, 2013). Provavelmente seu peculiar esnobismo não permitia a Nabokov admitir que o romance histórico gogoliano participaria

daquela mesma prosa “quadridimensional” (a definição é do próprio Nabokov) que inaugura Gógol nas letras russas, uma prosa que sugere que “linhas paralelas podem não apenas se encontrar, mas também podem avançar em um movimento sinuoso e emaranhar-se das formas mais bizarras [...] dois mais dois é igual a cinco, se não a raiz quadrada de cinco, e tudo isso acontece muito naturalmente no mundo de Gogol” (NABOKOV, 2013).

Considerado um dos romances históricos mais representativos do cânone romântico russo, *Tarás Bulba* extrai sua originalidade da reconstrução épica e mítica de um período histórico bem definido. Nesta alteração da realidade histórica, surge um elemento sentimental que dá um novo colorido à descrição dos acontecimentos relatados. Através de seu estilo e da representação de seus personagens principais, Gógol se apropria de todas as obras de inspiração histórica de seu tempo (Narezhnyj, Bestuzhev-Marlinskij, Zagóskin e, naturalmente, Púchkin). No entanto, surgem influências do romance histórico de Walter Scott, um verdadeiro modelo literário de escrita narrativa na Rússia do século XIX; além de Scott, há também a poesia épica ucraniana, bem como a poesia épica clássica.

*Tarás Bulba* é uma obra que ocupa um lugar especial na produção gogoliana. Foi reescrito duas vezes, com intervalo de cinco anos. A primeira versão data de 1833, ou seja, quando o autor tinha cerca de vinte e quatro anos. Esta versão foi publicada na coleção *Mirgórod*, caracterizada pela fusão de tons histórico-épicas e uma atmosfera completamente original em que se misturam realismo psicológico e humor. Composto em momentos diferentes, *Mirgórod* é um ciclo de quatro histórias, divididas em dois volumes: na primeira parte, “Proprietários do Velho Mundo” («Старосветские помещики») e “Tarás Bulba” («Тарас Бульба»); na segunda, “Viy” («Вий») e “O conto de como Ivan Ivanovich brigou com Ivan Nikiforovich” («Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем»). As duas epígrafes com que Gógol abre o ciclo de relatos revelam não apenas sua intenção de apresentar as histórias como um *continuum*, mas também o desejo e o esforço programático do Autor para exibir exaustivamente nelas o panorama da vida provincial tradicional ucraniana. A primeira epígrafe provém de *Geografia do Império*

Russo (1831), de Yevdokim Ziablóvski: “Mirgórod é uma cidade extremamente pequena perto do rio Khórol. Tem uma fábrica de cordas, uma olaria, quatro moinhos de água e quarenta e cinco moinhos de vento”<sup>2</sup>; a outra provém das “Notas de um viajante” não identificado: “Embora em Mirgórod os *bublíki* (*pães redondos com furo no meio*) sejam assados com massa preta, eles são muito saborosos”<sup>3</sup>.

É indicativo como Gógol concebeu as histórias como circulares e como o interesse do autor estava concentrado numa releitura histórico-cultural do território da Ucrânia. O próprio nome, *Mirgórod*, que significa literalmente “cidade-mundo”, faz pensar na criação de um microcosmo onde o autor poderia desenvolver mais facilmente seu argumento. Cinco anos depois, Gógol reformulou essa obra à qual sempre se sentiu muito apegado, aprimorando o estilo e aumentando muito a dimensão épica. Com efeito, as passagens sobre as batalhas fizeram alguns críticos pensarem na influência da leitura da *Ilíada* homérica que Gógol conhecia da tradução em hexâmetros de Nikolai I. Gneditch, sobre a qual trabalhou por cerca de vinte anos e que foi aclamada, após sua publicação (1829), como um evento histórico na literatura russa (BROWN, 1986, pp. 277-278). Que Gógol queria se tornar uma espécie de Homero do povo ucraniano foi, de fato, percebido pela sensibilidade de Valerii Briusov, que tinha sublinhado o caráter hiperbólico da narração de *Tarás Bulba*:

Em que época esses feitos heróicos ocorrem? – Na Pequena Rússia do século XVI ou nos tempos míticos da campanha perto de Tróia? Quem é que corta os inimigos em dois, um só vence cinco, e horroriza a todos com um grito desumano? – Cossacos ou os heróis de Homero, o divino Diomedes, o filho da deusa Aquiles, o chefe dos povos Agamemnon? Mas o que é todo o épico sobre Tarás Bulba, senão uma série de imagens hiperbólicas, em que as imagens da Ucrânia e a proeza dos cossacos e o primitivismo de sua vida – tudo é retratado de forma exagerada e extremamente embelezada? [...] A história da Ucrânia só deu a Gógol um motivo para pintar quadros de uma

---

<sup>2</sup> No original: “Миргород нарочито невеликий при реке Хороле город. Имеет 1 канатную фабрику, 1 кирпичный завод, 4 водяных и 45 ветряных мельниц. *География Зябловского*”.

<sup>3</sup> No original: “Хотя в Миргороде пекутся бублики из черного теста, но довольно вкусны. *Из записок одного путешественника*”.

época heroica com a qual ele sonhava. (BRIUSOV, 1979, s.p., tradução minha)<sup>4</sup>

E poderíamos acrescentar, por exemplo, que a repetição e a insistência rítmica e narrativa na fórmula *tak govovil ataman*, (“assim falava o ataman”), típica da forma épica e das canções de gesta, corrobora o juízo de Briusov que exaltava a imaginação quase anacrônica de Gógol.

O herói do romance, Tarás Bulba, é um cossaco orgulhoso, que luta contra os poloneses em nome da ortodoxia e cuja construção lembra os personagens das épicas homéricas. Além da luta pessoal de Tarás, outro argumento do romance, talvez mais radical e decisivo, é a iniciação à guerra dos dois filhos, Ostap e Andriy. Este último, que encarna o verdadeiro herói romântico, apaixonou-se por uma bela polonesa, por quem trai sua pátria e seu pai, e morre golpeado pela mão deste último. Trata-se, naturalmente, de uma tradição muito antiga de amor entre inimigos, e o conflito entre amor e dever, característica tipológica da tragédia clássica, deve ter influenciado a poética de Gógol não apenas graças ao conhecimento de Zagóskin, mas à leitura da tradução de Corneille e seus ecos russos. Por muito tempo, a presença desses dois personagens, Ostap e Andriy, tão jovens e tão violentamente catapultados para a experiência dramática da guerra, manteve o romance sob o estigma (nabokoviano, também) de uma produção menor na atividade estética gogoliana ou de um livro destinado à educação histórica de jovens leitores. É o mesmo destino que se abateu sobre obras-primas como *As Aventuras de Huckleberry Finn*, de Mark Twain, ou mesmo *Moby Dick*, de Melville, do qual a maioria dos leitores tem uma memória áspera da adolescência.

Lido por muitas gerações de russos como um bom exemplo da história da pátria, em que seu autor sobressaía pelas descrições precisas e cativantes dos

---

<sup>4</sup> No original: “В какую эпоху совершаются эти героические деяния? - В Малороссии XVI века или в мифические времена похода под Троию? Кто это рубит врагов надвое, один одолевает пятерых, в ужас приводит всех нечеловеческим криком? - запорожцы или герои Гомера, богоподобный Диомед, сын богини Ахилл, пастырь народов Агамемнон? Но что такое вся эпопея о Тарасе Бульбе, как не ряд гиперболических образов, где и картины Украины, и удаль казаков, и первобытность их жизни - все изображено в преувеличенном, крайне изукрашенном виде? [...] История Украины только подала повод Гоголю рисовать картины какой-то героической эпохи, мечтавшей ему”.



costumes e costumes ucranianos do século XVI, os julgamentos sobre *Tarás Bulba* foram amiúde pouco generosos.<sup>5</sup>

Gógol consegue ir além de uma narração histórica que afunda suas raízes no gênero épico. Ao retratar a traição de Andriy como um gesto de renúncia desesperada, Gógol desconsidera qualquer atenção à “lei da desaceleração”, prescrita para o épico nos momentos cruciais de encadeamento trágico.

Certamente, ainda fiel aos esquemas românticos, Gógol descreve a vida cossaca como espaço de liberdade e anseio de uma fixação no passado. Nas estepes, não tem lugar para o futuro. O próprio cossaco é teimoso e inflexível, forte e alegre, e joga seu poder no descuido da vida doméstica. Diz bem Vassilii Gippius (1994, p. 63, tradução minha): “Gógol não é arqueólogo, mas um poeta; ele é capaz de confundir a cronologia por séculos inteiros, apenas não percebendo em que era está acontecendo a ação, assim como o épico oral não percebe isso.”<sup>6</sup> O interesse narrativo de Gógol não está direcionado para uma reprodução fiel da história ucraniana. Com efeito *Tarás Bulba* apresenta inúmeros anacronismos e parece estar ambientado na era de Bogdan Khmelnítski, talvez por mérito intuitivo, mais do que tarefa intencional do autor. O próprio Bogdan Khmelnítski,<sup>7</sup> como é notório, se tornará, após sua

---

<sup>5</sup> Além dos juízos afiados de V. Nabokov, apenas um exemplo pode ser válido e significativo: um crítico e conhecedor atento da literatura russa do romantismo, W. E. Brown não conseguiu esconder suas dúvidas sobre o resultado criativo de Gogol, definindo o romance histórico do russo nada característico de este autor e uma falência artística (cf. BROWN, 1986, p. 277).

<sup>6</sup> No original: “Гоголь не археолог, а поэт; он способен спутать хронологию на целые столетия, просто не отдав себе отчета, в какую же эпоху происходит действие, как не отдает себе отчета в этом и устный эпос”.

<sup>7</sup> De origem nobre, após um violento conflito com uma facção oposta da aldeia em que vivia e que resultou na morte de seu filho de dez anos, Khmelnitski decidiu se vingar e se refugiou com os cossacos de Zaporizhzhja, dos quais se tornou *etman* em 1648. Com a ajuda dos tártaros da Crimeia, ele incitou os camponeses ucranianos a se revoltarem na esperança de evitar a servidão contra os nobres poloneses. A Ucrânia já havia experimentado várias rebeliões, mas desta vez a questão era a criação de um país independente. Khmelnitski conseguiu levantar um exército de mais de 80.000 homens em toda a Ucrânia, com o qual derrotou o exército polonês em várias ocasiões e fez com que talvez o mais poderoso vacilasse na Europa. Muitas e sangrentas batalhas o viram se opor aos líderes poloneses, incluindo o duque Jeremi Michał Wiśniowiecki, voivode da Ucrânia. Muitos tumultos abalaram a Ucrânia naqueles anos. O número de judeus mortos durante este período variou, dependendo das fontes, de algumas dezenas de milhares a mais de 100.000. Os rebeldes foram derrotados várias vezes em 1651, mas a resistência cossaca nunca foi definitivamente subjugada. Khmelnitski voltou-se para o czar Aleksei I da Rússia, convencendo os cossacos, não sem dificuldade, a se colocarem sob sua proteção. O “Tratado de Perejaslav”, de 1654, aprovou esta proposta que deu ao czar a margem leste do Dnieper, ainda

morte, um símbolo da resistência cossaca e um herói ucraniano, uma lenda que inspirará escritores como Prosper Mérimée (*Bogdan Chmielnicki*, 1865) e Henryk Sienkiewicz (Khmelníski é um dos personagens de seu romance histórico *Ogniem i mieczem*, 1884). O epos gogoliano é profundamente folclórico. Desde seu *incipit* até seu final trágico, *Tarás Bulba* é pontuado por canções antigas, crônicas ou lendas que parecem remontar à Rússia proto-eslava. Parecem, lembra mais uma vez Gippius, como centelhas de luz, que cintilam para iluminar um passado arcaico definitivamente perdido, um passado de heróis firmemente corajosos, de amor para a terra natal, de uma verdade quase pré-divina que diz respeito aos aspectos históricos e humanos do universo. *Tarás Bulba* é, de fato, a única obra de Gógol em que está ausente aquele sentimento que o próprio autor, na sua “Terceira Carta a propósito de *Almas Mortas*” (1843) definirá de “*pochlost*” (пошлость). Traduzível com o termo de “vulgaridade”, “*pochlost*”, no entendimento de Gógol, é a evidência da presença de movimentos externos, essencialmente vazios e insignificantes, respeito às forças altas e nobres da alma humana. Escreve Vassílii Zenkóvski (1994, p. 219, tradução minha) que, em Gógol, “a vulgaridade é um sinal trágico da devastação das almas humanas, pela sedução da riqueza, pela ambição, pelo desejo de poder”.<sup>8</sup> Em *Tarás Bulba*, o estudo das construções e dos planos ideológicos está votado para outra antropologia estética, em que a mesma doutrina do homem, visível especialmente no personagem de Andriy, está ainda dominada por sentimentos instintivos, originais, não subjugados ao efeito do Poder. Desde o primeiro encontro com uma bela polonesa em Kiev até o reencontro com ela em uma fortaleza sitiada pelos cossacos, em Andriy os encantos da beleza revelaram-se tão fortes, o dinamismo da admiração erótica (e estética ao mesmo tempo) tão arrebatador que Andriy derruba todas as ideias e sentimentos que pareciam viver firmemente em sua alma. Nas experiências de Andriy, manifesta-se a capacidade estereoscópica de Gógol de dotar o épico de

---

controlada pelo *ataman* cossaco. A revolta cossaca, que mais tarde se tornou russo-ucraniana, não terminou até 1667, com a assinatura do tratado de Andrusovo.

<sup>8</sup> No original: “Пошлость есть трагический знак опустошения человеческих душ, через обольщение богатством, честолюбием, властолюбием”.



erotismo e, superando o classicismo homérico, daquele feitiço terrível e fatal do “eterno feminino” do paganismo.

Com *Tarás Bulba*, Gógol cria uma obra original, *sui generis*. Suas visões estereoscópicas podem ser consideradas como uma renovação das tradições do romance histórico e da epopeia clássica, apesar de não ter predecessores diretos. O tão debatido “realismo gogoliano”, já enfatizado, além de V. Briusov, por escritores de grande sensibilidade como Vassilii Rózanov (Розанов, 1893) e Dmitri Merezhkóvski (Мережковский, 1906), enraíza-se nesta ambiguidade produtiva, nessa duplicidade de visão que aponta para uma multiplicidade de eixos culturais à procura de um estilo pessoal e sem antecedentes. A escrita de Gógol é, nesse sentido, magmática. Não seria correto tentar afunilar numa explicação ou justificação evolucionistas. Trata-se de uma escrita peculiar, que acata os mais diversos registros e gêneros. A tradição cômica responde, como justamente sugeriu Vassílii Gippius, à tradição teatral e anedótica do *vertep*, o teatro de marionetes de tradição folclórica ucraniana, bielorrussa e russa. Habitualmente apresentado sob a forma de uma caixa de madeira de dois andares semelhante a uma plataforma de palco, o *vertep* estava associado à ilustração didática religiosa de cenas sobre a vida de Jesus Cristo. O próprio *vertep* representava a caverna onde, segundo os relatos evangélicos, José e Maria esconderam Jesus do rei Herodes. Com o tempo, a parte didático-religiosa foi reduzida e adquiriu um sabor local, amiúde cômico, irônico e paródico. Não é à toa que, conforme Gippius, a primeira cena em *Tarás Bulba* – uma briga quase caricatural entre pai e filho – poderia ser derivada de uma encenação em um *vertep*.

### **Palimpsestos paródicos e “frenéticos” na prosa histórica de *Tarás Bulba***

O efeito cômico em Gógol provém não apenas da tradição popular, mas da leitura e reapropriação da *Eneida* de Ivan P. Kotliarevski, publicada em Petersburgo em 1798. As proximidades entre Kotliarevski e Gógol são de grande interesse. A *Eneida* de Kotliarevski é um poema burlesco baseado no enredo do

poema virgiliano, e, por sua vez, livremente adaptado de outro poema cômico-burlesco de Nikolai P. Osipov, *A Eneida, virada do avesso* (Вергилиева Энеида, вывороченная наизнанку, 1791).<sup>9</sup> *A Eneida*, em travesti de Kotliarevski, é – dado não secundário – a primeira obra da nova literatura ucraniana escrita em vernáculo e tinha em apêndice um glossário de mais de 1000 palavras ucranianas.<sup>10</sup> Apesar de continuar a tradição da *Eneida* de Osipov, Kotliarevski criou um trabalho interessante e original. As principais características de seu trabalho criativo original se manifestaram em seu colorido folclórico e humorístico. Transferiu os eventos da trama para o solo ucraniano, Kotliarevski recria a história da viagem de Enéias a partir de imagens da vida e das condições de vida ucranianas a ele contemporâneas. Enéias e seus companheiros aparecem diante dos leitores como um *ataman* e cossacos de Zaporizhzhia. Em Kotliarevski, o caráter, o comportamento, a linguagem, os costumes, as roupas, as armas de Enéias e seus companheiros são inspirados na cultura nacional popular e folclórica ucraniana. Até nas figuras dos deuses olímpicos é fácil reconhecer os latifundiários ucranianos com seu temperamento de poder desenfreado, com seus sonhos e suas ambições. *A Eneida* de Kotliarevski contém um rico material etnográfico, descrições de roupas do folclore local, comida, festas, jogos, danças, música, canções, rituais, crenças, adivinhações, funerais, comemorações, que não podia deixar indiferente a inteligência criativa de Gógol, que cita o poeta e dramaturgo ucraniano Kotliarevski em três epígrafes no primeiro conto das *Noites em uma Fazenda*

---

<sup>9</sup> São numerosas as releituras paródicas da *Eneida* virgiliana nesse período. A obra de Osipov, por exemplo, foi continuada, com o mesmo título e com as partes quinta e sexta, por Aleksandr Kotelnitski (a publicação foi realizada em Petersburgo entre 1802 e 1806). Ettore Lo Gatto (*História da Literatura Russa*, Florença: Sansoni, 1979) cita também outros escritores que seguiram a moda dos disfarces literário-cômicos do poema virgiliano como Efim Lyutsenko e Ivan Naumov, mas não foi possível confirmar essas informações.

<sup>10</sup> Autêntica manifestação de um subgênero ctônico, a *Eneida* de Kotliarevski continua a tradição européia de um século e meio de releituras heróicas da *Eneida* de Virgílio, introduzida em 1633 por Giovanni Battista Lalli com uma paródia da *Eneida* publicada com o título *L'Eneide travesti*, continuada depois na França por Paul Scarron (*Le Virgile travesty, en vers burlesques*, 1648), na Áustria por Aloys Blumauer (*Virgils Aeneis, travestiert*, 1784) e finalmente retomada por Osipov, e mais tarde, re-proposta, em língua bielorrussa, provavelmente por Vikentii P. Rovinsky (*Энеида навыворот*, 1845).

*perto de Dikanka* (Вечера на хуторе близ Диканьки, 1831-32), “A feira de Sorotchin” (Сорочинская ярмарка).

A narrativa de *Tarás Bulba*, assim como em outros relatos de *Mirgórod*, apresenta mínimas interpolações por parte do autor; também essas interpolações podemos considerá-las “estereoscópicas”. A narração está nas mãos de um autor onisciente que registra todas as ações com objetividade, sem demonstrar seus sentimentos, com profundidade fria. No entanto, quando o autor deixa escapar alguns comentários, ele atua como um rapsodo que canta uma história antiga e observa seu público. Percebe-se assim um contraste estético produtivo entre os dois tipos de narração: por um lado, o relato “objetivo” dos fatos; por outro, a complacência e a participação com o leitor na *forma* com que os fatos são apresentados e narrados.

Mas Gógol é um rapsodo de muitas leituras: não apenas Homero e o ucraniano Kotliarevski releitor burlesco de Homero. Por meio da recepção da literatura inglesa, Gógol aprendera os artifícios da *forma* literária com Laurence Sterne, cujos *Tristram Shandy* e *A Sentimental Journey* haviam sido traduzidos para o russo alguns anos antes. Gógol usa os mecanismos do jogo intertextual com cautela, especialmente na segunda versão definitiva de *Tarás Bulba*, em que o dispositivo narrativo é caracterizado por descrições da natureza onde o autor alterna outras visões estereoscópicas: a atmosfera da natureza, assim como registrada nas canções tradicionais ucranianas, e a promessa de escrever uma História da “Pequena Rússia” para cumprir com seu dever de narrador e de historiógrafo, conforme a tendência da época romântica russa. O cruzamento de relato historiográfico e de cantor de gestas hiperbólicas e improváveis produziu aquele singular estilo gogoliano, o *skaz*, que deixará profundas influências nos ornamentistas da língua russa, como N. Leskov e A. Belyi, e que foi estudado em trabalhos arrebatadores pelos formalistas.

Contudo, seria um erro limitar-se à influência do folclore ucraniano, da literatura inglesa traduzida e da literatura em língua russa em *Tarás Bulba*. É

possível notar na escrita gogoliana a presença do “romantismo frenético” francês, amplamente difundido e traduzido nesse período.<sup>11</sup>

A Rússia da época, ávida de conhecimento do mundo ocidental, foi quase invadida por traduções de obras francesas. Gógol, segundo o testemunho de Pável Ánnenkov, seu fiel amigo crítico literário, não reconhecia o autor de *Ivanhoe* como seu autor estrangeiro favorito. Embora o gênero dominante na época fosse o romance histórico no estilo de Walter Scott, o próprio Gógol foi fortemente atraído por romances como *Han de Islândia* (1823), *Bug-Jargal* (1826) e *O Último Dia de um Condenado à Morte* (1829), de Victor Hugo, do romance-folhetim *Les Mystères de Paris* (1842-1843), de Eugène Sue, e pelos romances populares *Les mémoires du diable* (1828), em oito volumes, de Frédéric Soulié. Não há dúvida de que esses romances deixaram traços marcantes na composição das cenas de tortura na parte final de *Tarás Bulba*. Viktor Vinogradov (1976) estudou exaustivamente a influência na primeira produção narrativa gogoliana (antes das *Almas mortas*) de Jules Janin, e especialmente de seu conto *O burro morto e a mulher guilhotinada*, escrito em 1827.

A obra de Janin está toda imbuída de uma ironia macabra e grotesca, valendo-se de uma morbidez cínica que tem origem na produção do Marquês de Sade. Em seu estudo, Vinogradov enfatiza a coexistência dos motivos do sentimentalismo romântico “frenético”, unidos à presença constante do pensamento da morte, com seus aspectos mais sádicos e assustadores. Em vez de seguir a linhagem de escritores histórico-patrióticos e nacionalistas, com *Tarás Bulba*, Gógol se encaminhava para uma conquista híbrida (outra “visão estereoscópica”), talvez pouco significativa para seus contemporâneos: por um

---

<sup>11</sup> O romantismo frenético (ou frenetismo) é uma corrente literária ligada ao romantismo francês e à revolução do verão de 1830, inspirada em parte no romance gótico inglês (Horace Walpole, Ann Radcliffe, Lewis, Maturin) e no *Sturm und Drang* (*As Dores do jovem Werther*, de Goethe em particular, que fez do suicídio um tema literário em moda), na rejeição do espírito do Iluminismo e do rigor clássico dos séculos XVII e XVIII. Desejando acabar com a ideia de um romantismo lírico e ingênuo, baseado na imitação de uma natureza patética, o romantismo frenético caracteriza-se por um desejo de absoluto e uma impossibilidade de realização desse desejo, dilema existencial cuja dor se expressa pela ironia feroz, cinismo exacerbado, sentimentos levados ao clímax, delírio visual (motivado pelo consumo de substâncias alucinógenas, haxixe, ópio, álcool).

lado, uma imitação da narrativa épica clássica; por outro, um romance histórico que se inseria, sim, na tradição da época, mas baseado nas obras dos círculos dos escritores do Romantismo frenético francês e no romance gótico anglo-saxão.

### **Tynianov-Zagóskin-Gógol e o método histórico**

E Zagóskin, o autor a quem fazia referência Tynianov?

Mikhail Zagóskin publica seu *Yuri Miloslavski*, em 1829, em que se relata a ocupação de Moscou pelos poloneses, em 1612. O episódio crucial da história russa foi relegado ao plano puramente cenográfico, enquanto os personagens são representados à maneira de Scott, que havia determinado o sucesso do romance naqueles anos. Se por um lado Zagóskin descreveu a vida histórica, procurando explicar a existência nacional, por outro procurou caracterizar o espírito nacional retratando figuras históricas. Os princípios inspiradores eram devedores à grande necessidade de compreender os fatos russos, ponto crucial da Rússia pré-romântica.

Foi justamente a exigência de compreensão historiográfica que levou, tardiamente, Pedro, o Grande, a encorajar estudos e pesquisas sobre o passado do país. As obras de Vassíli N. Tatischev (1686-1750), cujos méritos científicos foram contestados ainda no século XVIII, pois, conforme os críticos e historiógrafos, nunca conseguiu distinguir uma obra genuína de uma falsificação, e alguns relatos inseridos em sua História podem ter sido produtos de sua própria imaginação, foram indicativas da tendência da época que influenciou o “primeiro” Gógol.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Apenas recentemente alguns historiadores proeminentes demonstraram que as fontes perdidas de Tatischev podem realmente ser confiáveis. Um dos exemplos é oferecido pelas *Crônicas de Ioachim* (Иоакимовская Летопись), um texto histórico descoberto por Tatischev, que transcreveu grande parte do seu conteúdo. As *Crônicas* descrevem a história de Rus' de Kiev e Veliky Novgódor do século X, e teriam sido, segundo o próprio Tatischev, uma coleção do século XVII, composta pelo Patriarca Joachim, de fontes contemporâneas desse período. Embora as *Crônicas* tenham atraído grande atenção entre os historiadores, mais de uma dúvida se levantou sobre sua real existência, causada por um lado pelo desaparecimento dos manuscritos originais e por outro por uma linguagem julgada, às vezes, demasiado “moderna” em comparação com a época histórica em que deveriam ter sido escritas. O primeiro a levantar

Fatos históricos e ímpeto ficcional começaram a prevalecer no século dos Lumes. Com M. V. Lomonósov (*A mais antiga história russa desde o início do povo russo até a morte do grande príncipe Yaroslav I, ou até 1054*, publicada em 1766), e com N. M. Karamzin (*História do Estado Russo*, История государства Российского, publicada entre 1818 e 1829) a história “científica” deu lugar à produção ficcional de temas históricos e sentimentais como *A pobre Liza* (1792), do mesmo Karamzin, e *A Filha do Capitão* (1836), de A. S. Púchkin. As regras de Karamzin foram aceitas pela nova geração de romancistas históricos. Para Karamzin, a história, em sua vertente “escrita”, seja documental, seja ficcional, tinha que ser útil e agradável. Útil, porque tinha que justificar uma existência bem ordenada de coisas e eventos; agradável, porque a reflexão e a ordem do relato de coisas e acontecimentos deveriam alimentar o espírito e a sensibilidade dos leitores.

O método de Scott, ou seja, o destaque de um herói narrativo em determinado momento histórico e, em segundo plano, os heróis históricos reais, que atuaram como *deus ex machina* na trama inventada pelo autor, foi seguido por todos os escritores dos anos trinta do Romantismo, em primeiro lugar, por Ivan Lazhéchnikov. Seu *Último Recruta, ou a conquista da Livônia no reinado de Pedro, o Grande* (Последний Новикили Завоевание Лифля́ндии в царствование Петра Вели́кого, 1831) é um romance “multi-heroico” (várias histórias são mostradas ao mesmo tempo) e bastante ideológico (todo o trabalho é dominado por uma ideia: o amor pela pátria e a glória do reino idealizado de Pedro I), que exalta a obra de expansão política e cultural de Pedro, o Grande, com admiração excessiva, em um cenário romântico muito complexo. Em outro romance histórico, *A casa de gelo* (Ледяной дом, 1835), Lazhéchnikov exaspera o patriotismo nacional da primeira obra através da descrição da batalha entre russos e bálticos no tempo da imperatriz Anna Ioannóvna. Em *O Infiel* (Басурман, 1838), o autor inventa o personagem de

---

dúvidas a este respeito foi Nikolai M. Karamzin, que considerou a “descoberta” das *Crônicas* como uma espécie de “piada” de Tatishchev. No entanto, Serguei M. Soloviov, em sua monumental *História da Rússia desde os Tempos antigos* (История России с древнейших времен, publicada entre 1851 e 1879) acredita que as *Crônicas* realmente existiram e que seu conteúdo se referia a obras anteriores ao século XV.



Anton Ehrenstein, um jovem médico da época de Ivan, o Terrível, criado por seu irmão e que os moscovitas consideram um feiticeiro e não-cristão ortodoxo (“basurman”), e por isso foi executado sob a falsa acusação de ter envenenado um paciente.

Comparado a esses romances menos conhecidos do que as obras-primas de Púchkin, *Tarás Bulba* pode ser visto como a tentativa de Gógol de levar ao extremo os exemplos de ficção histórica que conhecia. Visto, por assim dizer, sob um ângulo formalista, o romance épico gogoliano pode ser lido como uma paródia dos romances históricos de seu tempo.

### **Visões estereoscópicas. A paródia em *Tarás Bulba***

Os formalistas russos dedicaram uma atenção muito especial ao fenômeno da paródia. Para os formalistas, todos os dispositivos literários podem ter uma orientação paródica (пародийность) em relação às normas e valores artísticos (HANSEN-LÖVE, 2001). Tynianov definiu essa diferença mais claramente em seu trabalho de 1929, *A paródia* (О пародии), publicado postumamente em 1977. Tynianov primeiro revela a diferença fundamental entre a atribuição puramente tematicamente significativa ou superficialmente formal de obras a determinados gêneros literários – o que ocorre “quase” por acaso – e, somente depois, a unificação verdadeiramente funcional de obras em unidades de gênero (“conforme uma base funcional”). Para Tynianov, a paródia é uma forma, uma estrutura de certos dispositivos (definidos pelo próprio Tynianov como paródicos). A paródia caracteriza a função sistêmica de sua mesma estrutura paródica, o foco em uma certa outra obra, ou em outro sistema. Essa orientação não precisa necessariamente resultar em um efeito cômico, pois o cômico poderia ser neutralizado. Tynianov, por exemplo, falará da existência até de uma paródia trágica. O resultado é uma visão teórica de outro sistema, uma tendência estilística para outro código. Portanto, a orientação paródica sempre implica também uma orientação para outro processo, outro discurso. Por isso, os formalistas e, principalmente, Tynianov, Freidenberg, Eikhenbaum, afirmavam que os textos dialogam e que a

intertextualidade sempre implica em si um caráter paródico. Assim, ao lado da paródia, o formalismo tentou explicar que o fenômeno do grotesco, nos textos literários, representa uma inversão de valores no universo semântico do texto, um “exagero” de certos aspectos e de outras perspectivas “reduzidas” na narração. Essa paródia vai, portanto, no sentido de reverter e ir além dos textos literários anteriores.

Bakhtin destaca o caráter cômico e hiperbólico de muitas aventuras e heróis do *Tarás Bulba* gogoliano. Para Bakhtin, o fenômeno estético mais marcante da obra juvenil de Gógol reside justamente no aspecto caricatural, ou seja, na tendência estilística de deslizar para o grotesco e o paródico. Esse aspecto demonstra, mais uma vez, a tipologia estereoscópica do romance gogoliano: por um lado, a exigência de dar substrato histórico a uma matéria ancestral e folclórica; por outro, a visão do artista que subverte a história em prol de uma ficção grotesca, excessiva, cômica, diametralmente oposta às produções narrativas – e não apenas inspiradas à história russa – daquele período. Bakhtin vislumbrou pela primeira vez a presença de imagens e estilos extraídos de François Rabelais em um breve artigo publicado como posfácio à edição russa de seu famoso estudo sobre o autor de *Gargântua e Pantagruel*.

Em *Mirgórod* e *Tarás Bulba* começaram a aparecer traços de realismo grotesco. A tradição do realismo grotesco era muito forte e muito viva na Ucrânia, assim como na Bielorrússia. Seus terrenos de desenvolvimento eram principalmente as escolas de teologia, seminários e academias (Kiev tinha sua própria “colina de Santa Genoveva” com tradições semelhantes). Estudantes errantes (*bursaks*) e clérigos inferiores, (*мандрованье дяки*), difundiam a literatura recreativa oral feita de piadas, anedotas, pequenas travessuras verbais, gramática parodiada, etc. por toda a Ucrânia. As recreações escolares com sua moral e costumes específicos de liberdade desempenharam um papel essencial no desenvolvimento da cultura na Ucrânia. As tradições do realismo grotesco ainda estavam vivas nas instituições educacionais ucranianas (não apenas as espirituais) durante o tempo de Gógol e até mais tarde. Eles estavam vivos nas conversas de mesa da *intelligentsia* ucraniana de origem humilde (que vinha principalmente do meio espiritual). Gógol não poderia não conhecê-los diretamente na forma oral viva. Além disso, ele os conhecia muito bem de fontes de livros. Finalmente, ele aprendeu os momentos essenciais do realismo grotesco de Narezhni, cuja obra estava profundamente imbuída deles. A risada reacionária do *bursak* era semelhante ao riso folclórico que ressoava nas *Noites em uma Fazenda perto de Dikanka* e, ao mesmo tempo, esse riso de *bursak* ucraniano era um eco distante de Kiev do *risus paschalis* ocidental. É por isso que os elementos do folclore ucraniano e os elementos do realismo grotesco do *bursak* são combinados de forma tão orgânica e harmoniosa em

*Vij e Tarás Bulba*, assim como elementos análogos foram combinados organicamente três séculos antes no romance de Rabelais (BAKHTIN, 1965, p. 528, tradução minha).<sup>13</sup>

O próprio início de *Tarás Bulba*, tão impetuoso e digno do estilo veemente da narrativa oral e, mais especificamente, das *chansons de geste*, é bem indicativo do estilo rabelaisiano, indicado por Bakhtin e que permeia a atmosfera gogoliana: “Vire-se, filho! Como você é engraçado! O que são essas batinas sacerdotais em você? É assim que todo mundo vai para a academia? – Com essas palavras, o velho Bulba conheceu seus dois filhos, que estudaram no seminário de Kiev e voltaram para casa do pai” (Гоголь, 1963, tradução minha).<sup>14</sup>

É evidente a distância do caráter descritivo dos *incipits* de outros romances históricos da época de Gógol, como *Yuri Miloslavski* ou *A filha do capitão* ou mesmo o inacabado texto puchkiniano *O negro de Pedro, o Grande*. Nas primeiras páginas do romance, também se percebe o interesse de Gógol pelo elemento lírico, que é personificado pela mãe dos filhos de Tarás Bulba. É uma figura-meteoro, pode-se dizer, pois aparecerá somente nos primeiros capítulos do livro, mesmo permanecendo presente graças ao estilo evocativo do

---

<sup>13</sup> No original: “В «Миргороде» и в «Тарасе Бульбе» выступают черты гротескного реализма. Традиции гротескного реализма на Украине (как и в Белоруссии) были очень сильными и живучими. Рассадником их были по преимуществу духовные школы, бурсы и академии (в Киеве был свой «холм святой Женеьевы» с аналогичными традициями). Странствующие школяры (бурсаки) и низшие клирики, «мандрованные дьяки», разносили устную рекреативную литературу фацеций, анекдотов, мелких речевых травестий, пародийной грамматики и т. п. по всей Украине. Школьные рекреации с их специфическими нравами и нравами на вольность сыграли на Украине свою существенную роль в развитии культуры. Традиции гротескного реализма были еще живы в украинских учебных заведениях (не только духовных) во времена Гоголя и даже позже. Они были живы в застольных беседах украинской разночинной (вышедшей преимущественно из духовной среды) интеллигенции. Гоголь не мог не знать их непосредствен но в живой устной форме. Кроме того, он отлично знал их из книжных источников. Наконец, существенные моменты гротескного реализма он усвоил у Нарезного, творчество которого было глубоко проникнуто ими. Вольный рекреационный смех бурсака был родствен народно-праздничному смеху, звучавшему в «Вечерах», и в то же время этот украинский бурсацкий смех был отдаленным киевским отголоском западного «*risus paschalis*» (пасхального смеха). Поэтому элементы народно-праздничного украинского фольклора и элементы бурсацкого гротескного реализма так органически и стройно сочетаются в «Вие» и в «Тарасе Бульбе», подобно тому как аналогичные элементы три века перед тем органически сочетались и в романе Рабле”.

<sup>14</sup> No original: “— А поворотись-ка, сын! Экой ты смешной какой! Что это на вас за поповские подряники? И этак все ходят в академии? — Такими словами встретил старый Бульба двух сыновей своих, учившихся в киевской бурсе и приехавших домой к отцу”.

romance. A mãe dos dois filhos de Tarás Bulba é descrita por Gógol segundo a imagem arquetípica da mulher obediente à vontade despótica do marido, consciente de sua própria condição de inferioridade em relação à arte da guerra. A cena inicial que evocamos não é senão um começo daquela presença intertextual de Rabelais, presente na obra gogoliana, unida à oralidade de canções populares e lendas ucranianas. Todos os diálogos parecem, de fato, nascer das canções de um menestrel que está contando os gestos épicos dos cossacos. É possível comparar o estilo do gigantismo rabelaisiano ao ler certos fragmentos que se prezam por redundâncias, acúmulo evocativo de objetos e descrições hiperbólicas, como nos trechos seguintes:

Chega, chega, velha! Um cossaco não deve perder tempo com mulheres. Você gostaria de escondê-los sob suas saias e ficar em cima deles como galinhas em ovos. Vá, vá e rapidamente coloque tudo o que estiver na mesa. Não há necessidade de pãezinhos, bolos de mel, bolos de papoula ou outros doces: traga-nos um carneiro, uma cabra e hidromel de quarenta anos! e sobretudo aguardente, mas não aguardente sofisticada, não com passas e todo o tipo de misturas, mas aguardente pura e espumante, que rebenta e salta no copo como uma mulher zangada. (GÓGOL, 1963, p. 6, tradução minha)<sup>15</sup>

Nas paredes – sabres, chicotes, redes de pássaros, redes de pesca, armas, chifres de pólvora bem trabalhados, uma broca de ouro para um cavalo e amarras com placas de prata. As janelas da sala eram pequenas, com vidros redondos e opacos, como hoje só se encontram em igrejas antigas, através das quais não se vê nada, e, para olhar para fora, é preciso levantar o vidro móvel. Ao redor das janelas e portas havia molduras de cor vermelha. Nas prateleiras, nos cantos, havia jarras, garrafas e taças de vidro verde e azul, taças de prata cinzelada, taças douradas de vários acabamentos: venezianos, turcos, circassianos, que haviam chegado ao quarto de Bulba por diferentes caminhos, terceiro e quarto mão, o que era muito comum naqueles tempos de violência. Havia bancos de bétula ao redor da sala; na frente das imagens, no canto principal, havia uma mesa enorme; um grande fogão, coberto de tijolos coloridos, variegados – tudo isso era bem conhecido dos nossos dois jovens, que todos os anos voltavam para casa no auge do verão – vinham a pé, porque não tinham cavalos e porque não adiantava permitir que crianças em idade escolar andem. Eles só tinham longas mechas de cabelo que qualquer cossaco carregando um rifle poderia puxar. Bulba, apenas quando

---

<sup>15</sup> No original: “— Полно, полно выть, старуха! Казак не на то, чтобы возиться с бабами. Ты бы спрятала их обоих себе под юбку, да и сидела бы на них, как на куриных яйцах. Ступай, ступай, да ставь нам скорее на стол все, что есть. Не нужно пампушек, медовиков, маковников и других пундиков; тащи нам всего барана, козу давай, меды сорокалетние! да горелки побольше, не с выдумками горелки, не с изюмом и всякими вытребеньками, а чистой пенной горелки, чтоб играла и шипела, как бешеная”.

eles saíram da escola, ele lhes enviou uma parelha de potros de sua manada de cavalos. (idem, p. 7, tradução minha)<sup>16</sup>

Também Yuri Mann baseia-se nas interpretações bakhtinianas sobre a criação poético-grotesca de Gógol. Mann se interroga sobre a questão crucial da obra de M. Bakhtin: se o princípio carnavalesco encarna um tipo especial de cultura do riso popular, que por muitos séculos teve forte influência na arte e na ficção, como a obra de Gógol, depois de três séculos de Rabelais, pode ser considerada como exemplar do cômico dos tempos modernos? Em Gógol, a ideia do “carnaval” associa-se à sua viagem para Roma e às descrições em carta às seus contemporâneos (MANN, 1996, p. 9). O novo sistema de relações humanas, que se estabelece no momento da ação carnavalesca, surge de um desvio das regras e normas, tanto sociais quanto éticas e morais. Gógol percebe essa especificidade no carnaval de Roma. É suficiente o uso de uma máscara para mudar de aparência e renovar o próprio eu, a sociedade, o modo de ver a realidade. Gógol teria gostado da caricatura de o carnaval representa, “das batalhas sangrentas aos ensinamentos escatológicos” (MANN, 1996, p. 10). Mann lembra que as cenas de dança coletiva presentes em contos como “A Feira de Sorotchínski”, “A noite na véspera de Ivan Kupala”, “O lugar encantado”, “Uma vingança terrível” podem se encontrar também no romance histórico de Gógol.

Para Mann (1996, p. 18, tradução livre), em uma cena de dança frenética de *Tarás Bulba*, é possível perceber quais sinais do carnaval estão ainda

---

<sup>16</sup> No original: “На стенах — сабли, нагайки, сетки для птиц, невода и ружья, хитро обделанный рог для пороку, золотая уздечка на коня и путы с серебряными бляхами. Окна в светлице были маленькие, с круглыми тусклыми стеклами, какие встречаются ныне только в старинных церквах, сквозь которые иначе нельзя было глядеть, как приподняв подвижное стекло. Вокруг окон и дверей были красные отводы. На полках по углам стояли кувшины, бутылки и фляжки зеленого и синего стекла, резные серебряные кубки, позолоченные чарки всякой работы: венецейской, турецкой, черкесской, зашедшие в светлицу Бульбы всякими путями через третьи и четвертые руки, что было весьма обыкновенно в те удалые времена. Берестовые скамьи вокруг всей комнаты; огромный стол под образами в переднем углу; широкая печь с запечьями, уступами и выступами, покрытая цветными пестрыми изразцами. Все это было очень знакомо нашим двум молодцам, приходившим каждый год домой на каникулярное время, приходившим потому, что у них не было еще коней, и потому, что не в обычае было позволять школярам ездить верхом. У них были только длинные чубы, за которые мог выдрать их всякий казак, носивший оружие. Бульба только при выпуске их послал им из табуна своего пару молодых жеребцов.”

mantidos na visão histórica e carnavalesca da Ucrânia arcaica gogoliana:<sup>17</sup> tratar-se-ia de uma “completa coerência – todos fazem a mesma coisa, ao mesmo tempo; a universalidade da ação (apenas o cavalo, como é especialmente indicado, impede a Tarás Bulba de pular na dança), um auto-esquecimento em um turbilhão frenético e irrefreável (observe-se também a coincidência quase literal da frase final sobre a alma que se ergue por ‘saltos livres’ e a observação de Nietzsche sobre o homem durante as festas de Dionísio: ‘ele esqueceu como andar e falar, mas está pronto para dançar alto no ar’”.<sup>18</sup> A cena da dança dos cossacos é paradigmática dessa visão estereoscópica da realidade: por um lado, a vocação militar da comunidade cossaca; por outro, o rebaixamento do ideal masculino de guerra para a dança frenética em que a completa liberdade e o individualismo desenfreado unem-se para uma misteriosa unidade coletiva: “No êxtase da ação de massa, há uma livre fusão de vontades individuais e visões de mundo ainda indiferenciadas, em relação às quais, digamos, a consciência do narrador ao final da ‘Feira de Sorochinsky’ (‘tristemente *abandonada*’) já é outra questão”,<sup>19</sup> conclui Mann (1996, p. 18, tradução minha).<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> Não temos espaço para discutir nessas páginas a presença notável da éfrase em certas partes da narrativa de Gogol. Já Yuri Lotman tinha observado que em *Taras Bulba* Gogol retrata diretamente a cena que descreve como se fosse uma pintura e, de forma mais indireta, remete o leitor com insistência a meios de representação puramente pictórica. Os exemplos que Lotman traz mostram que Gogol muitas vezes, antes de descrever uma determinada cena, transformando-a em um texto verbal, imagina primeiro que ela seja incorporada por meios teatrais ou pictóricos. Ver Ю. М. Лотман, "Художественное пространство в прозе Гоголя"

// Лотман Ю.М. *В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь*. М.: Просвещение, 1988. - С.251-292. Переизд.: "Проблема художественного пространства в прозе Гоголя" // Лотман Ю.М. *Избранные статьи* (в 3-х т.). - Таллин: Александра, 1993. - Т. I. - С.413-447; Лотман Ю.М. *О русской литературе: Ст. и исслед. (1958-1993): История рус. прозы. Теория литературы*. - СПб.: Искусство, 1997.

<sup>18</sup> No original: “Признаки танца: полная согласованность — все делают одно и одновременно; всеобщность действия (Тарасу Бульбе, как это специально оговорено, только конь «мешал... пуститься» в пляс), самозабвение в бешеном, неостановимом вихре (обратим внимание на почти буквальное совпадение заключительной фразы о душе, возносящейся «вольными прыжками», и замечания Ницше о человеке на празднике Диониса: «он разучился ходить и говорить и готов танцуя улететь ввысь»”.

<sup>19</sup> No original: “В экстазе массового действия происходит свободное слияние еще недифференцированных индивидуальных волей и мироощущений, по отношению к которым, скажем, сознание повествователя в финале «Сорочинской ярмарки» («скудно оставленному») являет собою уже другую ступень”.

<sup>20</sup> O final da “Feira de Sorotchínski” a que se refere Yuri Mann é esse: “Não é assim que a alegria, essa hóspede bela e inconstante, voa para longe de nós, e em vão um som solitário pensa expressar alegria? Em seu próprio eco, ele já ouve a tristeza e o deserto, e o escuta descontroladamente. Não é assim que os amigos brincalhões de um jovem tempestuoso e livre,



Tal dispositivo grotesco e paródico do carnaval é perfeitamente visível nos contos de *Dikanka*, assim como em *Tarás Bulba*, em que a dança, a embriaguez, o amor (como aquele que liga André à bela donzela polonesa) sempre há um aspecto de sofrimento ou mesmo a morte. O carnaval gogoliano que, na Idade Média, era o lugar da alegria e da embriaguez, o lugar da supremacia da vida sobre a morte, apresenta aqui uma dinâmica de mudança singular: o próprio carnaval, afinal, onde uma comunidade inteira se diverte e desafia a morte e a dor e as regras impostas pela natureza, é, por sua vez, carnavalizado, parodiado, em outras palavras, subvertido. O lugar da alegria torna-se assim o lugar da maldição, da tristeza, do tédio, ou, como Gógol diria em suas últimas obras, da presença do diabo. A ambivalência destacada por Bakhtin (tristeza e alegria, morte e nascimento etc.), que levou à unidade dos opostos, à unidade do mundo que morre e do mundo que nasce, transforma-se em Gógol em uma nova implementação. A ambivalência permanece em sua essência, isto é, ambígua e dupla. O lugar da alegria carnavalesca torna-se em Gógol não apenas o seu oposto, o lugar da tristeza, mas o lugar do incompreensível, do mágico misterioso, do feitiço.

Subvertendo parodicamente as obras literárias anteriores, Gógol recria, ao interno do gênero do romance histórico, um verdadeiro mito cossaco rabelaisiano, que merece ser reconsiderado como o elo entre o romance histórico do Romantismo e o *skaz* de Leskov até a prosa ornamental dos romancistas do início do século XX (Belyi, Révizov, Zóshchenko).

A visão estereoscópica gogoliana em *Tarás Bulba* convida o crítico da história da literatura a repensar a genealogia da narrativa historiográfica do Romantismo e, mais precisamente, se esse romance de Gógol poderia ser ainda enquadrado efetivamente no gênero do romance histórico. É tal visão

---

um por um, um por um, se perdem no mundo e finalmente abandonam um de seus velhos irmãos? Tristemente abandonado! E o coração fica pesado e triste, e não há nada para ajudá-lo". No original: "Не так ли и радость, прекрасная и непостоянная гостья, улетает от нас, и напрасно одинокий звук думает выразить веселье? В собственном эхе слышит уже он грусть и пустыню и дико внемлет ему. Не так ли резвые друзья бурной и вольной юности, поодиночке, один за другим, теряются по свету и оставляют, наконец, одного старинного брата их? Скучно оставленному! И тяжело и грустно становится сердцу, и нечем помочь ему". Consulta online efetuada 21 de junho de 2022: <https://ilibrary.ru/text/1088/p.14/index.html>

ambivalente que nos permite dizer que Gógol, profético, visionário e parodista, reformulando gêneros fixos e estancados, prefigura um futuro em que os sistemas e os campos epistemológicos da literatura e da historiografia se apresentam, em alguma medida, sempre mais atualizados, porosos e dinâmicos.

## Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. (Tvorcestvo Fransua Rable i narodnaia kultura srednevekov'ia i Renessansa). Moskva: Chudozhestvennaia literatura, 1965.

BRIUSOV, Valerii. "Ispepelmenniy. (K kharakteristike Gogolya)". *Sobranie sochinenii v semi tomach*, VI. Moskva: Chudozhestvennaia literatura, 1979, pp. 134-159. Disponível em:  
[http://az.lib.ru/b/brjusow\\_w\\_j/text\\_1909\\_ispepelenniy.shtml](http://az.lib.ru/b/brjusow_w_j/text_1909_ispepelenniy.shtml). Consulta efetuada em 24 de junho de 2022.

BROWN, William Edward. *A History of Russian Literature of the Romantic Period*. Vol. IV. Ann Arbor : Ardis, 1986.

EVEN-ZOHAR, Itamar. *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem*. In: HRUSHOVSKI, B.; EVEN-ZOHAR, I. (eds.). *Papers on Poetics and Semiotics*. Tel Aviv, 1978.

GIPPIUS, Vassilli. *Gogol - N.V. ZENKOVSKII, N. V. Gogol*. Sankt Peterburg: Izd. Logos, 1994.

GUILLÉN, Claudio. *L'uno e il molteplice. Introduzione alla letteratura comparata*. Tradução de Antonio Gargano. Bologna: Il Mulino, 1992.

HANSEN-LÖVE, Aage, Ore Ханзек-Леве А. *Русский формализм: Методологическая реконструкция раз вития на основе принципа*

*остранения* / Пер. с нем. С. А. Ромашко. — М.: Языки русской культуры, 2001. — 672 с. - (Studia philologica).

MANN, Yuri. Ю. В. Манн, *Поэтика Гоголя. Вариации к теме*. — М.: «Coda», 1996.

NABOKOV, Vladimir. *Nikolaj Gogol'*. Milão: Adelphi, 2013 (versão e-book).

TYNIANOV, Yuri. *Arkhaisty i novatory*. Leningrad: Nauka, 1929.

TYNIANOV, Yuri. “Da evolução literária”. In : AA.VV. *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. Porto Alegre, Editora Globo, 1976. (Em original: Ю. Н. Тынянов, "О литературной эволюции", *Поэтика. История литературы. Кино*. - М., 1977. - С. 270-281).

VINOGRADOV, Víktor. “Romanticheskii naturalism: Jules Janin i Gogol”. *Izbrannye trudy: poetika russkoi literatury*. Moskva: Chudozhestvennaia literatura, 1976, pp. 76-100.

ZENKOVSKII, N. V. *Gogol*. GIPPIUS, Vassilli. *Gogol – Sankt Peterburg*: Izd. Logos, 1994.

Гоголь Н. В. *Тарас Бульба* / АН СССР; Изд. подгот. Е. И. Прохоров, Н. Л. Степанов; Отв. ред. Н. Л. Степанов. — М.: Издательство Академии наук СССР, 1963, p. 5. On line: <http://feb-web.ru/feb/gogol/texts/gtb/gtb-005-.htm>  
Consulta efetuada em 24 de junho de 2022.

Розанов, В. *Два этюда о Гоголе. Приложение к книге: Легенда о великом инквизиторе*, 1 изд., СПб., 1893.

Мережковский, Д. *Гоголь и черт*, 1 изд., М., 1906.