

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

REBEKA CAROÇA SEIXAS

**METADRAMATURGIA E ESCRITA PERFORMÁTICA NA OBRA
DRAMATÚRGICA DE NIKOLAI GÓGOL**

**Natal/RN
2016**

REBEKA CAROÇA SEIXAS

**METADRAMATURGIA E ESCRITA PERFORMÁTICA NA OBRA
DRAMATÚRGICA DE NIKOLAI GÓGOL**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade e da Pós-Modernidade como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor(a) em Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Alex Beigui de Paiva Cavalcante

**Natal/RN
2016**

Catálogo da Publicação na Fonte.
Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes (CCHLA).

Seixas, Rebeca Caroça.
Metadramaturgia e escrita performática na obra dramática de Nikolai Gógol / Rebeca Caroça Seixas. – 2016.
231 f.: il. -

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, 2016.

Orientador: Prof. Dr. Alex Beigui de Paiva Cavalcante.

1. Literatura comparada. 2. Teatro (Literatura). 3. Gógol, Nikolai Vassilievitch, 1809-1852. I. Cavalcante, Alex Beigui de Paiva. II. Universidade Federal do Rio Grande do Norte. III. Título.

RN/BSE-CCHLA

CDU 81.091

REBEKA CAROÇA SEIXAS

**METADRAMATURGIA E ESCRITA PERFORMÁTICA NA OBRA
DRAMATÚRGICA DE NIKOLAI GÓGOL**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, no Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor (a) em Literatura Comparada.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Alex Beigui de Paiva Cavalcante
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Orientador

Profa. Dra. Maria Hozanete Alves de Lima
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Avaliadora

Prof. Dr. Márcio Venício Barbosa
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Avaliador

Profa. Dra. Ilane Ferreira Cavalcante
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte
Avaliadora

Profa. Dra. Luciana da Costa Dias
Universidade Federal de Ouro Preto
Avaliadora

“O riso é muito mais profundo e significativo do que eles pensam. Não aquele riso que nasce da irritabilidade passageira ou de um caráter colérico e doentio. Nem o riso leve, que serve para a vã distração e para o divertimento das pessoas. O riso de que falo é o que nasce da profunda natureza humana”.

Nikolai Gógol

Dedico este trabalho à Maria Eduarda que me
impulsiona, mesmo sem saber.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à CAPES pela bolsa sanduíche PSDE que possibilitou o estágio de pesquisa junto à *Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III*, no ano de 2015, e ao professor Dr. Arnaud Rykner, do *Institut d'Études Théâtrales* e do *Institut de Recherche en Études Théâtrales*.

À professora Marta Teixeira Anacleto, diretora do Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Universidade de Coimbra, por me receber e contribuir com referências e indicações para a pesquisa.

Ao Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte, que me permitiu a dedicação exclusiva aos estudos doutorais pelo período de três anos.

Ao meu orientador, Alex Beigui, por acreditar no meu projeto, por me orientar esses quatro anos, por me impulsionar para o estágio doutoral, por ser tão criterioso e exigente na correção do trabalho e por ser, acima de tudo, um amigo.

À Maria Helena Braga Costa, por seu apoio e incentivo ao longo desta escrita.

À Moama Marques, por ser figura presente desde as primeiras escritas até a fase final, sempre com muita generosidade, carinho e atenção. Suas contribuições foram determinantes para o desenvolvimento desta tese.

À Odara Raquel Kunkler e Bruno Rafael Costa por todos os auxílios em traduções, ao longo desses quatro anos e por escutarem meus desabafos.

À Rummenigge Medeiros pelo companheirismo desde os primeiros esboços de projeto, passando pelas angústias da escrita, até a tão sonhada conclusão.

Aos meus pais, por me ensinarem a importância do conhecimento e por todo o apoio, força e carinho com que acompanharam todo o meu percurso.

Aos meus irmãos Roberta, Renata e Roberto, aos meus cunhados e cunhadas e aos meus sobrinhos, por compreenderem minhas ausências e todo o meu trabalho durante esses anos.

Ao meu companheiro, André Oliveira, pelo apoio, compreensão, carinho e valioso auxílio durante a realização deste trabalho. Toda tentativa de expressar minha gratidão será pequena diante de todo seu apoio.

À Maria Eduarda, minha filha, por vir a este mundo e me acompanhar, com coragem e alegria, nessa longa jornada.

RESUMO

Esta pesquisa é produto de uma reflexão teórica sobre a obra dramaturgica do escritor russo Nikolai Gógol e os modos pelos quais as suas experiências iniciais e o contexto histórico foram determinantes, não apenas para construção de uma identidade no seu trabalho como autor, mas também, para as diferentes formas de concepção e construção da obra dramática que surgem no contexto do teatro moderno. O trabalho se detém à análise da trilogia metadramaturgica gogoliana que compreende as seguintes peças: *O inspetor geral* (1836), *A saída do teatro depois da representação de uma nova comédia* (1842) e *Desenlace de O inspetor geral* (1846). Dessa forma, são de interesse particular para esse trabalho, os conceitos de metadramaturgia e escrita performática, os quais serão basilares para a análise da obra do dramaturgo. O estudo sobre a metadramaturgia será trabalhado a partir da análise da metalinguagem e do metateatro para que, assim, possamos compreender como se estrutura a ideia de metadramaturgia e como esse conceito pode ser utilizado na análise de obras dramaturgicas. O conceito de escrita performática compreende o estudo da obra a partir do viés performativo, ao entender o autor e o leitor/espectador como protagonistas desta relação. A partir dos estudos desses dois conceitos, de metadramaturgia e de escrita performática, poder-se-á compreender, mais profundamente, os diferentes aspectos da obra do autor, principalmente, no que se refere à atualidade de sua escrita.

Palavras-chave: Nikolai Gógol; Metadramaturgia; Escrita Performática.

ABSTRACT

This research is a result of a theoretical reflection about on the work of Russian writer dramaturgical Nikolai Gógol and the ways in which his initial experiments were crucial not only on what concerns the building of own work identity, but also the construction of the various forms of conception and creation of work dramaturgical and the way they have influenced modern theatre. The work holds the analysis of gogoliana metadramaturgical trilogy and comprising the following plays: *The inspector general* (1836), *Leaving the theater after the performance of a new comedy* (1842) and *Denouement of The inspector general* (1846). As such, are of particular interest to this work, the concepts of metadramaturgy and writing performatic are fundamental to the analysis of the playwright's work. The study on metadramaturgy will be worked from the analysis of de metalanguage and metatheatre so that we can understand how to structure the idea of metadramaturgy and how this concept can be used in the analysis of dramaturgical works. The idea of writing performatic includes the study of the work from the performative bias, to understand the author and the reader/viewer as protagonists of this relationship. From the studies of these two concepts, metadramaturgy and writing performatic, shall be able to understand more deeply the different aspects of the author's work, particularly in terms of past the relevance of his writing.

Keywords: Nikolai Gógol; Metadramaturgy; Writing Performatic.

RÉSUMÉ

Cette recherche est fruit d'une réflexion théorique sur l'œuvre dramaturgique de l'écrivain russe Nikolai Gogol et les modes pour quai son premières expériences et le contexte historique étaient cruciales, non seulement pour construire une identité dans son travail d'auteur, mais aussi aux différentes formes de conception et de construction de l'œuvre dramatique qui se posent dans le contexte du théâtre moderne. Le travail détient l'analyse des la trilogie metadramaturgique gogoliana et comprenant les œuvres suivants: *Le Révisor* (1836), *Sortie de théâtre après la représentation d'une nouvelle comédie* (1842) et *Le dénouement du Révisor* (1846). En tant que tels, sont d'un intérêt particulier pour ce travail, les concepts de metadramaturgia et l'écriture performative sont fondamentales pour l'analyse de l'œuvre de l'auteur. L'étude sur metadramaturgie va travailler à partir de la metalanguage et metathéâtre qu'ainsi nous pouvons comprendre comment structurer l'idée de metadramaturgie et comment ce concept peut être utilisé dans l'analyse des œuvres dramaturgiques. Le concept de l'écriture performative comprend l'étude de l'œuvre de la partialité performatif, à comprendre l'auteur et le lecteur/spectateur en tant que protagonistes de cette relation. D'après les études de ces deux concepts, metadramaturgie et l'écriture performative, doit être capable de comprendre plus profondément les différents aspects du travail de l'auteur, en particulier en ce qui concerne la pertinence de son écriture.

Mots-clés: Nikolai Gogol; Metadramaturgie; Écriture performative.

ÍNDICE DE FIGURAS

FIGURA 01: Nikolai Gógol	30
FIGURA 02: Categorias metalinguísticas	85
FIGURA 03: Definições das subcategorias do metateatro	87
FIGURA 04: Elementos metadramatúrgicos.....	89
FIGURA 05: <i>Salto no vazio</i> de Yves Klein.....	107

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13	
CAPÍTULO I		
NIKOLAI GÓGOL: UM PERCURSO PELA RÚSSIA DO SÉCULO XIX E O		
<i>INSPETOR GERAL</i>	18	
1.1 Breve contexto histórico da Rússia do século XIX	19	
1.2 A literatura russa entre os séculos XIX e XX	22	
1.3 Nikolai Gógol: um poeta em crise	30	
1.4 <i>O inspetor geral</i>	40	
1.5 O riso gogoliano	52	
CAPÍTULO II		
METADRAMATURGIA: UMA CATEGORIA DE ANÁLISE		58
2.1 Metalinguagem	58	
2.2 Metateatro e metadramaturgia	69	
2.3 Metadramaturgia: a aplicação do conceito	92	
CAPÍTULO III		
A ESCRITA COMO DISCURSO DE SI: O AUTOR COMO PERFORMER		101
3.1 Panorama histórico	101	
3.2 A “performance” na zona de fronteira	117	
3.3 A escrita como discurso de si	123	

CAPÍTULO IV

***À SAÍDA DO TEATRO DEPOIS DA REPRESENTAÇÃO DE UMA NOVA COMÉDIA:
UMA OBRA AUTORREFLEXIVA142***

CAPÍTULO V

DESENLACE DE O INSPETOR GERAL: UMA PEÇA CONCLUSIVA190

CONSIDERAÇÕES FINAIS214

REFERÊNCIAS.....221

INTRODUÇÃO

A obra dramaturgica do escritor de origem ucraniana, Nikolai Vassílievitch Gógol¹, traduzida do original para o português pela professora e pesquisadora Arlete Cavaliere (2009), é composta por cinco peças². *O Inspetor Geral* (1836), *Os Jogadores* (1842), *O Casamento* (1842), *À Saída do Teatro Depois da Representação de uma Nova Comédia* (1842) e *Desenlace de O Inspetor Geral* (1946). A maioria delas teve fragmentos reescritos por Gógol durante toda a sua vida. Nessa pesquisa, nos deteremos à análise de três peças que giram em torno de um mesmo tema e que estamos denominando de trilogia metadramaturgica gogoliana. A trilogia tem início com *O inspetor geral*, no ano seguinte o dramaturgo escreve *À saída do teatro depois da representação de uma nova comédia* e, por fim, dez anos após a publicação de sua primeira peça, *Desenlace de O inspetor geral* é a última peça escrita e também a última obra a compor a trilogia metadramaturgica gogoliana.

Esta tese pretende realizar uma análise interpretativa das três obras dramaturgicas de Gógol, buscando compreender de que maneira a metalinguagem e a escrita performática estão presentes nelas. Dito isto, objetiva-se refletir teoricamente sobre o contexto histórico e as experiências teóricas de Gógol, para entender de que modo esses aspectos foram determinantes para a concepção e para a exploração da dramaturgia em suas obras e de que forma os aspectos políticos incidiram sobre a obra dramaturgica do autor. Além disso, pretende-se investigar os referenciais teóricos que tratam dos conceitos de metalinguagem e escrita performática, estabelecendo um diálogo entre esses conceitos e a trilogia metadramaturgica gogoliana.

A metodologia utilizada na pesquisa é composta por: revisão bibliográfica da fortuna crítica do autor; levantamento de dados sobre o contexto histórico em que Gógol desenvolveu seus trabalhos e sua concepção dramática; leitura e análise de textos, artigos e livros sobre aspectos teóricos que envolvem o conceito de metadramaturgia e de escrita performática; análise interpretativa das obras que compõe a trilogia metadramaturgica gogoliana.

Acerca das obras mencionadas, é possível, por meio de uma leitura preliminar, destacar nos enredos aspectos da obra do dramaturgo: ele usou seus textos de uma forma crítica para expor sua revolta com a situação do seu país, com uma moldura cômica, colocava

¹ O autor tem origem ucraniana, porém sua obra é escrita em russo e, considera pelos críticos, herança da literatura russa.

² Nikolai Gógol escreveu, ao longo de sua vida, apenas cinco peças teatrais, as demais obras são romances, prosas, novelas e outros textos de ficção.

em questão e expunha as feridas da sociedade russa, dentre elas, a corrupção que envolvia diversos níveis do poder no país. Segundo os críticos, foi a forma que o autor encontrou de protestar contra os rumos que a sociedade russa tomava, principalmente no que se refere à corrupção e ao pagamento de propinas. Conforme Vladimir Propp, no livro *Comicidade e Riso* (1976), Gógol expõe os problemas ligados à natureza humana, utilizando o riso para revelar os problemas sociais e políticos da Rússia de sua época.

No primeiro capítulo, denominado *Nikolai Gógol: um percurso pela a Rússia do século XIX e O inspetor geral*, desenvolveremos um estudo histórico sobre a Rússia no sentido de compreender o contexto social, político e cultural vigente no período e de que maneira ele foi determinante para o desenvolvimento da obra de diferentes escritores do período. A História da Literatura Russa também aparece como fator determinante para que possamos compreender quais escritores estavam produzindo no período, quais padrões estéticos eram seguidos e de que forma esses padrões foram sendo alterados ao longo dos anos. Em seguida, desenvolveremos um estudo sobre aspectos da vida e da obra de Gógol com o objetivo de compreender como o autor desenvolveu sua escrita e quais foram as influências determinantes para a sua produção artística. Nesse sentido, destaca-se o conteúdo inovador de sua obra, principalmente no que se refere ao desenvolvimento da estética realista, elemento bastante significativo e que o fez despontar como um dos principais escritores russos do século XIX. Ainda nesse capítulo, desenvolver-se-á uma análise de *O inspetor geral*, a obra dramaturgica gogoliana de maior representatividade, na qual aspectos referentes à estrutura e à estética serão evidenciados. O estudo de *O inspetor geral* tem por objetivo compreender quais são os aspectos que caracterizam a escrita gogoliana e como eles contribuíram para a criação de uma nova estética, bem como, identificar de que forma a metadramaturgia e escrita performática aparecem na extensão da obra. É ponto de interesse desse capítulo, a forma pela qual *O inspetor geral*, na ocasião de sua primeira apresentação, foi recebida pela crítica, pelos políticos e pelo público em geral e como essa recepção teve influência sobre o autor e suas demais produções. Como último subitem deste capítulo, apresentamos um estudo sobre o conceito de riso aplicado à obra dramaturgica de Gógol. O referencial teórico basilar para o desenvolvimento desse capítulo serão os estudos de: Arlete Cavaliere (2009), Ettore Lo Gatto (1958) e Vladimir Nabokov (2014). Além de diversos textos referentes à História da Rússia, principalmente no que tange à literatura, para que possamos compreender em que contexto viveu e se deu a produção artística de Nikolai Gógol.

O segundo capítulo, intitulado *Metadramaturgia: uma categoria de análise*, tem por objetivo principal a análise do conceito de metadramaturgia, utilizando-se para isso dos

conceitos de metalinguagem e metateatro. O capítulo se inicia com um estudo sobre a metalinguagem e suas formas de utilização em diversas áreas de pesquisa. A partir do entendimento, de maneira geral, do conceito de metalinguagem, trabalharemos com suas especificações de utilização na área do teatro. Dito isto, chegaremos ao conceito de metateatro com uma categoria da metalinguagem. O metateatro se refere especificamente aos estudos de obras teatrais que se utilizam de elementos da própria linguagem enquanto objetos de reflexão, de potencialização ou para sublinhar uma ideia. A partir da conceitualização do metateatro, abordar-se-á o termo metadramaturgia. A pesquisa sobre metadramaturgia objetiva compreender de que forma se estruturam as peças que abordam o exercício da dramaturgia, bem como seus elementos. A metadramaturgia se configura como uma subcategoria do metateatro, que tem como base, segundo nossos estudos, os seguintes elementos: aspecto citacional, teatralidade, desnudamento dos códigos da linguagem dramática, autocrítica, personagens autônomas, autorreferencialidade, consciência dramática dos personagens e quebra com o ilusionismo da cena. Esses elementos podem ser aplicados no estudo de obras dramáticas e, ao longo do capítulo, daremos alguns exemplos de como essa aplicação pode ocorrer, principalmente no que se refere à trilogia metadramática gogoliana. Como referencial basilar para os estudos desenvolvidos neste capítulo, destaca-se: Dominique Maingueneau (2004), Haroldo Campos (1992), Catarina Sant’Anna (2012), Catherine Larson (1989) e Lionel Abel (1969).

No terceiro capítulo, que se intitula *A escrita como discurso de si: o autor como performer*, e se inicia com um estudo histórico sobre a origem da “performance” com as pesquisas de Victor Turner (2008) e Richard Schechner (2006), para que, a partir daí, possamos compreender de que forma o conceito foi se construindo ao longo dos anos e que elementos fazem parte de sua composição. Dito isto, analisaremos o emprego do termo por distintas áreas, bem como, a sua utilização por diversos artistas e teóricos das artes que trabalharam e desenvolveram pesquisas nesse sentido. A partir deste panorama inicial, desenvolveremos um estudo de como o conceito de “performance” pode ser aplicado à escrita, utilizando para isso as pesquisas de diferentes autores, visando compreender o tema por diversas perspectivas. O estudo da performatividade da escrita se apresenta como um estudo relativamente novo em que as pesquisas têm se intensificado a partir do início do século XXI. Na sequência, trabalhar-se-á na enumeração dos diferentes conceitos que podem constituir uma escrita performativa, dentre os quais podemos destacar: “eu escrevente”, “autor performer”, “coescritor performático”, “escrita de si” e “narrativa performática”. Como referencial teórico basilar para a discussão do conceito de escrita performática, destacamos:

Alex Beigui (2011), Michel Foucault (1997), Diana Klinger (2006), Denise Pedron (2006) e Graciela Ravetti (2001). Após o estudo do conceito, trabalhar-se-á com sua aplicação à análise de obras dramáticas, principalmente no que se refere à trilogia metadramática gogoliana.

No quarto capítulo, denominado *À saída do teatro depois da representação de uma nova comédia: uma análise sobre os aspectos metadramáticos e performáticos na dramaturgia de Gógol*, desenvolver-se-á um estudo sobre a primeira obra gogoliana que é metadramática em toda a sua extensão. No decorrer do capítulo, a peça será analisada de modo a compreender como ocorre a utilização dos elementos metadramáticos, elencados no segundo capítulo desta tese, bem como, dos aspectos que indicam a existência de uma performatividade na escrita do autor. Na análise, destacar-se-á também aspectos como, o contexto histórico, a cultura, a política, o posicionamento do público, aspectos esses que são constantemente retomados pelo autor ao longo de sua trilogia. A relação do autor com a crítica do período será elemento de destaque neste capítulo, uma vez que, principalmente em *À saída do teatro depois da representação de uma nova comédia*, essa relação aparece como questão central da peça. Ao longo de toda a peça, questões referentes à recepção do público, à estrutura e conteúdo da obra, à acusações endereçadas ao autor, entre outras, são abordadas por Gógol no intuito de provocar a reflexão do leitor/espectador. É importante frisar que *À saída do teatro depois da representação de uma nova comédia* se refere especificamente aos comentários gerados pela primeira obra dramática de Gógol, *O inspetor geral*. Nesse sentido, as reflexões desenvolvidas neste capítulo se reportam constantemente a passagens, cenas e personagens de *O inspetor geral*.

No capítulo cinco, intitulado *Desenlace de O inspetor geral: uma peça conclusiva*, será desenvolvido um estudo acerca da última obra dramática de Gógol. Escrita dez anos após a publicação de *O inspetor geral*, *Desenlace de O inspetor geral*, é também uma análise da recepção e repercussão da primeira peça de Gógol. A obra é um desdobramento da primeira peça do autor e fecha o ciclo da trilogia metalinguística gogoliana. Como nos últimos anos da vida do autor ele começou a se dedicar cada vez mais a religião, este tema passou a ganhar espaço em suas obras. Em *Desenlace de O inspetor geral* é possível ver a questão da religião se destacar como forma de justificar certas questões que foram geradas dez anos antes, por *O inspetor geral*. Os conteúdos referentes à metadramaturgia e à escrita performática serão a base para o desenvolvimento da análise da obra. Aspectos referentes à estrutura, ao diálogo dos personagens e ao desencadeamento das ações também se configuram como importantes para o desenvolvimento do capítulo. *O Desenlace de O inspetor geral* pode

ser entendido como uma peça conclusiva por apresentar diferentes justificativas para as ações presentes em *O inspetor geral*. Dito isto, pode-se perceber que a peça tem como um dos objetivos encerrar as diferentes especulações sobre aspectos da primeira obra dramaturgica de Gógol.

A tese se baseia no estudo da obra do autor por notarmos, através de nossos estudos, a ausência de pesquisas sobre a mesma, principalmente no que se refere a sua criação dramaturgica. *O inspetor geral* é a peça mais conhecida do autor e no Brasil, durante muitos anos, só havia a tradução dessa obra dramaturgica, as demais só vieram a ser traduzidas para o português em 2009 pela professora Arlete Cavaliere (2009). Dessa forma, percebe-se que existe uma carência de estudos na área e que a obra do dramaturgo se torna um terreno proficuo para o desenvolvimento dessa pesquisa.

O que foi exposto acima é a gênese de um processo reflexivo desenvolvido ao longo desta tese sobre a obra dramaturgica de Nikolai Gógol, cujo estudo leva a identificar uma carência de reflexão sobre a metadramaturgia e a escrita performática presentes nas três peças que estamos denominando de trilogia metadramaturgica gogoliana e que se apresenta como um vasto campo a ser estudado, analisado e discutido.

O estudo da trilogia metadramaturgica gogoliana nos permitirá também compreender quais elementos caracterizam essas obras e ajudam a constituir a dramaturgia gogoliana. O autor teve uma produção que provocou, de diferentes formas, o público e os críticos do período e ainda demonstra ser uma obra extremamente atual e que possibilita diversas discussões acerca da estética, da política e da religião. Entende-se, preliminarmente, que a escrita de Gógol, ao mesmo tempo crítica, é objeto de crítica. A obra do dramaturgo foi revolucionária para o período e continuou sendo em diferentes contextos, uma obra que vai além do seu tempo e que o fez tornar-se o pai do realismo russo e um dos grandes nomes da literatura universal.

CAPÍTULO I

NIKOLAI GÓGOL: UM PERCURSO PELA RÚSSIA DO SÉCULO XIX E O INSPETOR GERAL

*“Do que estão rindo? Estão rindo de si mesmos... Ah! Vocês!...
Todos esses rabiscadores de papel, esses escrevinhadores de
nada, malditos liberais! Filhos do diabo! Queria dar
um nó em vocês todos, reduzir todos a pó
e mandar vocês pro fundo do inferno!
Bem juntinho do demo!”*

Nikolai Gógol

Nesse capítulo, será apresentado uma análise sobre o contexto histórico da Rússia no final do século XIX e início do XX para, assim, entender como se davam as relações políticas, sociais e culturais e como estas foram determinantes para o desenvolvimento e produção artística do autor estudado. Em seguida, será desenvolvido um estudo sobre a produção literária do período, principais artistas e elementos que serviram de temas para as obras artísticas produzidas na Rússia. Após isso, será apresentada uma biografia resumida de Nikolai Gógol, de maneira a compreender quais as principais influências que o autor recebeu durante a vida e de que forma elas se relacionam com sua produção artística, principalmente no que diz respeito a sua obra dramática. Por último, será feita uma breve discussão sobre a obra mais célebre do escritor, *O inspetor geral*. Nesse sentido, objetiva-se compreender que elementos o autor utilizou na construção da obra, que influências foram importantes para a sua produção, como a mesma foi vista pelos críticos, políticos e pelo público em geral no momento de sua primeira apresentação e como a sua repercussão incidiu sobre o autor e suas produções futuras. Esse estudo permite uma compreensão mais ampla do período em que Gógol dá início a sua produção artística e de que forma os aspectos sociais foram retratados em sua obra, principalmente no que se refere à crítica social, uma de suas características mais importantes. Dito isto, é importante destacar que o estudo se relaciona com a “performance”, principalmente no que se refere à dissolução de fronteiras provocada pela obra do escritor russo. O caráter performático da obra, se soma à metadramaturgia, que aparece como ponto chave para que a dissolução de fronteiras ocorra, principalmente por aproximar o escritor do

leitor/espectador, ter um caráter reflexivo e contestador, além de transformá-las em um constante exercício de crítica.

1.1 Breve contexto histórico da Rússia do século XIX

A Rússia do final do século XIX e início do XX passava por inúmeras transformações. A Revolução Industrial, que teve início timidamente no final do século XVIII, se intensifica no começo do século XIX e dá início a uma série de transformações, dentre elas: a formação de um proletariado, a evolução e difusão de ideias socialistas e a prática do “capitalismo selvagem”. Essas mudanças, de certa maneira, culminaram na Revolução Russa de 1917. Nesse sentido, é importante destacar que Gógol aborda em sua obra questões voltadas para o homem, tendo-o como centro de uma Rússia que apresentava sérios problemas sociais. Na escrita do autor, é possível perceber que as reações das pessoas frente às regras impostas pelo regime já não são mais de total aceitação, alguns personagens já apresentam questionamentos às normas instituídas, retratando um avanço nas atitudes que desencadearam a Revolução de 1917.

Nesse período, a Rússia ainda possuía uma economia baseada na agricultura, cujos latifúndios eram explorados de maneira antiquada, através de mão-de-obra camponesa, miserável e desumanamente explorada. O processo de industrialização no país ocorreu tardiamente, ao contemplar apenas as grandes cidades e dependendo de capitais estrangeiros. A sociedade apresentava grande desigualdade, com o domínio da aristocracia fundiária sobre a burguesia fraca e sobre os camponeses marginalizados que representavam grande porcentagem da população. A classe proletária russa era explorada, porém já tinha desenvolvido consciência política e social e, por estar concentrada nos grandes centros, possuía facilidade de mobilização diante de algum indício de revolução. Os russos viviam em regime imperialista, uma monarquia absoluta, onde os poderes eram centralizados na figura do czar³. É possível perceber essa mudança social nas obras de Gógol, uma vez que seus personagens, apesar de aceitarem as determinações do governo, são questionadores.

Em 14 dezembro de 1825, a Rússia conheceu a Revolta Dezembrista, em que o Exército Russo tentou tomar o poder das mãos do Czar Nicolai I, recém coroado após a abdicação do trono feita por Constantino. Sobre a Revolução Dezembrista, José Milhazes, no

³ O czarismo foi um sistema político que perdurou na Rússia por aproximadamente 400 anos (1547 a 1917). A palavra “czar” era usada para se referir ao imperador russo, que detinha total poder sobre a Rússia. O regime czarista era um regime absoluto, onde o déspota, na maioria das vezes, dificultava a modernização do país. Um regime onde a população, incluindo a nobreza, vivia subjugada ao poder do soberano.

artigo *Navegadores Russos e Império Colonial Português* (2013), define como sendo um “[...] movimento liberal que tentou derrubar o Czar Nicolau I” (MILHAZES, 2013, p. 19). A tentativa de tomada de poder foi fracassada e o czar mandou matar muitos dos participantes da Revolta, enquanto outros foram mandados para o exílio na Sibéria. Alexander Martin, no estudo *Rússia and the legacy of 1812* (2006), afirma que:

[...] ironicamente, ninguém tomou medidas contra a conspiração real que quase derrubou o sucessor de Alexander em dezembro de 1825. Assustado com a revolta dezembrista e as revoluções europeias de 1830 e 1848, o regime de Nicholas I oferece um campo ainda mais convidativo para as teorias da conspiração; assim, parece que o desonrado ex-oficial Mikhail Leont'evich Magnitskii, em um memorando secreto de 1831, foi o primeiro a alegar que judeus e maçons estavam colaborando em uma grande trama anti-Rússia. Por volta de 1860, estereótipos deste destino eram suficientemente entrenchados para convencer o satirista Mikhail E. Saltykov-Shchedrin que na sua hilariante ‘história’ da cidade de Glupov - uma compilação dos clichés ridículos da sociedade russa do século XVIII e da política determinada no microcosmo de um imaginário provincial (MARTIN, 2006, p. 153, tradução nossa⁴).

As conspirações, as lutas pelo poder e as revoltas incitadas por aqueles que defendiam uma mudança do regime autocrata fizeram parte da história da Rússia durante os séculos XVIII, XIX e XX, período de ocorrência de muitas revoluções. Aos poucos, a população russa via crescer o desejo de acabar com o regime de monarquia absoluta. As massas reunidas nos grandes centros se organizavam para reivindicar melhorias nas condições de trabalho. Os partidos políticos não eram legalizados, embora não deixassem de existir, e eram, de maneira geral, bastante atuantes. O mais importante desses partidos clandestinos era o Partido Operário Social-Democrata Russo, que teve sua divisão em 1903. Duas correntes nasceram dessa divisão: os bolcheviques, também conhecidos como marxistas radicais e os mencheviques, conhecidos como socialistas moderados. Segundo Beth Brait e Maria Inês Campos, no texto *Da Rússia Czarista à Web* (2009):

[...] no final do século XIX e começo do século XX, o czarismo estava em seus estertores e a Rússia vivia um período de instabilidade e descrédito do poder czarista. Alexandre III que governou o país de 1881 a 1894, mantinha em descompasso a população, que oscilava da extrema riqueza – os nobres –, à pobreza absoluta – os operários e camponeses. Nicolau II Romanov (1894-1917), último czar, enfrentou em 1905 um movimento de operários em São Petersburgo, o qual,

⁴ “[...] ironically, no one took action against the real conspiracy that almost overthrew Alexander’s successor in december 1825. Spooked by the decembrist revolt and the european revolutions of 1830 and 1848, the regime of Nicholas I offered an even more inviting field for conspiracy theories; thus, it seems that the disgraced ex-official Mikhail Leont'evich Magnitskii, in a secret 1831 memorandum, was the first to claim that jews and freemasons were collaborating in a grand anti-Russian plot. By the 1860s, stereotypes of this sort were sufficiently entrenched to convince the satirist Mikhail E. Saltykov-Shchedrin that his hilarious ‘history’ of the town of Glupov – a ludicrous compilation of the clichés of eighteenth-century Russian society and politics set in the microcosm of an imaginary provincial” (MARTIN, 2006, p. 153).

reprimido violentamente, ficou conhecido como *Domingo Sangrento* (BRAIT; CAMPOS, 2009, p. 18).

Em 1905, os movimentos continuavam a crescer e a ganhar corpo, assim como o Domingo Sangrento, que aconteceu em prol dos direitos da classe trabalhadora, enquanto outros também foram organizados e deram início ao que se chamaria, mais tarde, de Revolução de 1917, onde o poder é tirado das mãos do czar Nicolau II e passado para as mãos dos socialistas, até a chegada do comunismo e, com ele, da ditadura Stalinista. Sobre essa questão, Brait e Campos (2009) afirmam:

A partir daí, formaram-se os soviets. A instabilidade e a pobreza tiveram como consequência a continuidade e o crescimento do movimento popular que culminou na Revolução de 1917, pondo fim a quatro séculos de domínio czarista. Em outubro do mesmo ano, os bolcheviques, liderados por Lênin (Vladimir Ilitch Ulianov) e Leon Trotski assumiram o poder e criaram o Partido Comunista passo para a formação da URSS (BRAIT; CAMPOS, 2009, p. 18).

Durante o final do século XIX e início do século XX, muitas foram as transformações vividas pelo povo russo. O maior país do mundo, em território, enfrentou nesse período as revoltas contra o regime, as desigualdades sociais, os problemas de alfabetização, as mudanças ocasionadas pela Revolução Industrial e mais uma série de outras transformações. Antônio Cândido, no texto *O direito a literatura* (1970), afirma que no início do século XIX, com o advento da Revolução Industrial:

[...] o pobre entra de vez na literatura como tema importante, tratado com dignidade, não mais delinquente, personagem cômico ou pitoresco. Enquanto de um lado o operário começava a se organizar para a grande luta secular na defesa dos seus direitos ao mínimo necessário, de outro lado os escritores começavam a perceber a realidade desses direitos, iniciando pela narrativa da sua vida, suas quedas, seus triunfos, sua realidade desconhecida pelas classes aquinhoadas (CÂNDIDO, 1970, p. 182-183).

Todas essas mudanças sociais e políticas influenciaram também a cultura do país e serviram de matéria-prima para os artistas desse período. O romantismo e o realismo foram alguns dos períodos mais férteis para a produção literária na Rússia. Nesse sentido, podemos destacar diferentes obras que entraram para história mundial como grandes clássicos da literatura, entre elas: *O Prisioneiro do Cáucaso* (1822), *Poltrava* (1829) e *Boris Godunov* (1825) de Aleksander Púchkin; *Um herói de nosso tempo* (1839-1840) de Mikhail Lermontov; *Memórias de um caçador* (1852) e *Pais e filhos* (1862) de Ivan Turguêniev. Esse breve histórico objetiva a compreensão mais ampla do período em que Gógol escreveu suas obras, principalmente porque o autor retratou muito do aspecto político, como já mencionamos anteriormente. Não haverá, nesta tese, um aprofundamento das discussões históricas, uma vez que nosso objetivo é analisar a obra dramaturgica do autor.

1.2 A literatura russa entre os séculos XIX e XX

Nos seus primórdios, a literatura russa esteve voltada à religião e às narrativas históricas. Com o avanço dos séculos, foram acrescentadas às narrativas histórias, as transcrições de poesias orais e, sempre que possível, os elementos políticos iam sendo inseridos em suas estruturas⁵. A literatura russa, principalmente no que diz respeito aos séculos XVIII e XIX, teve intensa produção artística, como vimos anteriormente e, nesse período histórico, muitas são as revoluções e manifestações políticas e sociais que têm a arte como porta voz. Os artistas, em suas obras, representaram muito dos aspectos sociais e das reivindicações do povo russo e, sempre que possível, contaram com elementos políticos em suas estruturas. Nesse sentido, podemos destacar, logo de início, essa forte característica da literatura do país, que ao longo dos séculos vai se centrando cada vez mais nos temas sociais e políticos, principalmente no que se refere ao século XIX e o início do século XX.

Sobre a noção de literatura russa, o escritor Vladimir Nabokov, em seu livro *Lições de Literatura Russa* (2014), diz:

A 'literatura russa' como noção, como ideia imediata, limita-se geralmente, para os que não são russos, à consciência de que surgiram naquele país meia dúzia de grandes mestres da prosa entre meados do século XIX e a primeira metade do século XX. [...] Em outras palavras, 'literatura russa' é um evento recente. É também um evento restrito, e os estrangeiros tendem a considerá-la algo completo, algo terminado para sempre. Isso se deve em especial à pobreza da literatura tipicamente regional gerada durante as últimas quatro décadas sob o regime soviético (NABOKOV, 2014, p. 25).

Os escritores russos que têm mais destaque na história da literatura mundial ainda se concentram no cerne do romantismo e do realismo que ali floresceram. A produção russa, anterior e posterior a esses movimentos estéticos, segundo Nabokov (2014), é desconhecida pelo público em geral e com um período áureo bem delimitado. Ainda segundo o autor, a não continuação da produção literária na Rússia após a metade do século XX, se deve à censura, manipulação e fiscalização do regime soviético à produção artística. Essa evolução do pensamento dos artistas russos, em um sentido mais liberal, não teve grande divulgação, uma vez que o comunismo conseguiu, com sua intensa propaganda, abafar toda e qualquer produção que ali pudesse se destacar (NABOKOV, 2014, p. 28). Alguns poetas podem ser citados, como é o caso de Alexandre Púchkin⁶, Mikhail Lermontov, Ivan Turguêniev e

⁵ Referimo-nos à produção literária russa que compreende os séculos XI a XVI.

⁶ Será utilizado como base para a grafia dos nomes dos autores, dos termos em russo e dos nomes das obras de Nikolai Gógol as mesmas utilizadas por Arlete Cavaliere (2009), levando-se em consideração que as obras traduzidas pela autora são o cerne desta tese.

Nikolai Gógol, sendo eles exemplos de autores que se destacaram entre o romantismo e o realismo. A produção de Gógol centra-se nessa transição entre o romantismo e o realismo, ou seja, sua produção data desse período a que Nabokov (2014) se refere como o período áureo e limitado pelo qual a literatura russa é conhecida mundialmente. Nesse sentido, Nabokov (2014) afirma:

Um século, o XIX, foi suficiente para que um país praticamente sem nenhuma tradição literária criasse uma literatura que, em matéria de valor artístico, amplitude de influência e tudo o mais exceto o volume, se equipara à gloriosa produção da Inglaterra ou da França, embora as obras primas nesses países tenham começado a aparecer muito antes (NABOKOV, 2014, p. 25).

Segundo o autor, essa produção só foi possível uma vez que a Rússia se desenvolveu de forma rápida e substancial, espiritual e culturalmente, em comparação com outros países. Ou seja, em um curto período de tempo, em comparação à Inglaterra e à França, a Rússia conseguiu produzir um número considerável de obras literárias que entraram para a história pelo seu conteúdo, pela sua estrutura e pela forma como foram escritas. A situação do país, no início do século XIX era de muita fome, miséria e pobreza, mas a cultura europeia havia conseguido chegar até uma parcela da população, influenciando fortemente a produção artística desse período. Sobre a situação da Rússia, Nabokov (2014) explica:

É, no entanto, também verdadeiro que nos dias de Púchkin ou Gógol a grande maioria da nação russa permanecia exposta ao frio, sob um véu de neve que caía lentamente do lado de fora das janelas iluminadas em tons de âmbar, sendo este o trágico resultado do fato de que uma refinada cultura europeia havia chegado rápido demais a um país famoso por seus infortúnios, famoso pela miséria de incontáveis seres humildes [...] (NABOKOV, 2014, p. 26).

Nesse contexto, de um país enorme com uma grande desigualdade social, com um sistema político que não dava conta de administrar satisfatoriamente toda a extensão do território, com um clima que não favorecia o dia-a-dia dos mais miseráveis, com constantes revoluções, protestos e tentativas de tomada de poder, nesse solo fértil de questões humanas é que vão despontar, com uma influência europeia que não se pode deixar de levar em consideração, os maiores poetas russos da história.

Segundo Paul Bushkovitch, em seu livro *História Concisa da Rússia* (2014),

Uma das ironias do reinado de Nikolau I foi que sua autocracia inflexível presidiu a primeira grande era da cultura russa. Nicolau percebeu em certa medida a importância crescente da cultura russa e o nível extremamente alto que ela alcançara em pouco tempo, mas ele estava mais preocupado em dirigi-la por meio dos canais conservadores apropriados do que celebrá-la (BUSHKOVITCH, 2014, p. 193).

Segundo Bushkovitch (2014), o czar abriu mão do sistema de censura mais flexível de Alexandre I e instituiu um combate à subversão na religião e na política. Em seguida, nomeou Alexander von Benckendorff, para fiscalizar as obras literárias do período onde “exercia uma autoridade errática e arbitrária sobre as publicações, ao mesmo tempo que tentava desastrosamente incentivar a publicação do material pró-governo” (BUSHKOVITCH, 2014, p. 193). Ou seja, havia uma fiscalização intensa das obras, porém os artistas eram incentivados a continuar produzindo.

Como a Rússia havia se aberto para a produção artística, os escritores podiam se manifestar com um pouco mais de liberdade, porém tinham que enfrentar o controle do czar e dos críticos literários. Para Nabokov, “Na Rússia, antes do domínio soviético havia restrições, porém não se davam ordens aos artistas” (NABOKOV, 2014, p. 27). Ou seja, os artistas produziam o que os interessava, sem que lhes fosse exigido, por parte do governo, temas ou abordagens específicas em suas obras. Nesse sentido, apesar de enfrentarem um regime absolutista, o período favorecia a produção artística, uma vez que os poderes não podavam e, muitas vezes, faziam ‘vista grossa’ à produção literária do período. Essa liberdade só será sentida novamente em solo russo após a queda do regime comunista.

Sobre os artistas desse período, Nabokov (2014) diz:

Eles tinham a certeza – aqueles escritores, compositores e pintores do século XIX – de que viviam em um país em que havia a opressão e a escravatura, mas gozavam de algo que só agora pode ser apreciado, a saber, a imensa vantagem, com relação a seus netos na Rússia moderna, de não ser compelidos a dizer que não existiam a opressão e a escravatura (NABOKOV, 2014, p. 27).

Os artistas não eram obrigados a mentir sobre o regime em que viviam ou forjar falsas situações. A escravatura, a opressão, a fiscalização exercida pelo regime do período não precisava ser escondida, ela poderia aparecer explícita nas obras do período. Segundo Ettore Lo Gatto, em seu livro *História da literatura russa* (1958), em 1825, período da Revolta Dezembrista, como foi explicado no início desse capítulo, “Não haviam diminuído as dificuldades sob o regime de Nicolau I, tendencialmente e efectivamente [*sic*] autocrático, e que, por isso, não podia deixar de temer as consequências de uma demasiado ampla difusão das revistas literárias, mesmo vigiadas pela censura” (GATTO, 1958, p. 141). Na citação, podemos perceber que, para o czar, que enfrentava uma severa crise, tendo que combater diferentes revoltas populares e o descontentamento dos russos com o regime czarista, a publicação de textos literários em revistas russas representavam mais uma ameaça aos seus interesses.

As obras que tinham em sua extensão críticas ao regime político, mas que o faziam de “maneiras sutis e delicadamente subversivas, com as quais a estupidez governamental era incapaz de lidar” (NABOKOV, 2014, p. 28), tinham circulação garantida. Segundo Nabokov,

Um idiota pode ser um freguês perigoso, porém o fato de ter um teto tão vulnerável transforma o perigo em um transporte de primeira classe; e, fossem quais fossem os defeitos da velha administração da Rússia, deve-se admitir que ela possuía uma virtude excepcional – a falta de cérebro. Em certo sentido, a tarefa do censor se fazia mais difícil por ele ter de deslindar intrincadas alusões políticas em vez de simplesmente lutar contra a obscenidade ostensiva. Com efeito, sob o czar Nicolau I um poeta precisava ser cuidadoso, e as imitações de Púchkin dos modelos franceses indecorosos, como Parny e Voltaire, eram facilmente esmagadas pela censura (NABOKOV, 2014, p. 28)

Os temas retratados nas obras russas do período tinham certo grau de pureza e castidade, pautados obviamente pela crítica, mas também por um senso de que “A literatura russa não tinha tradição renascentista da franqueza escancarada, como era o caso de outras literaturas, e até hoje os romances russos primam pela castidade” (NABOKOV, 2014, p. 28). O romantismo figurava como um movimento em desenvolvimento, a influência do romantismo francês e do romantismo idealista alemão se alternavam nas produções dos artistas, que no início do século XIX trabalharam também como críticos literários e jornalistas. Nas décadas 20 e 30 do século XIX, em que o regime czarista enfrentava diversas crises, a produção jornalística teve importância significativa. Segundo Gatto (1958), “Moscou⁷ manteve sua posição durante todo o século, no campo da oposição, tanto na literatura militante como no teatro” (GATTO, 1958, p. 141). Já em São Petersburgo, “[...] o jornalismo literário estava mais diretamente sob a vigilância da polícia ou ao serviço do governo [...]” (GATTO, 1958, p. 141). Ou seja, havia uma diferença entre a produção artística dessas duas cidades, o que se deve também ao nível de fiscalização que havia em cada uma delas. Moscou tinha um pouco mais de autonomia em suas criações em relação a São Petersburgo, que enfrentava uma fiscalização maior, por parte dos censores, ou seja, as produções de Moscou não estavam sob observação intensa como era o caso de São Petersburgo. Essas produções jornalísticas fizeram parte do desenvolvimento do romantismo e sua evolução culminou na estruturação do realismo na literatura russa. Sobre esta questão, Gatto (1958) esclarece:

A luta pelas ideias do romantismo teve importância capital na vida do jornalismo literário russo da época. Além do ‘Telégrafo’ de Polevoi, o romantismo teve outro órgão em Moscou, o ‘Mensageiro moscovita’ [...]. Mas, enquanto que o ‘Telégrafo’ exaltava o romantismo francês, no ‘Mensageiro’ era o romantismo

⁷ Moscovo é a forma utilizada no idioma português falado na Europa para se referir a cidade de Moscou. A obra de Gatto (1958) utilizada como referencial teórico dessa pesquisa é escrita em português de Portugal.

idealista alemão que ocupava o centro das atenções. A diferença não era ligeira, pois, apoiando-se no romantismo francês, o ‘Telégrafo’ parece ter encontrado mais facilmente o caminho de acesso do romantismo ao realismo. De qualquer modo, em ambos se verificou em certos momentos a busca de uma síntese do romantismo e do classicismo (GATTO, 1958, p. 141).

A partir da citação acima, podemos concluir que os textos publicados nos jornais pelos artistas e/ou críticos de arte representaram uma parcela da produção literária da Rússia do século XIX, bem como serviram de base para as mudanças estéticas, principalmente no que se refere ao romantismo e ao realismo. Apesar da fiscalização atenta dos censores, eram nesses textos jornalísticos, que chegavam de forma mais rápida a uma certa parcela da população, que os artistas iniciavam ou perpetuavam sua produção literária. A crítica, que tinha nas abordagens políticas e sociais sua principal preocupação, era responsável por censurar e combater as obras dos poetas do período. “O crítico radical estava preocupado exclusivamente com o bem-estar do povo e considerava tudo – literatura, ciência, filosofia – apenas como meios para melhorar a situação social e econômica dos desfavorecidos, assim como para reformar a estrutura política do país” (NABOKOV, 2014, p. 29). Ou seja, se a obra literária russa trilhou seu caminho através de uma discussão social e política, isso se deve a uma exigência daqueles que mantinham sob seu controle essas produções. Segundo Nabokov (2014), esses críticos eram um entrave tão grande para os artistas quanto o czar. Sobre o trabalho desses críticos, o autor esclarece:

O que cobravam dos autores era uma mensagem social e nada de tolices, pois, do ponto de vista deles, um livro só era bom na medida em que tinha utilidade prática para o bem-estar da população. [...] advogavam com audácia e sinceridade a liberdade e a igualdade, porém contradiziam seu próprio credo ao desejar subjugar as artes às questões políticas do momento. Se, na opinião dos czares, os autores deviam ser súditos do Estado, na opinião dos críticos radicais os escritores deveriam ser súditos das massas (NABOKOV, 2014, p. 30).

Como se observa, a produção dos artistas desse período estava subjugada, além de ao czar, ao crivo dos críticos. Nesse sentido, a literatura destinada a uma visão mais poética, que foge dos temas políticos e aborda temas mais abstratos, era considerada ‘tolice’ e não condizia com a necessidade da população russa. Púchkin⁸, considerado o primeiro grande escritor russo⁹, chegou a ser mandado para o exílio algumas vezes, pelo conteúdo de suas obras. Segundo Gatto (1958), o primeiro exílio ocorreu, em meados de 1920, devido a “epigramas políticos” que o artista havia produzido. Sobre o poeta, Nabokov (2014) diz: “[...] um dos europeus mais cultos de sua época, foi chamado de ignorante por algum condezinho ou de

⁸ O poeta figura como uma das maiores influências para os artistas do período e, principalmente, para a obra de Nikolai Gógol. *O prisioneiro do Cáucaso* (1822), *O cavaleiro de bronze* (1834) são algumas de suas obras.

⁹ Sobre essa afirmação, ver Vladimir Nabokov (2014, p. 30).

palhaço por algum general de meia tigela” (NABOKOV, 2014, p. 30). O poeta enfrentou perseguição e grande censura, além do exílio, anteriormente citado, pelo conteúdo de sua obra que, segundo os críticos, era de qualidade inferior. Seus escritos eram classificados por esses censores como:

[...] versos extremamente arrogantes, extremamente independentes e extremamente maliciosos, nos quais uma perigosa liberdade de pensamento era evidente na novidade de sua versificação, na audácia de suas fantasias sensuais e na propensão a ridicularizar tiranos de maior ou menor envergadura. A igreja deplorava sua frivolidade (NABOKOV, 2014, p. 30).

Nesse regime, o artista estava à mercê das ordens desses dois poderes, czar e críticos, estes por sua vez, tinham grande acesso e influência nos periódicos famosos da época. A obra que não continha em sua estrutura temas sociais ou se voltava para o povo não era considerada de bom nível para ser divulgada (NABOKOV, 2014, p. 30). Nesse sentido, podemos dizer também que, se os poetas russos abordavam a política de forma intensa em suas obras, muito se deve à questão histórica e ao contexto social do país, porém, não se pode deixar de lado a influência dura e intensa da crítica literária do período, que exigia que os temas sociais representassem o foco central das obras produzidas. Sobre o contexto histórico, Gatto (1958) explica que:

A subida ao trono de Nicolai I significou para Pushkine a possibilidade de readquirir a liberdade, mas uma liberdade condicionada, porquanto o imperador se reservou o direito de ser ele próprio o censor de suas obras e, por outro lado, não o subtraiu à vigilância da polícia, exercida directamente [*sic*] pelo seu chefe, conde Benkendorf (GATTO, 1958, p. 120).

Na citação, fica claro a vigilância que era exercida sobre as obras literárias, principalmente no início do regime de Nicolau I. O autor que representasse uma ameaça ao governo era perseguido e tinha sua obra sob fiscalização constante. Havia uma certa tensão nos artistas, o que não os impedia de produzir seus trabalhos e de os mesmos circularem pela Rússia, porém, a fiscalização retardava a publicação, ou autorizava que se publicasse apenas alguns trechos. Púchkin não destacava o aspecto político nas suas obras, ele buscava, por outro lado, temas mais poéticos e figurativos, o que não era bem visto pela censura. Sobre a obra de Púchkin, Gatto (1958) observa que:

O período de grandes problemas morais e sociais russos como fontes literárias caracterizou-se por um renegamento de Pushkine, mas devemos hoje reconhecer que tais problemas entraram em boa parte nas suas intuições, sem que, porém, se deixasse distrair por eles no decurso da criação. Esta era, de resto, a sua tarefa de poeta, que ele cumpriu com o propósito de dar uma literatura a sua pátria, que, como várias vezes tem sido observado, tinha escritores e poetas, mas não uma literatura; recriando, de maneira mais conforme aos novos tempos, a língua e as formas

artísticas, Pushkine deu a Rússia o espírito como consciência da nacionalidade (GATTO, 1958, p. 132).

O autor, na citação acima, chama a atenção para a importância das obras de Púchkin para a cultura, espírito e nacionalidade do povo russo. O autor não renegava as questões políticas e sociais, mas entendia a importância da literatura para apaziguar os efeitos de um regime tão duro e da situação de miséria enfrentada por muitos camponeses e operários. A literatura tinha grande poder de disseminar ideias e valores, justamente por isso que era também tão controlada por aqueles que estavam no poder. Em uma sociedade onde a escrita era um instrumento, mas também uma distração que se disseminava facilmente para o povo, esses textos deveriam servir aos interesses de quem detinha o poder ou de quem o almejava. Segundo Nabokov (2014), um dos críticos do período, de quem não se sabe o nome, escreve o seguinte depoimento sobre a obra de Púchkin: “[...] um bom par de botas era muito mais importante para o povo russo do que todos os Púchkins e Shakespeares do mundo” (NABOKOV, 2014, p. 31). Na citação acima, fica claro que a sua obra não era bem aceita pela crítica que comparava seus textos como um par de botas, dando a esse último maior destaque. Essa comparação deixa clara a necessidade, defendida pelos críticos do período, de uma literatura que tivesse relação com o social, com o trabalho, com o interesse das massas.

Se o grande desafio dos escritores do século XIX foi realmente o combate aos críticos e a ditadura do czar, Nabokov (2014) chama atenção para a importância do leitor ativo que havia na Rússia. Segundo o autor, a população de letrados na Rússia era uma população culta, que tinha acesso à cultura europeia, principalmente no que diz respeito à produção francesa. Se por um lado existiam autores com grande nível intelectual, os leitores não se distanciavam desse conhecimento. “No século XIX, os gênios não apenas sobreviveram, mas prosperaram, porque a opinião pública era mais forte do que qualquer czar e porque, de outro lado, o bom leitor se recusava a ser controlado por ideias utilitárias dos críticos progressistas” (NABOKOV, 2014, p. 36-37). Ou seja, os autores produziram obras célebres para leitores que reconheciam o valor delas e que estavam ávidos para lê-las. “É ele – o bom leitor, o leitor excelente – que várias vezes salvou o artista de ser destruído por imperadores, ditadores, sacerdotes, puritanos, filisteus, moralistas políticos, agentes policiais, inspetores postais e cabotinos” (NABOKOV, 2014, p. 37). Esse bom leitor salvou também a Gógol e certamente era um dos impulsos dos artistas para a produção, pois o ator não vive sem plateia, o escritor não vive sem o leitor. “O leitor admirável não está interessado em ideias gerais, e sim na visão particular” (NABOKOV, 2014, p. 37), e é essa visão particular somada à uma maneira de escrever específica que tornam a obra do autor inconfundível.

Sobre esse aspecto, Cândido (1970) comenta a experiência realizada em meados de 1934, onde houve uma generalização da literatura proletária. A produção socialmente empenhada foi estimulada sob “[...] alegações era a necessidade de dar ao povo um tipo de literatura que o interessasse realmente, porque versava os seus problemas específicos de um ângulo progressista” (CÂNDIDO, 1970, p. 188). Segundo Cândido (1970), um escritor francês fez a seguinte experiência: “[...] ele deu para a gente modesta, de pouca instrução, romances populistas, empenhados na posição ideológica ao lado do trabalhador e do pobre. Mas não houve o menor interesse da parte das pessoas a que se dirigiu. Então, deu-lhes livros de Balzac, Stendhal, Flaubert, que o fascinaram” (CÂNDIDO, 1970, p. 189). O autor conclui afirmando que boas obras literárias alcançam proporções universais e que o povo não só tem capacidade de lê-las como também de se encantar por elas e eleger seus clássicos.

A Rússia do século XIX produziu grandes clássicos e foi muito bem representada nas obras de seus artistas, em um período altamente fértil para a literatura que resultou em obras que entraram para a história da literatura mundial. A esse respeito, Nabokov (2014) defende: “(...) gostaria de enfatizar mais uma vez que não devemos buscar a alma da Rússia nos romances russos: procuremos ali o gênio individual. Contemplemos a obra-prima, não a moldura – e não a cara das outras pessoas que estão olhando para a moldura” (NABOKOV, 2014, p. 38). Ou seja, olhar o micro para daí poder compreender o macro em obras que, mesmo com o passar dos anos, não deixam de dizer o que querem dizer. Sobre isso, é imprescindível recordar uma passagem da obra do escritor italiano Ítalo Calvino, *Por Que Ler os Clássicos* (1991), por meio da qual o autor defende justamente o pensamento de que um texto clássico nunca termina de dizer aquilo que tem que dizer, pois, a cada leitura, encontra-se algo novo nas suas entrelinhas. Para Calvino (1991):

13. É clássico o que tiver tendência para relegar a actualidade para a categoria de ruído de fundo, mas ao mesmo tempo não puder passar sem esse ruído de fundo.

14. É clássico o que persistir como ruído de fundo mesmo onde dominar a actualidade [*sic*] mais incompatível¹⁰ (CALVINO, 1991, p. 12).

O clássico é aquele que, mesmo sendo lido anos após sua publicação, continua atual, e a atualidade lhe confere uma autoridade ainda maior, pois através dela podemos perceber o quanto o discurso empregado pelo autor foi universalizante e, ainda assim, de grande importância para a época em que foi escrito. Assim, percebe-se que essas obras não se prendem a um dado tempo, são universais porque esses artistas souberam falar de si e de seu

¹⁰ A numeração existente no estudo de Calvino (1991) se refere às diferentes propostas de definição da questão central que dá nome ao livro: *Por que ler os clássicos*. Ao longo do artigo, 14 questões referentes à importância de se ler os clássicos são abordadas e debatidas pelo autor.

país com tanta riqueza e com tanto vigor que conseguem abranger muito além de sua própria cultura e de sua história. Esse clássico que “[...] nunca acabou de dizer o que tem a dizer” (CALVINO, 1991, p. 08) tão bem definido pelo autor é o que torna as obras produzidas na Rússia do século XIX tão ricas, principalmente no que se refere à abordagem da vida cotidiana e seus aspectos políticos e sociais e, ao falar especificamente da obra de Gógol, através de seus textos, principalmente pela universalidade dos temas abordados, o dramaturgo universalizou a Rússia e fez com que ela pudesse ser qualquer lugar.

1.3 Nikolai Gógol: um poeta em crise

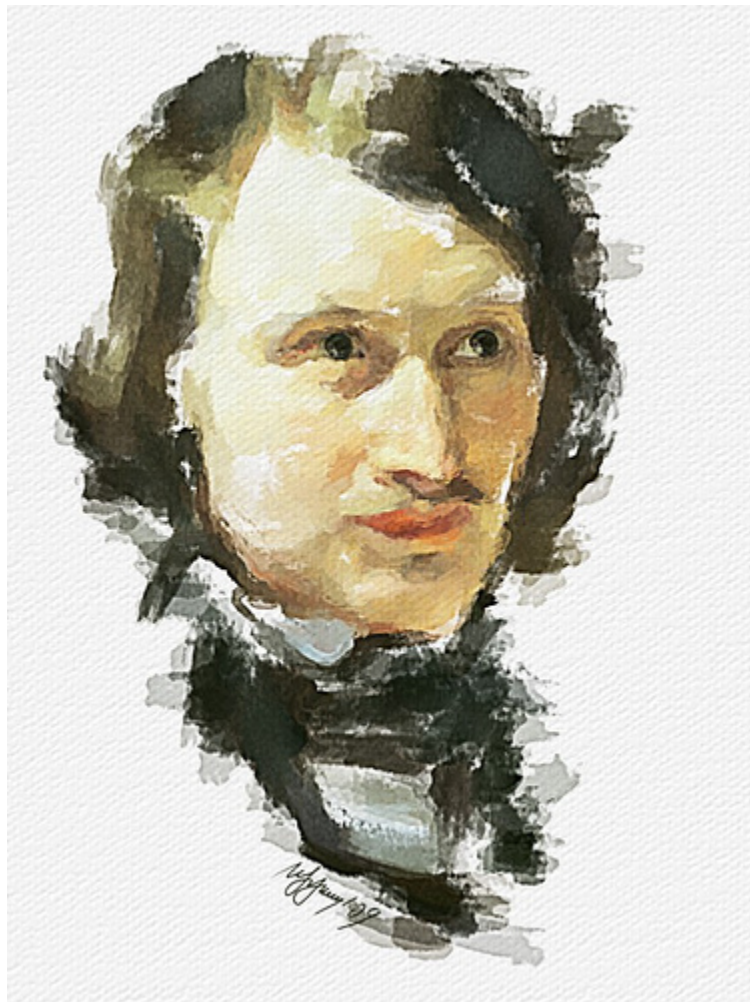


Figura 01: Nikolai Gógol

Fonte: <https://londonbygaslight.wordpress.com/category/authors/nikolai-gogol/>

Falar de Gógol é falar da sociedade russa, da política e da cultura. O poeta teve uma vida breve e criou textos que marcaram a história da literatura russa. Segundo Gatto (1958),

“Considerado habitualmente como o primeiro autêntico representante do realismo narrativo russo, ou, segundo uma expressão corrente na crítica russa, como ‘chefe da fila’ da chamada ‘escola natural” (GATTO, 1958, p. 167). Sobre a data de nascimento do autor, existem algumas polêmicas¹¹. Segundo Arlete Cavaliere, no texto intitulado *O teatro de Gógol: tradição e modernidade* (2009), “Nascido a 20 de março de 1809 (1º de abril segundo o calendário gregoriano) em Sorotchinstsy, na província de Poltava, na Ucrânia (...)” (CAVALIERE *apud* GÓGOL, 2009, p. 9). Gógol herdou da mãe o apreço pela religião e, muitas vezes, em suas crises de depressão, quando necessitava de uma aproximação maior com os aspectos religiosos, retornava para o interior, onde a mãe morava. As reflexões sobre temas religiosos vão aparecer diversas vezes na obra do dramaturgo. O pai era apreciador das artes, principalmente no que se refere à comédia e, chegou a dirigir um teatro, a pedido de um amigo da família, exercendo, por isso, grande influência nos gostos artísticos do dramaturgo. Nesse período, Gógol acompanhava o pai nos ensaios, esse pode ser considerado o contato inicial do dramaturgo com a arte dramática.

Entre os anos de 1821 e 1828, cursou o liceu em Néjin, onde era um aluno mediano e não obteve muito destaque. Nessa fase, sofreu algumas crises de depressão, momentos nos quais voltava para junto da mãe, no campo. No liceu, o dramaturgo “chegou a organizar inúmeras representações teatrais, nelas atuando como ator, sobretudo em peças cômicas de Molière e de Fonvisin, como também nas de autoria do próprio pai” (CAVALIERE *in* GÓGOL, 2009, p. 10). Além de atuar, Gogol também trabalhou na elaboração da cenografia desses espetáculos, ou seja, o dramaturgo, em suas experiências iniciais com a arte dramática, trabalhou em diferentes aspectos da produção de um espetáculo, o que certamente lhe trouxe conhecimento para suas experiências futuras com a dramaturgia e com a percepção do texto cênico.

Sobre a relação do dramaturgo com o pai, Cavaliere (2009) comenta:

[...] teria legado ao jovem rapaz o dom da observação cômica e do contador de histórias engraçadas. De fato, ele escreveu, em língua ucraniana, várias comédias anedóticas e de humor leve, fazendo largo uso de provérbios e jogos de palavras. Muitas delas eram operetas dramáticas inspiradas no pitoresco regional, em que se entrelaçam riso e lágrimas por meio de canções variadas, possibilitando um desfecho feliz aos frequentes amores impossíveis (CAVALIERE *in* GÓGOL, 2009, p. 10).

Seu pai morre em 1825 e, após doar sua parte da herança para a mãe e as quatro irmãs, Gógol muda-se para São Petersburgo em 1828 (CAVALIERE *in* GÓGOL, 2009, p. 10).

¹¹ Sobre sua data de nascimento, Gatto (1958) observa: “Nicolau Vasilievitch Gogol nasceu em Sorotchintsy (distrito de Mirgorod no governo de Poltava) em 19 (ou 20) de Março de 1809” (GATTO, 1959, p.170).

Segundo Gatto (1958), foi nesse período que o autor começou a escrever. Suas primeiras obras não obtiveram sucesso, o que o levou a pensar em abandonar a Rússia. Nesse período, trabalha sem obter êxito como funcionário em algumas repartições públicas e depois como professor de História na Universidade de São Petersburgo. Não obtém sucesso nas suas tentativas de seguir a carreira de ator, sendo reprovado em testes. Em 1831, o autor conhece o Púchkin, poeta significativo do período e que exercerá grande influência sobre a vida e a obra de Gógol. Ainda neste ano, “[...] foi assinalado pelo êxito que lhe trouxera a publicação do primeiro volume de contos ucranianos *Os serões na herdade de Dikanka*, em 1831, seguido um ano depois pelo segundo volume” (GATTO, 1958, p. 170).

Em 1835, Gógol escreveu, em poucas semanas, sua primeira peça¹², *O Inspetor Geral*, por meio da qual aponta aspectos da sociedade russa com um caráter acusatório de sátira político-social. A peça é aclamada por uns e recebida com indignação por outros. Conta o enredo que, com a notícia da visita de um inspetor geral a um pequeno vilarejo, seus principais funcionários entram em pânico. Dessa forma, o governador, o juiz, o diretor dos hospitais, o chefe das escolas, dentre outros representantes públicos, confabulam a melhor forma de receber o visitante e dissuadi-lo de qualquer inspeção. A peça levou muitos a acreditar que Gógol era um contestador do Estado russo, devido ao cunho político de sua obra. Após a estreia, o autor, sentindo-se pressionado pela polêmica que o circulava, afastou-se da Rússia por alguns anos.

O Inspetor Geral até hoje é considerada pelos críticos a grande obra dramática do escritor. Como um produto artístico, o texto contém em si um valor revolucionário, uma vez que problematiza aspectos da sociedade de seu tempo, negando com veemência antigos valores e com uma grande capacidade de transcender as normas estabelecidas, de questioná-las e de colocá-las à prova. Os temas, tais como corrupção, pagamento de propinas, abuso de poder, entre outros, são levantados para retratar a sociedade russa. Tais assuntos transpuseram as barreiras do tempo, tornando-se atuais, devido às críticas a setores da sociedade que ainda apresentam problemas similares aos retratados por Gógol no século XIX.

Ainda no ano de 1835, Gógol escreve sua segunda peça, *O Casamento*, que se passa em São Petersburgo e, curiosamente, não aborda nenhum tema romântico, ou trata do amor. Aliás, esse é um tema que raramente é abordado pelo dramaturgo na extensão de sua obra.

¹² Gógol não produziu apenas peças de teatro, se dedicou a escrever romances, contos, bem como textos teóricos sobre teatro. *Almas mortas* (1836), *Taras bulba* (1835), *O nariz* (1835), *O capote* (1840) são algumas das obras literárias do dramaturgo russo que obtiveram maior destaque, juntamente com *O inspetor geral*. A presente pesquisa se refere ao estudo das obras dramáticas do autor e, justamente por isso, ao fazer uma análise das suas obras, não foram abordados os demais gêneros abarcados pelo referido autor em sua produção artística.

Segundo Cavaliere (2009), isso pode ter origem na própria realidade do autor, que nunca se casou e supostamente não teria tido um grande amor na vida. O subtítulo da peça, *Um acontecimento absolutamente inverossímil em dois atos*, já aponta para o universo absurdo que será criado pelo escritor na intenção de contar a história de Podkolióssin, um rapaz à procura de uma noiva, que recebe a ajuda do amigo Kotchkarióv nesta difícil missão. Apesar da busca por uma noiva ser, aparentemente, um assunto que envolve a temática amorosa, a peça de Gógol retrata apenas o jogo de interesses existente na institucionalização de um casamento. Não existe entre os noivos qualquer preocupação pelo sentimento, e sim pelo que cada um pode trazer de benefícios ao outro. Dentro do universo da narrativa, há uma moça que também está à procura de um noivo e encontra em uma amiga, conselheira e ajudante, apoio nessa busca. A relação entre Podkolióssin e Kotchkarióv demonstra um recurso narrativo recorrente em Gógol: o par de trapaceiros que comumente aparece em suas obras dramáticas. Como é o caso de *O inspetor geral*, onde Piótr Ivánovitch Dóbtchinski e Piótr Ivánovitch Bóbtchinski, também formam um par de trapaceiros que vão tentar tirar vantagens do suposto inspetor, a mando do prefeito. Essa ideia de par, de parceiros, se configura como uma antecipação da modernidade e do afunilamento do diálogo, como em Samuel Beckett e em Harold Pinter. Alex Beigui, em seu artigo *Androginia e indeterminação do sujeito em Samuel Beckett* (2007), afirma que: “Tais pares, e chamamos aqui de duplos, assinalam a interdependência entre vários ‘eus’ dissonantes, sem necessariamente precisar os pontos de afastamento que os separa e de articulação que os liga¹³” (BEIGUI, 2007, n.p.). Esses duplos se configuram em Gógol como o cômico, em sua forma ingênua. Esses personagens das peças gogoliana são facilmente mandados e manipulados pelos seus superiores, visto que sua esperteza é meramente superficial.

Ainda sobre *O casamento*, Gatto (1958) afirma: “O problema da inverossimilhança tinha para ele, como se verifica, diversos sentidos, pois no *Casamento* trata-se de facto [*sic*] da ‘inverossimilhança’ relativa de um acontecimento da vida” (GATTO, 1958, p. 177). Gatto (1958) compara a inverossimilhança de *O casamento* à de *O inspetor geral* e, segundo ele: “inverossímil por assim se poderem considerar algumas situações que em termos modernos diríamos grotescas” (p. 77). O que Gógol faz magistralmente em sua obra é potencializar um fato de forma que se torne, de maneira geral, uma visão ampliada das ações da vida real. Para

¹³ BEIGUI, Alex. Androginia e indeterminação do sujeito em Samuel Beckett. **XI Encontro Regional da ABRALINC**. Natal, 2007, n.p. Disponível em: <http://andrelg.pro.br/COMUNICACOES-ABRALINC.html>. Acesso em: 21 out. 2015.

a estudiosa do teatro russo Béatrice Picon-Valin (1980), a obra do dramaturgo explora dualismos, haja vista que:

Assim, o famoso ‘riso através de lágrimas’ que caracteriza Gogol se justifica como técnica de base, artifício hábil, e não como ‘estado de alma’. É na passagem do riso ao sério, da tristeza ao riso, um contaminando o outro, na alternância de detalhes cômicos e trágicos, em longa enumeração ou interrompida por um fim brutal, que se encontra a estrutura do estilo gogoliano (PICON-VALIN, 1980, p. 335, tradução nossa¹⁴).

De forma singular, tais questões podem ser encontradas em todas as obras do dramaturgo. Um aspecto importante é que o autor se coloca dentro da obra, utiliza seu texto para responder às críticas feitas a sua escrita e aos temas abordados por ele. Para questionar o sentido do riso e para falar diretamente ao espectador, ele não se isenta da discussão gerada por suas obras, ao contrário, ele se coloca dentro de algumas delas, enquanto personagem, para responder às críticas. Parece que um “riso de canto de boca”, ou seja, um “riso através de lágrimas” é provocado no leitor/espectador que, levado por essas questões, ri ao se reconhecer na obra gogoliana, ou mesmo a reconhecer a realidade em que vive, suas próprias falhas e as falhas daqueles que estão no poder, levados à cena de forma cômica, debochada. Aplicar-se-á a essas concepções, o conceito de escrita performática, que será abordado no terceiro capítulo desta tese, em que o autor/performer é esse autor que se insere na obra e que, se utiliza dela, para se aproximar e, desta forma, aproximar também suas ideias, do leitor/espectador.

Em *À Saída do Teatro Após a Representação de uma Nova Comédia*, escrita em 1836, o dramaturgo discute as principais críticas feitas à peça *O Inspetor Geral*. A metalinguagem ou, mais especificamente, a metadramaturgia, no sentido que atribuiremos na discussão do segundo capítulo desta tese, está presente em todo o texto, tendo em vista que os diálogos desenvolvidos por Gógol discutem os objetivos da arte teatral e a maneira com que esta se relaciona com o espectador.

A peça termina com um monólogo do personagem “O autor da peça”, que nos apresenta as angústias e as crises do próprio Gógol não só com relação aos comentários que sua peça gerou na sociedade petersburguesa, como também suas angústias com relação à própria vida e aos rumos de sua obra. No início do monólogo, já se nota a insatisfação do personagem “O Autor da Peça” com os comentários que ouviu durante a saída do público que estava assistindo ao espetáculo, “Eu ouvi bem mais do que podia suportar. Que grande

¹⁴ “C’est ainsi que le fameux ‘rire à travers lès larmes’ qui caractérise Gogol’ se justifie comme technique de base, artifice habile, et non comme ‘état d’âme’. C’est dans le passage du rire au sérieux, de la tristesse au rire, l’um contaminant l’autre, dans l’alternance de détails comiques et tragiques, em longue énumération ou interrompue par une fin brutale, que se trouve la structure du style gogolien” (PICON-VALIN, 1980, p. 335).

amontoado de asneiras! Feliz o autor de comédias que nasceu numa nação onde a sociedade não se fundiu ainda, de modo a formar uma massa imóvel” (GÓGOL, 2009, p. 375). Neste sentido, Gógol consegue expor sua concepção em relação à sua própria dramaturgia, suas dúvidas, seus erros como escritor que ainda trilhava um caminho. Dito isto, pode-se afirmar que o autor gera uma “escrita performática” em processo, onde suas reflexões prefiguram como ponto central de sua obra.

Em 1842, escreveu a versão final de *À Saída do Teatro Após a Representação de uma Nova Comédia* e a obra *Os Jogadores*, sendo esta última uma comédia de um ato, com um texto ágil por meio da qual o autor apresenta uma história de trapaças, sucessos e insucessos entre os jogadores de baralho. *O inspetor geral* é a maior obra dramaturgicamente de Gógol, as demais são pequenas, uma delas chegando a ter apenas treze páginas, como é o caso de *Desenlace de O inspetor geral*. Calvino (1991) explora o aspecto da “velocidade” com um paradigma apontando como pressuposto da contemporaneidade. No capítulo denominado *Candide ou a velocidade*, na obra *Por que ler os clássicos* (1991), Calvino destaca a importância do ritmo em uma obra, principalmente quando esta obra é cômica. Segundo o autor:

A grande descoberta do Voltaire humorista é a que se tornará um dos efeitos mais seguros do cinema cômico: a acumulação de desastres a grande velocidade. E não faltam as repentinas acelerações de ritmo que levam ao paroxismo o sentido do absurdo: quando a série de desventuras já velozmente contadas na sua exposição ‘por extenso’ é repetida num resumo rapidíssimo (CALVINO, 1991, p. 102).

Gógol apresenta em suas peças uma sequência de ações rápidas. O autor não se dedica a poetizar ou a filosofar sobre determinada questão, alongando as discussões suscitadas em suas peças. As obras do dramaturgo russo apresentam um encadeamento de fatos, em rápida sequência, e que vão compondo um quadro cômico.

Os Jogadores se passa em uma hospedaria de uma cidade pequena onde Ikharióv, um jogador de cartas profissional, é iludido por um bando de vigaristas que ele acreditava ter enganado. Assim como nas demais peças de Gógol, os tipos trapaceiros também estão presentes. Essa obra gogoliana foi considerada pelos críticos como “síntese do seu processo criativo teatral e, em certo sentido, de toda a sua cosmogonia artística” (CAVALIERE in GÓGOL, 2009, p. 28). Existe nas peças de Gógol uma tendência de síntese e de encurtamento antecipado da obra. A elaboração de peças curtas e que têm um desencadeamento de ações em um breve período de tempo pode ser apontada como um dos principais indícios desta característica sintética da obra gogoliana.

Ainda sobre *Os Jogadores*, é válido ressaltar que não há nenhum personagem feminino. A única referência feita à figura da mulher é o nome atribuído a um baralho, “Adelaída Ivánovna”, a quem o personagem Ikharióv tem verdadeira devoção, pois através deste baralho, ele consegue adivinhar as cartas dos adversários. Em determinadas cenas, ele chega a dialogar com o baralho, ao depositar nele a esperança de ganhos futuros.

A seguir, em 1846, escreveu sua última peça: *Desenlace de O Inspetor Geral*, na qual faz uso de um diálogo intrateatral, em que são expostas suas posições referentes ao teatro e ao próprio sentido do riso, da comédia e da metalinguagem. Assim como o faz em *À Saída do Teatro Após a Representação de uma Nova Comédia*, “O Autor da Peça”, personagem de tal texto, afirma que:

Não, são aplausos que eu queria para este momento: eu queria, neste exato instante, transportar-me para o palco, para a galeria, para uma poltrona, para a arquibancada. Estar em todas as partes, ouvir todas as opiniões e impressões enquanto ainda são puras e frescas, enquanto ainda não foram submetidas ao bom senso e às apreciações dos críticos e dos jornalistas, enquanto cada pessoa está somente sob a influência de seus próprios critérios. Isso é importante para mim: eu sou um autor de comédias. Todas as outras obras e gêneros estão sujeitos ao julgamento de uns poucos. Um autor de comédias está sujeito ao julgamento de todos; sobre ele qualquer espectador tem direitos, qualquer desclassificado põe-se a julgá-lo. Oh! Como eu gostaria que me mostrassem todos os meus defeitos e vícios (GÓGOL, 2009, p. 335).

Nesse fragmento da obra, fica clara a importância que Gógol dava às críticas geradas por suas peças, principalmente no que se refere à *O inspetor geral*, assim como ele também aponta as responsabilidades e os julgamentos a que um autor de comédias está exposto. No monólogo final, esse mesmo personagem explica:

Não, é injusto dizer que o riso causa indignação. O riso causa indignação somente porque ele ilumina o que estava na escuridão. Muitas coisas deixariam o homem indignado se fossem retratadas sem disfarces. Mas o poder iluminado do riso torna a alma mais serena. E assim, aquele que desejariam vingar-se de um homem mau acabariam por querer fazer as pazes com ele, ao ver ridicularizados os seus torpes pensamentos. É injusto que digam que o riso não age contra aqueles aos quais se lança, e que o canalha será o primeiro a rir dos canalhas iguais a ele, representados no palco. Aquele que já foi um trapaceiro no passado poderá rir, mas aquele que o é hoje não terá forças para isso! Ele saberá que essa personagem que o representa ficará gravada na memória de todos, e que bastará ele cometer uma ação vil para que o apelidem com o nome dela. Pois a zombaria causa temor até mesmo naquele que não teme nada nesse mundo (GÓGOL, 2009, p. 376).

O ofício de comediante é abordado por Gógol não de forma leve e descontraída, pelo contrário, o autor aborda o tema de forma pesada, considerando a comédia como uma arma para expor as artimanhas de um trapaceiro, por isso, muitas vezes é utilizada a expressão “um riso entre lágrimas” para definir a obra do autor. Segundo as falas do personagem, a comédia

e a “zombaria” são capazes de causar temor nas pessoas, uma vez que seus defeitos e truques são expostos e ridicularizados.

A metalinguagem, empregada nas peças de Gógol, traz ao espectador as questões do próprio autor, a necessidade de ter a obra reconhecida e admirada em contraponto às críticas que ela desencadeou. O dramaturgo tinha o desejo de falar ao público, de efetivar um diálogo, onde colocasse todas as questões referentes ao teatro que o angustiavam e que o faziam se ausentar constantemente da Rússia. Segundo Cavaliere,

A complexa dialética, presente em toda a obra gogoliana, cuja unidade estética advém dessa ambivalência bipolar e das profundas contradições que marcaram a vida e a obra do autor: o poeta e o apóstolo, o sonhador e o realista, o artista e o pregador, o cômico e o trágico por vezes se fundem, por outras se bifurcam, fazendo da sua própria produção artística objeto de indagação e um exercício contínuo de metalinguagem (CAVALIERE *in* GÓGOL, 2009, p. 37).

A autora defende que a obra gogoliana é dialética, onde as contradições existentes entre a vida e a produção artística do autor são determinantes. Nesse sentido, pode-se afirmar que essas contradições se referem às questões que vão surgir ao longo de toda a vida do autor, mas, principalmente nos últimos anos de trabalho, visto que Gógol se viu angustiado entre os caminhos que sua obra foi trilhando ao longo dos anos e suas crenças religiosas. Devido a isto, o autor vai reescrever diversas vezes a maioria de seus textos na busca por uma forma de deixar mais claro o que pretendia. Ao final de sua vida, a oposição entre suas crenças e sua obra vão levá-lo para um delírio que o conduziram a morte, não sem antes queimar a última versão da segunda parte de *Almas Mortas*. A revolta com sua última produção se deve justamente a uma orientação feita pelo padre Matvéi, que o acompanhou nos últimos anos de sua vida. Segundo o padre, Gógol deveria fazer mudanças em *Almas Mortas* a fim de tirar as partes “pecaminosas” que haviam nela. Ou seja, as questões religiosas foram ganhando cada vez mais espaço na vida e na obra do autor e a equalização entre o conteúdo de seus textos e suas crenças religiosas foi se tornando cada vez mais complexa, angustiando cada vez mais o dramaturgo.

Os aspectos formais aos quais se refere Cavaliere (2009), apontam para a modernidade de tais obras, porque Gógol evita enquadrar sua produção apenas nesses aspectos, ultrapassando a barreira estética. Nesse sentido, entende-se que a metadramaturgia foi o mecanismo encontrado pelo autor para que suas indagações pudessem chegar, de forma um pouco mais direta, ao público. A tentativa de esclarecer seus posicionamentos não obteve o resultado esperado pelo autor, uma vez que sua fama de contestador do estado russo se

manteve até mesmo após sua morte. Já na peça *Desenlace de O Inspetor Geral*, o personagem “O Primeiro Ator Cômico” diz sobre o espetáculo que acabara de encenar, *O Inspetor Geral*:

A gente estuda, ensaia esse papel e não sabe que expressão dar a ele. Às vezes até se esquece de si mesmo, toma o lugar da personagem, entra na personagem, emociona o espectador, mas, quando se lembra com o que foi que o tocou, tem até desgosto de si mesmo: a gente gostaria simplesmente de sumir da face da Terra, e fica emocionado com os aplausos, mas morto de vergonha (GÓGOL, 2009, p. 388).

No trecho da peça acima citado, Gógol expõe as dificuldades de se compor um papel, as dualidades do exercício de atuação a que o ator se submete ao integrar uma representação de comédia. O descontentamento com sua peça mais célebre, *O Inspetor Geral*, ocorre logo após uma crise de depressão nervosa, que faz com que o dramaturgo se aproximasse das práticas religiosas, o que para ele representava uma “profunda reeducação interior”. A partir destas práticas, o autor resolve retomar as discussões travadas por suas peças, principalmente no que se refere à *O Inspetor Geral*. Ele apresenta uma insatisfação com sua obra de destaque e critica o posicionamento político que levantara anos atrás.

Na peça *Desenlace de O Inspetor Geral*, que se desdobra no palco logo após a apresentação de *O Inspetor Geral*, os atores discutem seu ofício e os aspectos da obra que acabaram de encenar. A peça gira em torno dos personagens “O Primeiro Ator Cômico”, “O Outro Ator”, que acabaram de sair do palco onde encenaram *O Inspetor Geral*, e Piótr Pietróvitch, um homem da alta sociedade que estava na plateia assistindo ao espetáculo. Esses personagens debatem aspectos das cenas e as provocações que foram feitas à plateia.

Sobre a peça *À saída do teatro depois da representação de uma nova comédia*, Cavaliere (2009) explica:

[...] a peça *À saída do teatro depois da representação de uma nova comédia*, cujo texto definitivo aparece apenas seis anos após a criação de *O inspetor geral*, evidencia uma significação muito mais profunda do que a simples enumeração das várias críticas e da polêmica anotadas por Gógol, por ocasião da estreia do espetáculo. As diversas opiniões expressas pelos personagens da comédia prefiguram a discussão teatral da época, e também as principais preocupações de ordem ética e estética [...] (CAVALIERE in GÓGOL, 2009, p. 39).

A partir da citação acima, podemos concluir que, tanto a obra *À saída do teatro depois da representação de uma nova comédia*, como também *Desenlace de O inspetor geral* foram escritas em resposta às polêmicas geradas por *O inspetor geral* e nesse sentido, a ideia de escrita performática aplicada às obras é extremamente pertinente, pois o artista utilizou a escrita como porta-voz de seu discurso. Ou seja, a escrita dessas duas peças é impregnada de conceitos de ordem ética e estética, como bem definiu Cavaliere (2009), na tentativa de esclarecer os pontos de vista do autor em relação ao teatro, a crítica, a sociedade e a política.

O exercício de Gógol é um exercício reflexivo, onde o autor não apenas questiona, mas busca respostas para as suas questões e as do público. A metalinguagem, mais precisamente, o que estamos chamando de metadramaturgia, contribui de forma direta para essa performatividade na escrita do dramaturgo, uma vez que o autor se valeu da própria obra para discutir a arte teatral, bem como os aspectos envolvidos em sua produção e recepção. Ao analisarmos as obras dramáticas, não podemos deixar de levar em consideração esse recurso consciente de Gógol para responder às acusações que o descontentavam.

Sobre as duas peças metalinguísticas do dramaturgo, Cavaliere (2009) escreve:

À saída do teatro depois da representação de uma nova comédia e Desenlace de O inspetor geral, espécie de peças-manifestos, apresentam, portanto, relações estruturais e de composição homólogas, ainda que contrastivas. Ocorre em ambas as peças a desmistificação do discurso satírico-realista atribuído à comédia O inspetor geral pela crítica contemporânea do autor e, mais tarde, reivindicado pela crítica soviética. O dramaturgo, ao revirar e inverter a significação de seu Inspetor geral por meio de um inusitado ‘desenlace’, promove um corte com o modelo anterior, descongelando o significado único, abrindo espaço para o deslocamento dos sentidos em vários e desestabilizando dessa forma a sua recepção (CAVALIERE in GÓGOL, 2009, p. 41).

Depreende-se da citação acima que Gógol, ao tentar dar um novo desfecho à *O inspetor geral* ou a querer reinventar a sua célebre obra, ou ainda a reinventar e a esclarecer significações anteriores, acaba por reinventar seu próprio teatro. Ele aproxima o leitor/espectador da sua obra por tentar se fazer entender e produzir um modelo intrateatral inovador, ampliando o leque de interpretações e significações da sua própria escrita. A revisitação de *O inspetor geral* vai além do desejo do autor de desestabilizar a opinião do público, mas apresenta uma resposta consciente a tudo que foi dito pela crítica, pelos censores e pelo público em geral. Como uma Matriosca, boneca russa que carrega dentro de si várias outras bonecas, Gógol apresenta diferentes respostas e diferentes visões sobre sua peça. Nenhuma das duas peças representa uma resposta direta a questões específicas, pelo contrário, o dramaturgo apresenta uma série de versões, visões e críticas possíveis. A partir disso, pode-se dizer que o autor utilizou diferentes possibilidades de responder, argumentar, se colocar e teorizar sobre a sua própria obra e sobre o teatro de um modo geral.

No final da vida, angustiado pelo rumo que sua obra artística tomou e por questões sobre a religiosidade que também permearam suas peças, apesar que de forma mais amena que a política, sem dúvidas, mas que sempre despontavam em maior ou menor grau, Gógol resolve desistir de viver e simplesmente para de se alimentar, morrendo de inanição em 04 de março de 1852, com apenas 42 anos. Sobre o período final da vida do dramaturgo, Cavaliere (2009) afirma:

O humor e o ‘riso entre lágrimas’ que brotam dos seus textos revelariam para além do procedimento artístico e literário, um doloroso problema de dupla personalidade e dualismo religioso: a luta interior do escritor entre dois mundos, o da arte e o da moral, a preocupação em rir do demônio ao invés de amar a Deus, e o conflito entre o ocidentalismo e o eslavofilismo acabariam por fazê-lo mergulhar no delírio místico e na demência que lhe roubaram completamente a razão (CAVALIERE *in* GÓGOL, 2009, p. 14).

Esse delírio do final de sua vida fez com que ele queimasse manuscritos inéditos de obras, dentre eles a última parte do romance *Almas Mortas*, um de seus textos literários de maior sucesso. A insanidade o levou para um isolamento que lhe tirou a vida. O autor vai ao limite de sua obra, revisita, reescreve e se inscreve na sua obra. A obra gogoliana é uma obra performativa porque vai além de uma simples representação da realidade, tendo em vista que o autor questiona em diversos níveis a arte, a sociedade e a política. Sua obra é, acima de tudo, um exercício reflexivo sobre o teatro *versus* o espectador.

É importante destacar que nem todas as obras dramáticas do autor são metalinguísticas, como é o caso de *Os jogadores* e *O casamento* e, por isso, nos deteremos na análise das suas três peças metalinguísticas: *O inspetor geral*, *À saída do teatro depois da representação de uma nova comédia* e *Desenlace de O inspetor geral*. Para nos referirmos ao conjunto das três peças metadramáticas citadas a cima, utilizaremos o termo “trilogia metadramática”, por considerarmos que essas obras possuem essa conceituação.

O exposto acima é a gênese de um processo reflexivo sobre a obra dramática de Nikolai Gógol, cujo estudo leva a identificar uma carência por parte da crítica de uma reflexão sobre a metalinguagem e sobre a escrita performática presentes nas três peças escritas pelo dramaturgo. Entende-se preliminarmente que a escrita de Gógol, ao mesmo tempo que crítica é objeto de crítica, além de ser também um exercício de autocritica.

1.4 *O inspetor geral*

O inspetor geral é a obra dramática mais conhecida de Gógol e foi também a que mais recebeu críticas por diferentes níveis da sociedade russa. Muitas foram as suposições sobre a origem do tema e sobre a realidade dos fatos ali representados. A forma como a peça se estrutura e as ações que são desencadeadas levam o leitor/espectador a questionamentos sociais e políticos, bem como a um conhecimento de como se organizava a Rússia do século XIX. É importante destacar que *O inspetor geral* é a primeira obra a compor a trilogia metalinguística gogoliana e representa a gênese composta também por *À saída do teatro depois da representação de uma nova comédia* e *Desenlace de O inspetor geral*.

A história de *O inspetor geral* se passa em uma pequena província da Rússia, onde seus moradores recebem a notícia que um inspetor geral chegará em breve para averiguar as repartições da cidade. O prefeito, bem como os demais homens do poder da província, começa a tomar as devidas providências para mascarar os serviços mal prestados que existem na cidade. Nesse período, chega à cidade um forasteiro que é tido como o tal inspetor e que, ao perceber que está recebendo um cuidado especial por acreditarem ser ele um funcionário do governo, começa a se valer dessa informação para tomar dinheiro e outros benefícios do prefeito e dos funcionários da prefeitura.

Se tomarmos o contexto histórico russo do período, como ponto de partida para a análise da obra do autor, percebe-se que, como já citado anteriormente, a Rússia vivia um período de grandes mudanças, onde a revolução industrial representava o cerne dessas mudanças. O frio, a fome e a miséria ainda faziam com que muitos russos morressem sem que o governo prestasse qualquer auxílio. O regime do czarista enfrentava diversas investidas e tentativas de revolução. Nesse contexto, Gógol escreve sobre a Rússia de forma intensa e centraliza a sua obra no homem e suas relações com os aspectos sociais e políticos. A abordagem histórica se faz necessária para a análise do contexto em que a obra foi produzida, porém Gógol se mostra um autor à frente do seu tempo, retratando temas e questões que vão além do que era representado no período.

Sobre a obra, Nabokov (2014) afirma:

[...] *O Inspetor Geral* e seu romance *Almas Mortas* são produtos de sua fantasia, de pesadelos particulares habitados por seus próprios e incomparáveis seres imaginários. Não são nem poderiam ser uma imagem da Rússia de seu tempo porque, além de outras razões, ele praticamente não conhecia o país; na verdade, ele não foi capaz de escrever a continuação de *Almas Mortas* por não possuir informações suficientes e pela impossibilidade de usar as criaturinhas de sua imaginação para produzir uma obra realista que pudesse contribuir para aprimorar os padrões morais da Rússia (NABOKOV, 2014, p. 31).

Na citação acima, o autor deixa claro que Gógol não escreve sua obra baseada em histórias reais da sociedade russa, porém, mais à frente, Nabokov afirma que os críticos entenderam a obra como uma denúncia de corrupções no país. “[...] os críticos viram na peça [...] uma acusação ao suborno, à vulgaridade, à injustiça governamental, à escravidão” (NABOKOV, 2014, p. 31). Ou seja, a obra de Gógol tinha atingido aspectos que o autor não esperava e, muito menos, almejava.

Sobre *O Inspetor Geral*, Gatto (1958) afirma que:

[...] para o público não parece haver qualquer dúvida de que a sátira tinha como fundamento a realidade (tanto é certo que a interpretação da comédia como sátira social se manterá posteriormente, não obstante os protestos do próprio autor). O

processo de alternância dos elementos fantásticos com os realistas continua até a publicação de *Almas Mortas*, em que parece não haver lugar a dúvidas quanto à intenção do autor de dar um autêntico quadro realista da Rússia (GATTO, 1958, p. 168).

Nesse sentido, pode-se concluir que a obra de Gógol, principalmente no que se refere à peça *O Inspetor Geral*, trilhou um caminho próprio que não era esperado pelo autor. Sua história, criada a partir de uma anedota sugerida por Púchkin, foi entendida como uma crítica ácida à sociedade russa, porém, ao que parece, esse não foi o objetivo central do autor que, como afirma Nabokov (2014), tentou várias vezes reparar as impressões causadas pela obra. Suas duas últimas peças, *A saída do teatro depois da representação de uma nova comédia* e *O desenlace de O inspetor geral*, como vimos anteriormente nesse capítulo, apresentam uma reflexão sobre os comentários gerados a respeito de sua primeira e mais celebre obra dramaturgica.

Sobre a repercussão da obra de Gógol, Nabokov (2014) defende:

Atribuíram uma intenção revolucionária a obra de Gógol, e ele, um tímido cidadão cumpridor de seus deveres e com muitos amigos influentes no partido conservador, ficou tão alarmado com as coisas que tinham sido detectadas em seus escritos que, nas obras subsequentes, se esforçou para provar que a peça e o romance¹⁵, longe de ser revolucionários, na realidade se conformavam à tradição religiosa e ao misticismo que ele mais tarde esposou (NABOKOV, 2014, p. 31).

Sobre essa questão, Cavaliere observa que o autor “Não podia aceitar o fato de sua comédia haver-se tornado uma bandeira de triunfo para uma parte da sociedade e símbolo de subversão para outra. E de maneira alguma desejava ser tomado por um contestador do Estado russo e de suas estruturas” (CAVALIERE in GÓGOL, 2009, p. 23). Gógol foi tomado por um sentimento de insatisfação por sua obra ter trilhado os rumos que trilhou. A única arma que o autor tinha em mãos era sua própria obra, por isso tentou reescrever *O inspetor geral* algumas vezes e chegou a mandar uma versão atualizada da peça para um dos atores que havia encenado a primeira versão, ao que o ator respondeu afirmando não haver necessidade de nenhuma alteração no texto.

Muitos críticos defendem que a obra de Gógol pertença ao realismo e, somente a ele fazem referência, principalmente no tocante à peça *O inspetor geral*. Sobre esses aspectos, Gatto (1958) afirma que a obra de Gógol continha traços do romantismo, movimento que antecedeu o realismo na Rússia e que conta com a participação de Púchkin, um dos artistas que mais influenciou a obra do dramaturgo. “Se Gógol e Lermontov não tivessem escutado a voz de Pushkine, não teria o gênio desses escritores podido afirmar-se na sua plenitude (...)”

¹⁵ Nabokov (2014) se refere ao romance mais famoso de Gógol, *Almas Mortas* (1842).

(GATTO, 1958, p. 132). Além dos elementos românticos, suas obras contavam com elementos fantásticos em sua estrutura. Cavaliere (2009) chama a atenção para a forma com que Gógol apresentava a Rússia, ao denominar de “ótica desautomatizante” a maneira pela qual o autor representava os fatos em suas obras. Ainda sobre este tema, Gatto (1958) afirma que:

[...] o próprio Gógol nas suas primeiras criações, das primeiras narrativas ucranianas às chamadas narrativas de Petersburgo, não teve em vista a reprodução artística da vida como finalidade de sua arte. Quer em umas quer em outras o elemento fantástico funde-se de facto tão estritamente com o realista que não deixa supor qual seja o principal. Nas primeiras narrativas ucranianas, *Os Serões na Herdade de Dikanka*, os assuntos estão quase sempre ligados ao romantismo fantástico, ao passo que o realismo se pode reduzir às descrições da Natureza, aos tipos e em parte à forma do diálogo (GATTO, 1958, p. 168).

Nesse sentido, tanto Gatto (1958) como Nabokov (2014) concordam que a obra do autor não se restringia ao realismo, mas que ela foi assim considerada por se desenvolver em um período em que o realismo começava a ganhar força enquanto movimento estético. Para Gatto (1958), a obra de Gógol contém traços do romantismo, porém, “(...) os elementos realistas são tão abundantes que permitem considerá-la realista no conjunto (...)” (GATTO, 1958, p. 168). Depreende-se, então, que a obra de Gógol não está fechada dentro do realismo, o que comumente é afirmado, mas sim, que os elementos da estética realista se destacam como os mais representativos no conjunto da obra do autor.

Sobre as origens da obra, Cavaliere (2009) comenta:

O dramaturgo costumava atribuir o tema da peça a Púchkin, que lhe havia narrado a história de um aventureiro que se apresentara na região de Nóvgorod como inspetor geral para explorar os funcionários. Também o próprio Púchkin, durante a sua permanência Nóvgorod, para onde tinha ido recolher materiais para sua *História de Pugatchiów*, parece ter dado margem a um engano, sendo tomado por um inspetor viajando incógnito em missão secreta (CAVALIERE in GÓGOL, 2009, p. 18).

A origem da obra é uma incógnita, pois não se sabe ao certo se a peça teve origem na história real vivenciada por Púchkin ou na anedota por ele contada a Gógol. Em 1936, a obra *O inspetor geral* encontrava-se pronta e, dessa forma, o autor reuniu alguns amigos para presenciarem a primeira leitura da peça. Na ocasião, a leitura impressionou aqueles que a escutaram. Posteriormente, foi conseguida uma autorização para a primeira montagem da peça.

A respeito da primeira encenação de *O inspetor geral*, Cavaliere observa que:

A peça foi encenada pela primeira vez a 19 de abril de 1836, na presença do czar Nicolau I e de sua família. Se dependesse dos poderosos que rodeavam o czar, a peça teria sido imediatamente retirada de cartaz. No entanto Gógol contava com amigos influentes sobre o soberano, os quais, astutamente, jogaram com a vaidade

de Nicolai I, comparando-o a Luís XIV, absolutista e culto. O czar seria então o supremo árbitro da questão, como fora o rei francês no caso de *O tartufo*, de Molière (CAVALIERE in GÓGOL, 2009, p. 19).

Nesse sentido, a autorização do czar em manter a peça em cartaz, mesmo depois de tê-la visto em cena, e ter visto a maneira como Gógol expõe a corrupção nos diversos níveis de governo, figura também como uma grande conquista para época, principalmente no que diz respeito à censura enfrentada pelos artistas, não só por parte do czar, como também, por parte dos literatos da época.

A peça se inicia com o aviso de que um inspetor do governo em breve chegará à localidade. Logo em seguida, um forasteiro chega à cidade e se instala na hospedaria. Sobre a chegada do inspetor e o real objetivo de sua vinda, os personagens discutem:

AMÓS FIÓDOROVITCH

Eu acho, Antón Antónovitch, que isso aí tem uma razão mais sutil e bem política. É o seguinte: a Rússia... é isso mesmo... a Rússia deseja fazer a guerra e aí, vejam só, o ministério manda um funcionário para espionar se há traição em algum lugar.

PREFEITO

Mas que asneira! Um homem inteligente como você! Traição numa cidadezinha dessa! Por acaso estamos numa fronteira? Daqui desta cidade, nem viajando três anos seguidos você pode chegar a algum lugar (GÓGOL, 2009, p. 49).

Como pode ser visto, aspectos referentes aos conflitos e guerras já aparecem no texto, bem como a traição, um medo que, como vimos no início deste capítulo, rondava o regime do período. Nesse sentido, podemos ver também a piada com a extensão territorial do país, o maior do mundo, o que certamente dificultava a administração de todo o território. Mais à frente, o prefeito aconselha seus funcionários a organizarem os hospitais, escolas e repartições de maneira a ‘maquiar’ cada uma delas para que o inspetor não tivesse uma má impressão da cidade. Sobre a maquiagem feitas nas instituições, o “Prefeito” adverte:

PREFEITO

Estando ou não de olho, os senhores já estão avisados. Prestem atenção: de minha parte, já dei algumas ordens e os aconselho a fazer o mesmo. Principalmente o senhor, Artémi Filípovitch! Sem dúvida nenhuma, o tal funcionário vai querer, antes de mais nada, averiguar as instituições de assistência social sob sua responsabilidade, por isso faça tudo ficar bem decente: os gorros devem estar limpos para que os doentes não pareçam ferreiros, como sempre (GÓGOL, 2009, p. 49).

A maquiagem feita nas instituições aparece explícita na fala do “Prefeito”, essa ordem é dada não somente ao diretor do hospital, mas aos demais diretores de instituições da província. Nabokov (2014) afirma que “Os personagens de Gógol apenas por acaso são senhores de terras e funcionários russos, enquanto os cenários onde atuam e sua condição social constituem fatores totalmente sem importância” (NABOKOV, 2014, p. 41). Depreende-se, então, da fala do autor que a base da obra de Gógol são os conflitos humanos e

que a relação estabelecida entre os personagens poderia ocorrer em qualquer nível da escala social e em qualquer cidade, portanto, a condição social dos personagens torna-se irrelevante em sua obra.

O aspecto histórico é abordado em alguns momentos da obra. A eminência de uma guerra, a constante busca por alargar as fronteiras e conquistar um maior território sempre foi, ao longo da história da Rússia, uma busca incessante de seus diversos czares. Neste sentido, os personagens discutem:

CHEFE DOS CORREIOS

O que eu acho? Que vai haver guerra com os turcos.

AMÓS FIÓDOROVITCH

É isso mesmo! É isso que eu também acho.

PREFEITO

Sei..., mas que tapados!

CHEFE DOS CORREIOS

É guerra com os turcos, sim. Tudo sujeira dos franceses (GÓGOL, 2009, p. 52).

Mais à frente, o “Prefeito” é indagado sobre o seu temor da chegada do inspetor geral e de que a tal inspeção seja feita. A esse respeito o “Prefeito” responde:

PREFEITO

Eu? Bem, não é que eu sinta medo, mas sim, um pouquinho... Os comerciantes e a população estão me causando alguns aborrecimentos. Dizem que eu lhes enfio a faca, mas eu, pelo amor de Deus, se tomei algo de alguém, juro mesmo, foi sem nenhuma maldade. Eu estou até achando que houve uma denúncia contra mim. Por que, afinal de contas, tem que vir um inspetor? Ouça, Ivan Kuzmitch, não seria possível dizer, para o nosso bem geral, abrir e dar uma ladinha nas cartas que entram e saem da repartição? Ver se não se trata de alguma denúncia ou se apenas são correspondências. Se nada houver, então que se feche novamente a carta, ou, pensando bem, entregue-a aberta assim mesmo (GÓGOL, 2009, p. 54).

Sobre essa investida do “Prefeito”, o “Chefe dos Correios” responde sem nenhuma hesitação que já faz isso corriqueiramente, mas não na intenção de buscar denúncias e sim, por curiosidade. Mais à frente, o “Prefeito” dá a seguinte ordem: “[...] se por acaso cair nas suas mãos alguma queixa ou denúncia, retenha sem a menor hesitação” (GÓGOL, 2009, p. 55). A maneira como a corrupção é abordada na obra, de forma que, aquele que detém o poder não se envergonha, em momento algum, de seus atos fraudulentos e, muito menos, se sente inibido de ordenar ações que são contra as leis aos seus subordinados, como por exemplo abrir cartas, forjar as prestações de contas, manter a ordem momentaneamente só para que a administração pública pareça decente e organizada aos olhos de um possível fiscalizador do governo, são elementos que aparecem corriqueiramente nessa obra e que nos fazem refletir sobre a possível existência dessas fraudes na Rússia.

Khlestakóv e Óssip, seu criado, que se hospedam na cidade fugindo de cobranças de dívidas de jogo que o primeiro vem deixando nas cidades em que passam, são tidos como o inspetor geral e seu criado, pelos funcionários do prefeito. Khlestakóv é de uma família rica, porém deixa de receber ajuda do pai, por não querer trabalhar e perder dinheiro em jogos e festas. Justamente por ser de família rica é que o falso inspetor tem bons modos e boa educação, conseguindo convencer a todos do seu alto cargo. O personagem principal também é um grande trapaceiro e rapidamente percebe que algo estranho está acontecendo, principalmente quando suas contas na hospedaria começam a ser pagas, além de outras dezenas de favores, incluindo empréstimo de dinheiro da maioria dos funcionários da prefeitura.

O Prefeito organiza um jantar para receber o inspetor sem saber que ele é um falsário. No jantar, Khlestakóv conhece a esposa e a filha do “Prefeito”, ambas irão disputar o coração do forasteiro e ele, como um bom trapaceiro que é, se aproveitará das duas em segredo. No jantar, o “Prefeito”, sobre a administração da província, desabafa para o falso inspetor:

PREFEITO

E, se permite dizer-lhe, todo esse quebra cabeça é de responsabilidade do prefeito. Quantos problemas diferentes: é a limpeza aqui, um conserto ali, um reparo acolá... numa palavra, homem mais inteligente se veria em apuros, mas, graças a Deus, tudo corre na santa paz. Um outro prefeito, é claro, se contentaria apenas em agir em proveito próprio, mas, pode acreditar, a gente, até mesmo quando vai para cama dormir, fica pensando: ‘Queira Deus que tudo seja feito para que os superiores reconheçam o meu zelo e fiquem satisfeitos...’. Serei recompensado ou não, só Deus sabe, mas pelo menos tenho a consciência tranquila. Quando na cidade tudo está em ordem, as ruas varridas, os presos em boas condições e poucos bêbados... o que se pode querer mais? Palavra de honra, as honrarias... não quero mesmo. Claro que são sedutoras, mas, diante da virtude, tudo isso são cinzas e vaidades (GÓGOL, 2009, p. 98).

A forma como o dramaturgo expõe a falsidade e a inescrupulosidade dos personagens é cômica, porém, não se pode dizer que, ao ter contato com falas como essa do “Prefeito”, não se tenha o sentimento de raiva e de impunidade despertado. Por isso, a definição de um riso entre lágrimas sempre é aplicada a sua obra. Esse riso nervoso, difere, em primeiro plano, de um riso escrachado ou debochado. O riso aqui, é o riso daquele que sabe que está sendo passado para trás, ou seja, ao rir das artimanhas do “Prefeito” para maquiagem a cidade, para subornar e prestar favores além dos necessários ao falso inspetor, o leitor/espectador ri do outro e ri de si mesmo, pois se existe corrupção, essa envolve aqueles que estão no poder e prejudica, direta ou indiretamente, o povo.

O falso inspetor, por sua vez, não se envergonha de pedir dinheiro, como forma de suborno, não só para o prefeito, mas também para os administradores das repartições e para os

mais pobres, comerciantes e baixos funcionários. Ou seja, se os administradores da província não têm escrúpulos, o falso inspetor também não o possui. Por sua vez, a violência aparece como uma forma de punição para aqueles que não podem oferecer nada ao prefeito e aos seus funcionários. Dessa forma, uma grande corrupção humana, em diferentes níveis, é abordada por Gógol em sua obra. Como exemplo, podemos citar a cena em que as pessoas do povo se dirigem ao suposto inspetor, como “paizinho”. Ou seja, a população se dirige àqueles que detém o poder como um pai, o que provavelmente se justifica pelo regime absolutista vigente na Rússia no período. A personagem “Mulher do Serralheiro” procura o falso inspetor para pedir que ele interceda por seu marido que vai ser recrutado para o exército. É dessa forma que Gógol destaca a submissão que mantinha o povo sujeito aos governantes desse período. Assim, a “Mulher do Serralheiro” suplica:

MULHER DO SERRALHEIRO

Sou a mulher do serralheiro, Fevrôna Petrôvna Pochliópkina, paizinho.

KHLESTAKÓV

Você, o que deseja?

MULHER DO SERRALHEIRO

Suplicar vossa misericórdia, vossa graça contra o prefeito! Que toda a maldição recaia sobre ele! Que ele, esse vigarista, seus filhos, tios e tias, nunca tenham nada que se preze!

KHLESTAKÓV

E por quê?

MULHER DO SERRALHEIRO

Ordenou que meu marido fosse recrutado para o Exército. Nem tinha chegado a vez dele, esse vigarista! Ainda por cima, é proibido por lei. Era casado (GÓGOL, 2009, p. 138).

Na cena, Khlestakóv fica indignado com o que o prefeito fez e indaga: “Como ele pode fazer uma coisa dessas?” (GÓGOL, 2009, p. 138). No diálogo acima, fica claro a autoridade que era exercida pelo governo e a submissão do povo. Um ponto interessante a ser observado é que a personagem que dialoga com o falso inspetor tem nome: Fevrôna Petrôvna Pochliópkina. Porém, o dramaturgo não utiliza esse nome para a personagem, denominando-a como “Mulher do Serralheiro”, o que pode levar à interpretação de que, o que o autor deseja destacar é a sua função social, deixando de lado sua individualidade enquanto sujeito. Em outras peças do dramaturgo, também é possível encontrar essa característica, visto que Gógol batiza alguns de seus personagens por sua função social, não atribuindo-lhes um nome próprio.

Mais à frente, a personagem critica diretamente o prefeito:

MULHER DO SERRALHEIRO

Fez porque fez, o vigarista. Que Deus o castigue, neste e no outro mundo! E se tiver uma tia, então que caia sobre ela a maior desgraça. E se o pai ainda estiver vivo, que também ele, o canalha, estique as canelas ou fique estropiado para todo o sempre,

esse vigarista! O filho do alfaiate, aquele bêbado, este sim tinham que ter levado. Mas os pais mandaram um belo presente e então, o prefeito caiu em cima da comerciante Panteléieva. Mas a Panteléieva também mandou pra mulher dele três peças de tecido, e aí é que ele veio para cima de mim. ‘Pra que é que você precisa de marido? Ele não presta para nada.’ ‘Eu é que sei se ele presta ou não presta para nada. Isso é da minha conta, seu vigarista!’ E disse mais: ‘Ele é um ladrão, se não roubou nada até agora, tanto faz, porque vai acabar roubando mesmo e de qualquer maneira vai ser recrutado no ano que vem’. E eu: ‘Como é que fico sem marido, seu vigarista! Sou uma mulher fraca, patife!’. Que toda sua família pereça sem a luz do sol. E se tem sogra, que a sogra também... (GÓGOL, 2009, p. 139).

Na passagem acima, a personagem denuncia a forma como o prefeito favorece aqueles que o beneficiam com presentes ou propina. A personagem também não se dirige ao prefeito de maneira subserviente. Ela não concorda, questiona e joga maldições sobre o governante e toda a sua família. Mas ao final, a vontade do prefeito, que é quem detém o poder, prevalece. Gógol retrata uma sociedade que já apresenta revolta e questionamentos às ordens vindas dos governantes. Ainda nessa cena, a personagem “Mulher do Subtenente” faz outras denúncias ao falso inspetor. Ela alega ter apanhado de dois policiais sem motivo, e suplica “[...] o obrigue a pagar uma multa pelo seu erro. Não seria nada mau, pois um dinheirinho agora me cairia muito bem” (GÓGOL, 2009, p. 140). O que Gógol parece querer evidenciar é a corrupção em diversos níveis sociais e a tentativa de todos os personagens em levar vantagem um sobre do outro, independentemente da condição social.

Em seguida, o falso inspetor pede a mão da filha do prefeito em casamento. A mãe não fica muito satisfeita, por também querer manter um envolvimento com o farsante. O prefeito concede a mão da filha a Khlestakóv, com muita felicidade e já pensando nos ganhos futuros que este casamento poderá lhe proporcionar. Com o pedido de casamento aceito, o falso inspetor se prepara para ir embora, e ainda consegue tirar mais dinheiro de todos, com a desculpa de que precisa de um empréstimo e que, no seu retorno à cidade que se dará no dia seguinte, pagará a todos.

A cidade se despede do forasteiro, inclusive sua noiva. Na saída, ao se despedir do “Prefeito”, Khlestakóv é irônico: “Adeus Antón Antónovitch! Muito obrigado por sua hospitalidade. Confesso de todo o coração que em lugar algum fui tão bem recebido. Adeus, Ana Andréievna! Adeus, Mária Antónovna, meu anjinho” (GÓGOL, 2009, p. 151). Na saída, ainda recebe algumas doações para tornar sua carroça mais confortável e, finalmente, vai embora com seu criado.

Após sua partida, o “Chefe dos Correios” abre uma carta que Khlestakóv tentou enviar a um amigo contando as suas aventuras na cidade. Ao ler as revelações, o “Chefe dos Correios” corre até a casa do “Prefeito” que, inicialmente, o recrimina por abrir a carta, mas

logo é convencido de que precisa escutar o seu conteúdo para descobrir quem é, na verdade, o tal forasteiro. O “Chefe dos Correios” lê:

CHEFE DOS CORREIOS (*lê*)

‘Apresso-me a informar você, meu caro Triapítchkin, sobre algumas coisas incríveis que aconteceram. Durante a viagem, um capitão da infantaria me limpou de tal maneira que o dono da hospedaria queria me mandar para a cadeia. Mas eis que de repente, por causa da minha cara e meus trajes petersburgueses, toda a cidade me tomou por um governador-general. E agora estou hospedado na casa do prefeito, e estou arrastando uma asinha, sem mais aquela, tanto para a mulher como para a filha. Apenas não decidi ainda por qual delas devo começar. Acho que pela mamãezinha, pois me parece que ela já está disposta a todos os favores. Você se lembra da miséria que passamos juntos? Quando dividíamos o almoço? E como certa vez o dono de uma confeitaria me agarrou pelo colarinho por causa de uns pasteizinhos que ficaram por conta do vigário? Agora a vida mudou completamente todos me emprestam dinheiro ao meu bel-prazer. Que gente pitoresca! Você iria morrer de rir. Sei que você escreve pequenos artigos. Coloque essa gente em seus textos. Em primeiro lugar, o prefeito. É um asno perfeito...’ (GÓGOL, 2009, p. 168).

A carta segue falando sobre os demais funcionários da prefeitura, comerciantes e responsáveis pelas repartições públicas, e é lida em voz alta, em uma cena cômica em que os citados fazem de tudo para que a parte em que o forasteiro fala sobre cada um deles seja sublimada da leitura. O que é importante destacar é que Khlestakóv fala ao seu colega, a quem a carta era destinada, sobre a possibilidade de incluir a história vivenciada nos seus textos. Nesse sentido, pode se comparar a sugestão de Khlestakóv à origem da peça que, segundo vimos, foi sugerida por Púchkin a Gógol, a partir de uma anedota ou uma história vivida pelo amigo do dramaturgo.

Sem a intenção, Khlestakóv joga na cara todos os defeitos dos políticos daquela cidade. O que Gógol faz, através de uma peça cômica, é expor a corrupção em várias esferas de poder, em uma cidade pequena, que pode ser qualquer lugar, uma vez que um trapaceiro maior conseguiu enganar a todos os outros que, por sua vez, são tão trapaceiros quanto o primeiro. O “Prefeito”, após a leitura completa da carta, se questiona “Velho bobo! Como pude perder a razão como uma porta! ... Trinta anos de serviço e nenhum comerciante, nenhum negociante foi capaz de me passar a perna. Consegui enganar vigaristas e mais vigaristas” (GÓGOL, 2009, p. 172). O personagem não se conforma de ter sido tão enganado por um trapaceiro tão jovem, que além de tudo se aproveitou de sua própria filha.

Os personagens Bobtchinski e Dóbtchinski compõem a dupla de trapaceiros que protagoniza muitas das cenas cômicas. Os dois personagens são trapaceiros, porém bobalhões e ingênuos e, justamente por isso, são passados para trás com muita facilidade. São eles os responsáveis por levar até o “Prefeito” a informação que havia chegado um forasteiro oculto

na hospedaria da cidade e que, provavelmente, esse forasteiro era o inspetor geral, tão temido e aguardado por todos.

Após compreender exatamente o que aconteceu, o “Prefeito” é tomado por uma cólera e esbraveja contra todos:

PREFEITO

Agora lá vai ele pelos caminhos fazendo alarde! Vai contar pra todo mundo essa história. E ainda por cima, além de a gente passar por palhaço, vai cair nas mãos de um escrevinhador qualquer, de um rabiscador de papéis que vai meter a gente numa comédia! Isso é que é duro! Não vai levar em consideração nem o meu cargo, nem minha posição e todos vão rir às gargalhadas e bater palmas. Do que estão rindo? Estão rindo de si mesmos... Ah! Vocês!... (*Furioso, bate com os pés no chão*) Todos esses rabiscadores de papel, esses escrevinhadores de nada, malditos liberais! Filhos do diabo! Queria dar um nó em vocês todos, reduzir todos a pó e mandar vocês pro fundo do inferno! Bem juntinho do demo!... (*Agita os punhos e bate os pés no chão. Depois de uma breve pausa*) Ainda não consigo me acalmar. É assim mesmo, quando Deus quer nos castigar, primeiro nos tira a razão. Mas o que tinha de inspetor naquele espertinho? Nada. Nem um tiquinho de nada. E de repente, todos começaram: inspetor pra lá, inspetor pra cá! Quem foi o primeiro a espalhar que ele era um inspetor? Respondam! (GÓGOL, 2009, p. 172-173).

No fragmento acima, pode-se destacar os aspectos metadramatúrgicos empregados pelo autor. O “Prefeito” se refere à utilização da história por algum “escrevinhador” que escreverá, baseado no ocorrido, uma comédia. O personagem se refere à própria peça e as ações representadas, ou seja, a obra falando da própria obra. Logo depois, o personagem ainda critica os escritores e a forma como se utilizam de certos ocorridos para criar suas obras.

Na última cena, um oficial chega com a notícia de que um funcionário do governo acaba de chegar. Dizia ele: “Acaba de chegar de São Petersburgo um funcionário por ordem do czar. Ele ordena que o senhor se apresente agora mesmo. Ele está hospedado no hotel” (GÓGOL, 2009, p. 174). Nesse momento todos ficam aterrorizados. Se não bastasse a certeza de que o falso inspetor enganou a todos, ainda são surpreendidos com a chegada do inspetor que realmente vai averiguar se a administração da cidade está sendo feita de maneira correta.

O autor indica uma cena muda ao final e descreve na rubrica de que maneira essa cena deve ser elaborada. Todos os personagens estão nessa cena e, entre outras coisas, o autor indica na rubrica que “*O grupo petrificado permanece nessa posição por quase um minuto e meio. Cai o pano*” (GÓGOL, 2009, p. 175). Essa cena parada, que encerra a peça de Gógol, sugere a petrificação dos personagens diante da chegada do verdadeiro inspetor, os personagens ficam apavorados e se veem em desespero com a informação.

Na obra de Gógol, de maneira geral, nenhum dos seus personagens é completamente bom, não existe o herói, aquele com o qual nos identificaremos e torceremos até o final da história. O leitor/espectador é bombardeado com uma sequência de cenas onde a corrupção e

a trapaça é passível de ser protagonizada por todos os personagens. Todos eles querem arrumar alguma forma de levar vantagem sobre os outros. O humor empregado na peça é um humor satírico, um humor ácido que não deixa o leitor/espectador em uma posição confortável.

A obra *O inspetor geral* é a obra dramaturgica mais conhecida de Gógol, muitos autores escreveram sobre a peça e fizeram com que muitos aspectos pudessem ser discutidos. Percebe-se, já em *O inspetor geral*, a incidência de aspectos metadramatúrgicos que aparecem com mais frequência nas obras que sucedem a primeira peça escrita do autor. Os aspectos políticos, a forma como o cômico é utilizado para abordar temas extremamente delicados, principalmente lavando-se em consideração o regime russo do período, representam uma característica marcante da obra do autor. O texto provoca uma estranha identificação com Khlestakóv, o falso inspetor que, apesar de ser um trapaceiro cujo objetivo é apenas levar vantagem sobre todos, parece se vingar daqueles corruptos que estão no poder, e nesse sentido torcemos por ele. Nos deleitamos com a vitória de um trapaceiro, ou seja, é o sucesso do aproveitador sobre outros aproveitadores, como que pagando com a própria moeda. Faz sentido, a partir dessa análise, atribuir a definição do cômico empregado na construção de Gógol, como um provocador de um riso pesado, tenso, preso nas amarras daquilo que consideramos correto ou não. Gógol nos mostra que, não existe ninguém completamente bom, todos os seus personagens são passíveis de cometer algum crime, algum abuso de poder, alguma trapaça. O dramaturgo aponta o olhar do leitor/espectador para os defeitos humanos, maquiados com uma moldura cômica, mas que na realidade nos faz rir de nós mesmos. A obra do autor é autoficcional, onde a mistura entre a ficção e a realidade, bem como a oscilação entre o autor e o personagem ficcional gera um gênero híbrido. Os seus personagens se confundem com o próprio autor, apresentam o discurso de Gógol, o discurso do outro e, indo mais além, um discurso ficcional.

Essa breve análise se deve a importância da obra, mas também representa um aprofundamento sobre as questões abordadas pelo autor na sua principal peça e que vão repercutir na produção de *A saída do teatro depois da representação de uma nova comédia* e *O desenlace de O inspetor geral*. Ambas serão melhor discutidas durante a análise dessas obras nos capítulos seguintes. Nos capítulos teóricos que se seguem, discutir-se-á os conceitos de metadramaturgia e escrita performática e sua aplicação na análise de obras dramaturgicas. Estes conceitos serão basilares para a análise da trilogia metadramatúrgica gogoliana.

1.5 O riso gogoliano

O riso, desde a Antiguidade Clássica, é entendido como algo inferior e indesejável. Mais tarde, no Romantismo, o riso passou a ser entendido em duas perspectivas: vulgar e elevado. O riso vulgar era associado ao mal. Através dele era possível rebaixar a imagem de alguém, bem como, era associado ao erótico e ao obsceno. O riso elevado era considerado um riso bom, saudável e que não representava mal algum, não expunha nem diminuía o objeto risível. Essas visões dicotômicas aos poucos foram sendo abandonadas em detrimento de um entendimento mais amplo da representação do riso.

Vladimir Propp (1992), defende que o riso apresenta uma diversidade em seus aspectos e que se apresenta em diferentes tipos sintetizados pelo autor russo, são eles: o riso de zombaria, o riso bom, o maldoso e cínico, o ritual e o moderado. O riso é definido como um produtor de humor, gerador de comicidade. Rimos daquilo que achamos engraçado.

Algumas categorias cômicas listadas por Propp (1992), se aplicam perfeitamente ao que é utilizado na obra de Gógol, são elas: a paródia, o exagero cômico, os instrumentos linguísticos da comicidade e a mentira. A paródia, segundo o formalista russo, é uma imitação de características de um fenômeno da vida, ao mesmo tempo que esconde e nega o sentido interior daquilo que está parodiando. É uma reprodução ironicamente exagerada das peculiaridades e características individuais. Segundo Propp (1992), ela não se limita ao exagero, dessa forma, pode ser uma imitação de caracteres exteriores de um fenômeno da vida. Assim, a paródia “[...] representa um meio de desvendamento da inconsistência interior do que é parodiado” (PROPP, 1992, p. 87). Ou seja, quando o personagem Khlestakóv finge ser o inspetor, ele não tem realmente essa essência dentro de si, desta forma, gera o riso na plateia que sabe que existe ali um fingimento.

A definição de exagero cômico aborda as questões de utilização do exagero como gerador de comicidade. O exagero cômico está intimamente ligado ao conceito de paródia, uma vez que alguns dos procedimentos da paródia utilizam o exagero como recurso. Essa categoria proporciona uma tendenciosa deformação ao que é representado “[...] que serve para revelar o vício mais essencial entre os fenômenos dignos de ridicularização satírica” (PROPP, 1992, p. 88). Propp (1992) subdivide o exagero em: hipérbole, caricatura e grotesco¹⁶. Esses dois últimos nos interessam particularmente pois são comumente associados à obra gogoliana.

¹⁶ O conceito de grotesco empregue à obra gogoliana foi amplamente discutido pela autora Arlete Cavaliere, no livro *Teatro Russo: percurso para um estudo da paródia e do grotesco* (2009), assim, não nos deteremos a tal questão neste estudo.

A caricatura consiste no exagero de um detalhe para chamar a atenção e pode ser associada a elementos de ordem espiritual ou física. Assim, uma característica do caráter de alguém é exagerada a ponto de parecer ser uma particularidade singular daquele indivíduo. Um elemento simples e que não é notado, pode ser evidenciado através da caricatura. Ao relacionarmos com a obra de Gógol, pode-se dizer que a corrupção de seus personagens aparece na obra como características evidenciadas daqueles personagens, criando caricaturas de uma sociedade corruptível.

O grotesco é o mais alto grau do exagero, a ponto de se tornar algo monstruoso. Ele ultrapassa o limite do que é real até atingir o fantástico. Segundo Propp (1992), o grotesco “[...] é cômico quando, como tudo o que é cômico, encobre o princípio espiritual se anula no homem” (PROPP, 1992, p. 92). Para exemplificar esse exagero na trilogia metadramatúrgica gogoliana podemos citar personagens como: Khlestakóv, Bobtchinski e Dóbtchinski. Esses personagens têm suas ações elevadas ao exagero máximo, potencializando o riso.

O grotesco sempre aparece associado ao emprego do riso na obra gogoliana. Segundo Charles Baudelaire, no texto *Da essência do riso* (2001),

O cômico é, do ponto de vista artístico, uma imitação; o grotesco, uma criação. O cômico é uma imitação misturada com uma certa faculdade criadora, isto é, com uma idealidade artística. Ora, o orgulho humano, que sempre predomina e que é a causa natural do riso, torna-se, também, no caso do cômico, a causa natural do grotesco, que é uma certa criação misturada com uma certa faculdade imitadora de elementos pré-existentes na natureza. Quero dizer que, nesse caso, o riso é a expressão da ideia de superioridade, não mais do homem sobre o homem, mas do homem sobre a natureza (BAUDELAIRE, 2001, p. 08-09).

O autor defende que o grotesco seria uma expressão da superioridade do ser humano diante da natureza. O grotesco está além do cômico por conter em si o elemento criativo.

[...] o riso causado pelo grotesco tem em si algo de profundo, de axiomático e de primitivo que se aproxima muito mais da vida inocente e da alegria absoluta do que o riso causado pelo cômico de costumes. Há, entre esses dois risos, abstração feita da questão da utilidade, a mesma diferença que entre a escola literária comprometida e a escola da arte pela arte. Assim, o grotesco de uma altura proporcional (BAUDELAIRE, 2001, p. 09).

Esse caráter profundo do riso provocado pelo grotesco de que nos fala Baudelaire (2001) é constantemente provado na obra gogoliana. O grotesco de Gógol surge de uma deformação da realidade ao extremo. A respeito de *O inspetor geral*, Cavaliere (2009) comenta:

Os personagens grotescos da peça, apresentados em todas as suas deformações e exageros, beirando caricaturas, desenham a imagem de um mundo deformado no limiar do fantástico e do monstruoso, ainda que cômico. No espelho invertido da cena, os disfarces e as máscaras sociais criam um jogo sutil de rupturas que leva a

uma espécie de autorreconhecimento, surgido dessa irreabilidade às avessas. ‘Do que estão rindo? Estão rindo de si mesmos!’, proclama ao final, o prefeito trapaceado, em desespero tragicômico (CAVALIERE, 2009, p. 26)

Depreende-se, então, que a potencialidade do grotesco aplicado aos personagens causa um estranhamento na plateia. A autora afirma ainda que o dramaturgo expõe não os acontecimentos reais, mais sim “os disfarces ideológicos” de uma cena real. Nessa exposição, o autor se dirige diretamente à sociedade, por isso que é considerado um teatro de denúncia.

Retomando as categorias do cômico propostas por Propp, abordaremos agora os instrumentos linguísticos, que são os elementos da língua que podem ter uma conotação cômica, a saber: os trocadinhos e a ironia. Para Propp (1992), a língua se torna cômica quando apresenta imperfeições do raciocínio do enunciador. Segundo Cavaliere (2009), “O trocadilho, o gesto sonoro, certas piruetas verbais constituem elementos essenciais da escritura gogoliana, muitas vezes de difícil ‘transcrição’, mas que não se pode desprezar em uma tradução” (CAVALIERE, 2009, p. 07). Esses trocadilhos são destacados como algo recorrente na escrita gogoliana.

A ironia é mais um elemento comumente associado à obra dramaturgicamente de Gógol. Segundo Propp (1992), a ironia se caracteriza quando se apresenta algo bom na tentativa de destacar algo ruim. O efeito irônico é atingido com menos intensidade na linguagem escrita do que na falada, visto que nesta última pode-se apresentar nuances de voz e entonação para destacar tal contrariedade. No caso específico da dramaturgia de Gógol, em muitos momentos é perceptível a ironia com que Khlestakóv se dirige, principalmente, ao “Prefeito”.

Segundo Cavaliere (2009):

A peça parecia não se limitar a um simples e engraçado juízo moral da realidade russa, sob as ordens de Nicolau I, ou ao triunfo do ‘realismo crítico’, [...], mas abria por meio da configuração grotesca dos personagens, das situações e da própria linguagem do texto, uma ampla sondagem do ser humano – do aspecto irreal da existência e de suas camadas mais profundas –, matizada de ironia e amargura (CAVALIERE, 2009, p. 20).

A autora afirma a existência de ironia na obra gogoliana. A autora também associa o “realismo crítico” à obra gogoliana, tal definição nos parece pertinente não só no que se refere à *O inspetor geral*, mas também as demais obras do dramaturgo, principalmente no que se refere às obras metadramaturgicas *A saída do teatro depois da representação de uma nova comédia* e *Desenlace de O inspetor geral*.

A mentira, outra categoria cômica, aparece como algo possuidor de grande comicidade. Segundo Propp (1992), existem dois tipos de mentiras utilizadas na comicidade, são elas: a mentira que é usada com o objetivo de iludir, a tal ponto que sua mentira seja

considerada verdadeira; o segundo tipo de mentira é aquele que não tem uma preocupação em enganar ou iludir, apenas divertir. No caso de Gógol, os personagens utilizam a mentira para iludir e enganar uns aos outros, a mentira é algo que está presente constantemente na obra dramaturgica do autor.

A obra dramaturgica gogoliana é cômica. Em todas as suas cinco peças podemos encontrar situações engraçadas. Porém o riso gogoliano não é o riso do escárnio, é um riso mais profundo. Para Henri Bergson, no livro *O riso: ensaio sobre a significação do cômico* (1993), “[...] não há comicidade fora do que é propriamente humano” (BERGSON, 1993, p. 07). Rimos de situações em que identificamos atitudes ou expressões humanas. A ação de rir está ligada a padrões que são estabelecidos em sociedade e gerados por situações que fogem desses padrões, “O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social” (BERGSON, 1993, p. 09). O riso é um aglutinador social e possibilita a comunhão em sociedade e, quanto maior é o número de pessoas que ri, mais pleno será este riso. Dessa forma, Bergson (1983) afirma: “[...] será cômica talvez a palavra que nos faça rir de um terceiro ou de nós” (BERGSON, 1983, p. 61). Quando rimos de alguém, por uma ação ou uma fala ridícula, nós estamos rindo porque não nos identificamos com essa pessoa ou porque nos consideramos superiores a ela. Por outro lado, quando rimos juntamente com alguém, é porque nos identificamos com ele e dessa forma, não nos consideramos nem superiores nem inferiores a ele. Depreende-se, então, que existem dois elementos básicos na relação cômica, aquele que observa e aquele que é observado.

Segundo Mikhail Bakhtin, no livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1999), o riso “[...] liberta não apenas da censura exterior, mas antes de mais nada do grande censor interior, do medo, do sagrado, da interdição autoritária, do passado (BAKHTIN, 1999, p. 81). Na obra gogoliana, o cômico adquire um tom sério ao abordar questões delicadas para o período em que foram escritas, onde o regime czarista imperava. Porém, o riso era uma arma libertadora para Gógol, por isso ele afirma, em inúmeros trechos de suas obras, que o personagem principal de suas peças era o riso. “O verdadeiro riso, ambivalente e universal, não recusa o sério, ele purifica-o e completa-o” (BAKHTIN, 1999, p. 105). Nessa proposta de um riso purificador é que Gógol fundamenta a produção de sua obra, principalmente no que se refere à trilogia metadramaturgica. Ao abordar o sério de forma cômica, o autor espera fazer com que o público reflita sobre as questões pertinentes à sociedade da época. Para Bakhtin (1999):

[...] o riso tem um profundo valor de concepção de mundo, é uma das formas capitais pelas quais exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a

história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o sério; por isso a grande literatura (que coloca por outro lado problemas universais) deve admiti-lo da mesma forma que o sério: somente o riso, com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo (BAKHTIN, 1999, p. 57).

O riso possui um caráter transgressor e está diretamente ligado à visão do homem sobre as coisas, de modo particular. O riso é, então, totalizante e universal. Essa visão particular que “exprime a verdade sobre o mundo” a que Bakhtin (1999) se refere, é a visão empregada nas peças gogolianas. O dramaturgo russo empregou em sua obra uma visão da Rússia, de uma forma direta e reveladora e, por isso, a revolta tomou conta da sociedade e dos críticos. Tal posição nunca antes foi revelada pelas comédias de sua época, que representavam, em sua maioria, enredos curtos, sem aprofundamento e que expunham defeitos humanos através da ridicularização. Tal fato ajuda a compreender o porquê de *O inspetor geral* ter sofrido tantas críticas.

Sobre o riso, Bakhtin (1999) explica:

“Na cultura clássica, o sério é oficial, autoritário, associa-se à violência, às interdições, às restrições. Há sempre nessa serenidade um elemento de medo e de intimidação. Ele dominava claramente na Idade Média. Pelo contrário, o riso supõe que o medo foi dominado. O riso não se impõe nenhuma interdição, nenhuma restrição. Jamais o poder, a violência, a autoridade empregam a linguagem do riso” (BAKHTIN, 1999, p. 78).

Na visão do homem medieval, o riso era uma forma de vitória sobre o temor, sobre o medo relativo às forças da natureza e, principalmente, sobre o medo moral. Depreende-se, então, que o riso e a autoridade são opostos. O riso não cede ao poder e a dominação, justamente por isso ele é tão temido. Através dele, questões sérias podem ser expostas e ampliadas, distorcidas, resignificadas.

Segundo Cleise Furtado Mendes, no artigo *O teatro, a besteira e a cultura da crítica* (2009), “Em sua filosofia, o delírio do riso é ao mesmo tempo naufrágio e ultrapassagem do pensamento, e inseparável de um sentimento trágico” (MENDES, 2009, n.p.). A autora defende que o riso, muitas vezes se distancia da “besteira pura e simples” para se aproximar de algo “profundo, misterioso”. O riso possui o viés crítico e de denúncia. Esse riso, de que Mendes (2009) fala, é o riso gogoliano. Um riso que se aproxima da reflexão e se distancia da banalidade. Um riso profundo onde ao rir dos defeitos dos outros, rimos dos nossos próprios defeitos.

O riso gogoliano, comumente definido como “riso entre lágrimas”, assim o é por abordar de maneira cômica e objetiva questões sócio-políticas, sem que para isso tenha que se

utilizar do escárnio, da exposição de pessoas ou de atos inusitados. O riso gogoliano é um riso seco, não é a gargalhada ou o riso exagerado, é um riso que possibilita uma apreensão da realidade que não pode ser atingida por uma razão séria, ele transcende os limites da razão. O rompimento com a seriedade propicia liberdade, tão temida pelo regime czarista. Essa liberdade que pode ser alcançada pelo riso permite a construção de ideias inovadoras, claras e, sobretudo, críticas. Esse é o riso gogoliano, um riso crítico, que acima de tudo proporciona reflexão, por isso leva às lágrimas. Não quer apenas debochar ou evidenciar, quer criticar e fazer uma reflexão social. É um riso comprometido com o político, que tem uma “significação social”, para usar um termo de Bergson (1993). Se o riso possui um caráter transgressor, Gógol potencializa essa característica para, além de transgredir a ordem social, causar mudanças através de uma reflexão sobre o cidadão russo e sua participação na formação da sociedade russa.

CAPÍTULO II

METADRAMATURGIA: UMA CATEGORIA DE ANÁLISE

“Quanto mais sublimes forem as verdades mais prudência exige o seu uso; senão, de um dia para o outro, transformam-se em lugares comuns e as pessoas nunca mais acreditam nelas”.

Nikolai Gógol

Este capítulo discute o conceito de metadramaturgia a partir da análise das concepções de metalinguagem e metateatro. Alguns desses termos foram amplamente estudados, como é o caso da metalinguagem, outros têm poucas pesquisas registradas, como é o caso do termo metadramaturgia. É importante destacar que investigaremos cada um desses termos de forma independente para, a partir daí, apontar caminhos no sentido de como esses conceitos podem, ou não, ser utilizados para analisar o que estamos denominando de trilogia metadramatúrgica de Gógol.

2.1 Metalinguagem

O termo metalinguagem, amplamente estudado, seja enquanto conceito ou enquanto aplicação na análise de obras de arte, de maneira geral, ocorre quando se quer abordar a própria linguagem usada na comunicação. Para tanto, podemos utilizar como exemplos os dicionários, as gramáticas, dentre outros, que abordam e explicam a linguagem utilizando-se da própria linguagem para isso. A utilização do termo, aos poucos, foi se ampliando ao ser aplicado a outras linguagens como literatura, teatro, cinema, artes visuais e música e, assim, essa abrangência fez com que o estudo do conceito também se expandisse, ao ganhar novas proporções, principalmente no que se refere à exploração interdisciplinar da metalinguagem.

Segundo o *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*, o prefixo *meta* tem origem grega e exprime “[...] as ideias de comunidade ou participação, mistura ou intermediação e sucessão” (CUNHA, 1986, p. 516). Está ligado à ideia de reflexão, posteridade, transcendência. Já o Dicionário Houaiss (2004) define como “[...] elemento, do

grego *meta*, que exprime a sucessão, a mudança, a participação, e na filosofia e nas ciências humanas, ‘que ultrapassa, engloba’ (um objeto, uma ciência): metalinguagem, metamatemática” (HOUAISS; VILLAR; FRANCO, 2004, p. 1908, tradução nossa¹⁷). Dito isto, especialmente nas ciências humanas e na filosofia, o prefixo indica algo que engloba e que ultrapassa, que vai além. Ou seja, metalinguagem pode ser entendida, sob o viés etimológico da palavra, como a linguagem que reflete sobre si e nesse exercício de reflexão ultrapassa-se.

O dicionário francês *Le Petit Robert* (2009) apresenta duas definições para metalinguagem: “[...] linguagem formalizada superior que decide a verdade das proposições da linguagem-objeto” (ROBERT, 2009, p. 665, tradução nossa¹⁸), ou “[...] linguagem (natural ou formalizada) que descreve a língua natural” (ROBERT, 2009, p. 665, tradução nossa¹⁹). Segundo a professora pesquisadora Edna Nascimento (1990), em seu artigo *Metalinguagem natural e teoria da linguagem*, a metalinguagem é “característica fundamental de qualquer sistema de significação” (NASCIMENTO, 1990, p. 115). A autora defende que a metalinguagem é responsável por duas propriedades indispensáveis por diferenciar a linguagem natural de outros sistemas linguísticos, a saber: “1) onipotência – toda língua natural é metalinguagem universal, é com ela que o homem traduz com mais eficiência os outros sistemas semióticos que o cercam no seu cotidiano; 2) flexibilidade, toda a língua natural constitui-se em sua própria metalinguagem” (NASCIMENTO, 1990, p. 115). Ou seja, existe uma independência da língua natural diante dos outros sistemas de signos.

Segundo Roland Barthes (1964), todos os sistemas linguísticos passam pela intervenção da língua. O semiólogo francês questiona a proposição de Saussure e reconhece a Semiologia como uma parte da Linguística. Barthes (1964) compreende a metalinguagem natural como uma propriedade que diferencia as línguas naturais negando-a como uma função, em meio de outras tantas, como propõe Jakobson²⁰ (2001). Assim, ocorre uma ampliação no campo da Linguística. Uma vez que, toda a língua natural é passível de tradução

¹⁷ “[...] élément, du grec *meta*, exprimant la succession, le changement, la participation, et en philosophie et dans les sciences humaines ‘ce qui dépasse, englobe’ (un objet, une science): métalangage, métamathématique” (HOUAISS, VILLAR, FRANCO, 2004, p. 1908).

¹⁸ “[...] langage formalisé supérieur qui décide de la vérité des propositions du langage-objet” (ROBERT, 2009, p. 665).

¹⁹ “[...] langage (naturel ou formalisé) qui sert à décrire la langue naturelle” (ROBERT, 2009, p. 665).

²⁰ Segundo Jakobson (2001), a linguagem possui diferentes funções e, dentre elas, a metalinguística. Para ele, a metalinguagem é o código em destaque, ela se refere ao próprio código, à própria linguagem. Nesse sentido, muitos foram os estudos, principalmente no que se refere ao emprego da metalinguagem na análise de obras literárias, tendo em vista que a função metalinguística muitas vezes pode se relacionar com a função poética e com a função fática da linguagem.

no interior da própria língua, seu sentido pode ser compreendido na língua natural, não saindo do campo da Teoria da Linguagem e da Linguística.

Segundo Nascimento (1990):

A noção de metalinguagem elimina a necessidade de se estabelecer um vínculo entre língua/mundo. Para o estudioso de língua, essa relação falaciosa deixa de ser pertinente e é substituída pela relação língua-objeto/metalinguagem. O que se impõe no estudo do sentido é a própria linguagem, não o ‘objeto’, a ‘realidade do mundo’ – fatores extralinguísticos –, mas fatos linguísticos, linguagens (NASCIMENTO, 1990, p.116).

Pode-se compreender então que a linguagem é o item central da metalinguagem e não mais o “objeto”. O que entra em destaque são os fatos linguísticos e a linguagem em si. A propriedade reflexiva das línguas naturais contribui para essa centralização da linguagem nos processos metalinguísticos.

Sobre esse aspecto, Jakobson (2001) afirma:

Uma distinção foi feita, na lógica moderna, entre dois níveis de linguagem, a ‘linguagem-objeto’, que fala de objetos, e a ‘metalinguagem’, que fala da linguagem. Mas a metalinguagem não é apenas um instrumento científico necessário, utilizado pelos lógicos e pelos linguistas; desempenha também papel importante em nossa linguagem cotidiana. [...] praticamos a metalinguagem sem nos dar conta do caráter metalinguístico de nossas operações (JAKOBSON, 2001, p. 127).

Para Jakobson (2001), a metalinguagem além de ser um instrumento científico, tem importância no que se refere ao seu emprego em ações do nosso cotidiano, sem que para isso o emissor tenha que se dar conta dessa utilização. Ela pode ser empregada, pelo receptor, para explicar uma frase, uma ideia ou uma ação do dia-a-dia. Assim, é importante priorizar a mensagem, pois é nela que podemos identificar o perfil da linguagem, e através da organização de códigos especificamente escolhidos pelo emissor e aplicados à um canal através do qual a mensagem se compõe²¹. Portanto, se o destinatário não compreende o código aplicado ao canal, se ele não domina aquele conjunto de regras, a interpretação não será satisfatória. Podemos usar como exemplo um grafite, em que o artista escolhe o canal, ou seja, o lugar onde vai depositar os códigos que pode ser um muro, uma parede ou um vagão de trem. Porém, se o receptor não domina esses códigos, símbolos, significação de cores e mais uma infinidade de regras que compõem esse conjunto, a interpretação ocorrerá de maneira mais simplista. Esse exemplo serve para enfatizar a importância do domínio dos códigos na composição da mensagem e sucessiva efetivação da linguagem.

²¹ Segundo Jakobson (2001), todo o ato de comunicação é constituído por seis fatores: o **emissor**, que estabelece **contato** com o **receptor**, envia **mensagem** com **código** e **contexto** (podendo ser chamado também de **referente**) comuns a ambos (**emissor** e **receptor**). É a partir dessa sequência de fatores que a linguagem se estabelece.

A noção de repertório também se configura como um conhecimento importante para que a linguagem possa conseguir seu objetivo primeiro que é a comunicação. O repertório pode ser entendido como o “conceito de mundo” e/ou a “bagagem cultural”, a soma de tudo aquilo que o indivíduo não só aprendeu, como também apreendeu durante a vida. Se o seu repertório for vasto, maior será sua capacidade de interpretação de um código em uma mensagem. Se, porém, seu repertório for pequeno, sua interpretação, no que se refere a algumas mensagens específicas, pode ficar comprometida. Ao usarmos como exemplo uma peça de teatro realista, sua interpretação terá mais efetividade no sentido de que o espectador reconhecerá os códigos, ao levarmos em consideração que nesse tipo de representação são expostas cenas do cotidiano e, dessa forma, a plateia terá mais repertório para analisar a mensagem. Se usarmos como exemplo uma peça expressionista ou simbolista, a mensagem pode ter sua interpretação comprometida se o receptor não tiver domínio dos códigos, ou seja, se não tiver repertório. Dessa forma, precisa haver um diálogo entre aquilo que se deseja comunicar e o repertório do destinatário, de forma que o emissor tenha a consciência de quem deseja atingir com sua mensagem, se isso não acontece, seu público é reduzido diante da dificuldade de interpretação frente ao código utilizado. Nesse sentido, é importante destacar que estamos nos referindo a compreensão do código de maneira mais ampla, isso não significa dizer que uma pessoa com um repertório menor não será capaz de ler a mensagem que está sendo passada, e sim que, a depender de seu repertório, a leitura de tal mensagem vai ser potencializada ou não.

A função metalinguística aplicada à literatura, na maioria dos casos, assume o papel de reflexão sobre o próprio código, com o objetivo de garantir a eficácia da comunicação. Assim, o poeta, ao fazer uma reflexão sobre a linguagem, expõe seu processo de escrita para o leitor, compartilhando com este a gênese da sua criação. Sobre essa questão, Julio Cortázar (1999), analisando a obra de Octavio Paz²², explica: “Por isso, tanta poesia atual tem como tema a sua própria gênese; o poeta busca, precisa comunicar todos os elementos, do impulso inicial ao próprio processo da expressão; não temos frequentemente a impressão, ao ler, de estarmos assistindo ao próprio ato criador?” (CORTÁZAR, 1999, p. 194). Assim, uma obra poética em que há a predominância da metalinguagem se questiona sobre si e, nesses questionamentos, vai se construindo, na contemplação de sua construção, no empenho de conhecer o seu próprio ser. Dessa forma, o mito da criação é dessacralizado através da revelação do processo criativo que é paradoxal, no sentido de que, na dessacralização do processo de criação

²² Poeta e ensaísta mexicano, que viveu até o final do século XX. Entre suas principais obras pode-se destacar: *O labirinto da solidão*, *Aparência desnuda* e *Pequenas crônicas de grandes dias*.

literária, a obra se torna acessível e, assim, desvenda o mistério do qual, costumeiramente, está impregnado o sagrado. O autor remete a obra e o leitor à gênese do processo em que a linguagem ainda estava destituída de representação, mas ainda em sua apresentação primeira, pura.

No caso específico da obra de Gógol, pode-se perceber que ela não foi proposta para uma parte específica da sociedade de seu tempo, pelo contrário, foi direcionada ao povo de um modo geral. A linguagem aplicada pelo autor em suas obras dramáticas é uma linguagem cotidiana do período em que Gógol viveu, contudo, pode-se dizer que sua obra metadramática causou certo estranhamento uma vez que o autor se coloca na própria peça enquanto personagem. Dito isto, é importante destacar que o dramaturgo russo em nenhum momento atribui seu nome ao personagem “O Autor da Peça”, mas dentro do contexto da obra fica claro que ele é o autor de *O inspetor geral*, ou seja, Gógol.

No que se refere à função poética que está, muitas vezes, ligada à função metalinguística, principalmente no que se refere aos poemas autorreferentes ou que utilizam a linguagem para se questionar sobre seu próprio significado, é importante destacar que, por ser uma função em que o emissor utiliza, muitas vezes, o canal e os códigos de forma a criar uma mensagem não direta, algumas vezes abstrata, ou que carrega consigo subtextos, a possibilidade de ruídos na comunicação aumenta em relação a uma mensagem que traz uma informação objetiva. Dito isto, a função poética é passível, em maior escala, de produzir uma interpretação ambígua ou alterada, principalmente no que se refere à utilização de redundâncias na mensagem. A linguagem poética é mais complexa, exigindo um tipo de interpretação mais elaborada por ter seu código referencial mais conotativo. O emissor utiliza a redundância na mensagem para reforçar uma ideia, uma imagem ou um objetivo. Essa é a função da mensagem poética, tirar o receptor de uma situação de comunicação organizada e fazer com que ele tenha uma visão mais apurada e cuidadosa dos códigos e do canal empregado na construção da mensagem.

Sobre a linguagem poética, os formalistas russos, que elaboraram conceitos que servissem para analisar os objetos literários, propunham dois princípios: a desautomatização e o estranhamento/singularização. Esses processos passam pela transitividade da língua entre cotidiana e poética. Segundo os formalistas, o texto poético, contrariamente à língua comum, é construído de forma desautomatizada, em que as convenções linguísticas são problematizadas, deixando de lado a ideia de descrição do real do objeto e passando a enfatizar uma visão estranhada. Victor Chklovski, no texto *Arte como procedimento* (1971), afirma que “[...] o discurso poético é um discurso elaborado. A prosa permanece um discurso

ordinário, econômico, fácil, correto” (CHKLOVSKI, 1971, p. 55). Ou seja, o discurso poético é concebido diante de uma nova elaboração da linguagem cotidiana, afim de torná-la singular. O poeta utiliza elementos, questões e construções do cotidiano de forma diferenciada, fazendo com que ela se apresente de forma única, através de uma elaboração extracotidiana da linguagem.

Ainda segundo o formalista russo:

A finalidade da arte é dar uma sensação do objeto como uma visão e não como reconhecimento; o processo da arte é o processo de singularização/estranhamento dos objetos e o processo que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si e deve ser prolongado [...] (CHKLOVSKI, 1971, p. 45).

Logo, o processo de singularização/estranhamento que tem no poeta seu elaborador, se constrói de forma a distanciar o leitor do modo comum com as coisas se apresentam, e mostrá-las sob novas perspectivas que possibilitem entrar em um novo âmbito de leitura, uma nova forma de compreensão, diferente daquela a que o leitor estava acostumado pela linguagem cotidiana, proporcionado uma visão estética e/ou artística. Dito isto, a arte na sociedade tem o sentido de evidenciar tais questões, costumes, linguagens, objetos que são cotidianos e torná-los singulares.

Assim como a função poética, a fática também é uma das funções da linguagem que está ligada à metalinguística. A função fática pode ser encontrada nas mensagens que são utilizadas para testar o canal, para prolongar ou interromper o circuito comunicativo, para chamar a atenção do interlocutor ou confirmar sua atenção continuada. A função fática pode ser colocada em evidência através de uma troca copiosa de formas ritualizadas ou por diálogos onde o propósito é de prolongar a comunicação. Essa função da linguagem apresenta os elementos textuais que abarcam a implementação e a continuidade do contato estabelecido entre os interlocutores. Especificamente no texto escrito, é importante destacar a relevância de recursos gráficos e outros de cunho psicológico, que têm a capacidade de segurar a atenção do receptor. Esses últimos ligam-se diretamente ao texto, no que diz respeito a sua legibilidade e, dessa forma, são dependentes da facilidade da sua decodificação.

Esses estudos avançam no sentido da compreensão dos elementos que compõem a linguagem para que, a partir daí, possa-se compreender como essa relação ocorre na função metalinguística. É importante destacar o caráter multidisciplinar e fronteiriço da metalinguagem, não se restringindo somente ao campo da linguística, mas abarcando todos os tipos de linguagem.

A metalinguagem pode ser entendida como uma linguagem que se refere a outra. Ao partir dessa ideia, existe a possibilidade de substituição da palavra “linguagem” por qualquer outra forma de expressão. Dessa forma, o exemplo metalinguístico de um dicionário ou uma gramática, que foram citados inicialmente, não são os únicos, as situações de intertextualidade e de citações podem também ser consideradas metalinguagem. Ou seja, linguagens que falam de si próprias como, por exemplo, o teatro que fala sobre teatro, a literatura que fala sobre literatura ou o cinema que fala sobre cinema. Todas são consideradas metalinguagens.

Onici Flôres, em seu artigo intitulado *(Meta) Linguagem* (2011), discute diferentes conceitos e papéis que a metalinguagem pode desempenhar. Segundo a autora:

[...] um dos papéis da metalinguagem é buscar resolver dificuldades de entendimento, sanar dúvidas, detalhar informações, situar espaço-temporalmente os eventos, em suma, tratam de precisar sentidos. E, sem dúvida, esse conceito não interessa somente à linguística, ou à linguagem ordinária. A reflexão concernente à significação da linguagem é decisiva para entender como se estruturam as relações sociais e como é produzido o conhecimento em qualquer instância social, área de estudos ou ciência (FLÔRES, 2011, p. 247).

A metalinguagem pode ser utilizada como mecanismo de compreensão de uma dada linguagem em diversas dimensões. Dito isto, há que se ter um olhar mais detalhado para o contexto em que é utilizada, não se pode atribuir o seu uso apenas por linguistas e cientistas, pois a metalinguagem aparece também no nosso cotidiano. Enquanto ciência, a metalinguagem tende a se repetir, em um fluxo natural, pois toda a ciência carece de uma metalinguagem, através da qual é possível tomar conhecimento de seus aspectos, conceitos, metodologia e organização. Dessa forma, pode-se compreender a metalinguagem como instrumento científico, além de importante elemento de nossa linguagem cotidiana. A linguagem, de uma forma geral, produz metalinguagem, logo, “[...] a metalinguagem põe a linguagem em condições de, voltando-se sobre si mesma, autossignificar” (FLÔRES, 2011, p. 250). O que se pode perceber, a partir dessa afirmação, é que a metalinguagem pode ampliar o entendimento e, por conseguinte, a significação de uma dada linguagem.

Dessa forma, pode-se diferenciar dois tipos de metalinguagem. Um que se refere a uma função explicativa e que está embutida no conceito linguístico e outro que, não obstante, no teatro e na arte de uma maneira geral, pode ser usado, não como uma mera explicação, mas como citação, a partir da qual pode-se vislumbrar uma estética, um estilo, um autor, uma recorrência intencional.

No que se refere a Gógol, pode-se perceber, a partir das suas peças de teatro, a presença de elementos onde a mera explicação da linguagem dramaturgica é empregada e, nesse sentido, atribui-se o termo metadramaturgia. Contudo, ainda se pode notar, na obra de

Gógol, a recorrência de um discurso de insatisfação com a crítica literária da época, que desenham uma estética realista russa e que aparece muito evidente nas duas últimas obras que compõem a trilogia metadramatúrgica gogoliana.

Outra questão importante a ser discutida é a relação entre os signos verbais e não-verbais *versus* a metalinguagem. Nesse sentido, ao analisar essas duas modalidades de signos empregados na comunicação, faz-se necessário refletir sobre o aspeto contextual aplicado ao conceito de metalinguagem. Ao emitir uma mensagem, não só o aspeto verbal é responsável pela comunicação, como também os aspetos não-verbais, relacionados muitas vezes com o contexto em que a mensagem é passada e lida. Diversos aspetos como pausas, vírgulas, entonações e respirações comunicam ao receptor e significam algo no momento da interpretação da mensagem. Além disso, o nível de domínio do código pelo receptor, o contexto sociocultural onde ele se insere, o conhecimento prévio da linguagem são elementos que interferem no momento da comunicação. Sobre esse aspeto, Flôres (2011) esclarece:

[...] para enunciar, os sujeitos colocam em cena estruturas e processos cognitivos como a percepção de tempo, o olhar, as expressões do rosto, a postura, a gestualidade, o reconhecimento de implícitos semântico-pragmáticos que traduzem a manipulação de regras socioculturais que presidem a utilização da linguagem e os padrões comportamentais requeridos em cada contexto interativo [...], a interpretação não está incluída nos enunciados, pois a relação entre enunciado/enunciação não é fixa nem estável, mas é uma construção que resulta do trabalho conjunto dos participantes da atividade interativa (FLÔRES, 2011, p. 253).

Nesse sentido, pode-se dizer que Gógol, ao retratar a sociedade russa dentro do contexto de sua época, expõe não só seus costumes referentes a forma de se vestir, de se comportar, de se comunicar, mas expõe também as interrelações sociais e a política de forma realista, o que caracterizou seu trabalho. Apesar de Gógol ter iniciado sua produção dentro do contexto do romantismo, essa descrição dos aspetos sociais e políticos foram se desenhando em sua obra e dando origem ao desenvolvimento da estética realista.

Flôres (2011) destaca a importância de outros elementos envolvidos no ato da comunicação, não restringindo esse ato apenas à comunicação verbal (seja ela escrita ou falada). A comunicação possui um caráter instável, no sentido de que não se pode prever, *ipsis litteris*, como o enunciado vai ser compreendido pelo receptor. Dessa forma, a ideia de um desvio ou de uma interpretação, que vai além do que o autor pensou abordar, depende muito da capacidade cognitiva, do domínio dos signos, da amplitude do vocabulário. A linguagem pode ser entendida, então, como uma construção, que se institui entre emissor e receptor, através de signos verbais e não verbais e que são intrínsecos a um e a outro, visto que por si só estabelece o caráter subjetivo do ato de comunicação.

Ao levarmos em consideração, no estudo da metalinguagem, o que Flôres (2011) chama de “aspectos extralinguísticos”, não se pode deixar de lado a importância, em termos de significação, do olhar e da postura corporal que o emissor emprega às ações que são elaboradas concomitantemente à elaboração e envio da mensagem, ou seja, de toda uma gama de signos que são emitidos e que devem influenciar na interpretação. A autora considera diferentes sistemas semiológicos como, por exemplo, o gestual e o procedimental, e se recusa a admitir que “[...] todo o tipo de ação reflexiva do sujeito sobre a linguagem e seu funcionamento possa se restringir ao conhecimento da estrutura linguística, ou ao conhecimento das noções de língua detidas pelo falante” (FLÔRES, 2011, p. 253). Ao se dar a devida importância a esses “aspectos extralinguísticos”, integra-se linguagem verbal e não verbal. A autora se posiciona contrariamente a uma “[...] demarcação de fronteiras entre verbal e não verbal, quando se analisa a atividade comunicativa humana, mesmo que a comunicação não envolva múltiplos canais” (FLÔRES, 2011, p. 253). Essa divisão, entre verbal e não verbal, prejudicaria a compreensão da mensagem enviada pelo emissor. É importante frisar também que nem toda linguagem não verbal é complementar, ou seja, o corpo pode dizer o contrário do que diz a linguagem verbal, porém, para a autora, a linguagem não verbal não pode deixar de ser lida, muito menos dissociada da linguagem verbal.

O fato é que deve se levar sempre em consideração que a linguagem é composta por aspectos verbais e não verbais “[...] pois a comunicação entre culturas, áreas de estudo e saberes distintos, para se efetivar, depende crucialmente de um melhor entendimento dessa propriedade das línguas que possibilita a criação de referência sobre elas mesmas” (FLÔRES, 2011, p. 258), a linguagem não pode ser entendida somente como algo fechado dentro de um conjunto de regras, ela leva em consideração diferentes aspectos e diferentes contextos. A metalinguagem pode então ser compreendida como um mecanismo de compreensão de uma dada linguagem.

Flôres (2011) aponta em seus estudos dois tipos de contextos empregados na linguagem e que devem ser considerados na interpretação da mensagem: o contexto interativo e o contexto metalinguístico. O contexto interativo que diz respeito ao conhecimento de mundo, de códigos, gestos e olhares, se relacionam aos aspectos não verbais da comunicação; e o contexto metalinguístico que se refere ao conhecimento específico da linguagem: convenções e estruturas linguísticas, se relacionam aos aspectos verbais da comunicação. Segundo a autora, a dificuldade de entendimento de um texto pode se justificar pelo “[...] desconhecimento do contexto interativo específico no qual se encontra, quanto do contexto metalinguístico específico, pelo desconhecimento do falante ou leitor dos ritos sociais, dos

modos de abordagem e da terminologia específica da área” (FLÔRES, 2011, p. 257). A questão da interpretação empregue na relação linguagem e contexto parece bastante relevante no sentido de garantir, ou não, o entendimento do leitor sobre a mensagem que está sendo emitida. Sobre esse tema, Flôres coloca ainda: “[...] o ouvinte ou leitor pode desconhecer a estrutura convencional de um texto produzido para preencher determinado objetivo, porque um texto de anatomia é diferente de um texto ficcional” (FLÔRES, 2011, p. 257). Dessa forma, podemos usar, como exemplo, um texto de teatro ou uma obra dramatúrgica que possuem em sua estrutura elementos específicos (como é o caso da divisão do texto em falas e das rubricas) que, se não compreendidos previamente pelo leitor, podem dificultar ou até impossibilitar o entendimento da mensagem. Ou seja, existem diversas “estruturas” que, se o receptor não tiver uma informação prévia, influenciará na interpretação da mensagem.

Sobre o aspecto da interpretação da obra, Umberto Eco, no livro *Leituras do texto literário: lector in fábula* (1993), afirma a importância do Leitor-Modelo na análise do que ele denomina de metatexto. Segundo o autor “[...] qualquer texto, consta de dois componentes: a informação proporcionada pelo autor e a que é acrescentada pelo Leitor-Modelo, sendo a segunda determinada e orientada pela primeira” (ECO, 1993, p. 213). O Leitor-Modelo seria a junção de duas leituras de um mesmo texto, “[...] a primeira leitura pressupõe um Leitor Ingênuo, a segunda um Leitor Crítico” (ECO, 1993, p. 210). A leitura crítica pensada por Eco é a que, metodologicamente, poderia ser considerada uma leitura metalinguística, “[...] toda a leitura crítica é sempre uma representação e uma interpretação dos seus próprios procedimentos interpretativos” (ECO, 1993, p. 211). Nesse momento, o Leitor-Crítico aplicaria o seu conhecimento anterior, juntamente com o conhecimento, signos e informações que apreendeu na primeira leitura da obra, durante a sua segunda leitura, na qual se tem um olhar mais profundo sobre ela. Essa segunda leitura, a de um Leitor-Crítico, é onde se faz possível uma análise mais minuciosa, ao fazer com que o leitor reflita sobre aspectos mais densos suscitados.

O poeta e tradutor Haroldo de Campos, em seu livro *Metalinguagem e Outras Metas* (1992), também discute o aspecto crítico que envolve a metalinguagem. Para o autor, ela pode ser considerada como uma linguagem que discute e analisa outra linguagem, portanto, a crítica poética e a crítica literária constituem-se de metalinguagem, por serem discursos que analisam discursos. Ainda segundo Campos, quando utilizamos o termo metalinguagem nas artes evidencia-se que “Crítica é metalinguagem. Metalinguagem ou linguagem sobre a linguagem. O objeto – a linguagem-objeto – dessa metalinguagem é a obra de arte, sistema de signos dotado de coerência estrutural e de originalidade” (CAMPOS, 1992, p. 11). Para

Campos (1992), é principalmente na crítica que a metalinguagem pode ser encontrada no campo das artes.

Ainda segundo o autor, a metalinguagem tem na obra de arte o seu maior objetivo de aplicação. Ao levarmos em consideração o trabalho de análise da arte literária, que se concretiza através da palavra, que é signo derivado de um já existente, é importante ter clareza de que a palavra é uma representação. Por exemplo: a palavra cadeira é um signo que nos remete à imagem da cadeira. No caso de uma mensagem poética, o signo pode ser embebido de mais de um significado, porém, sem deixar de lado o seu significado original. Ou seja, analisar a metalinguagem em uma obra literária é analisar a representação trazida pelo autor através de sua linguagem, da forma como escreve e se inscreve na obra, sem esquecer, porém, como essa representação é recebida pelo leitor.

Em Gógol, essa representação ocorre na descrição apurada de elementos do cotidiano, no que se refere à relação entre os personagens, nas relações diferenciadas entre os diversos níveis sociais e, principalmente, no emprego da linguagem. É importante destacar também a forma como o próprio autor se coloca na obra. Gógol não utiliza seu texto apenas para explicar a linguagem dramaturgica, o autor usa sua obra como crítica direta a aspectos sociais, aos censores da época e, através de utilização da metadramaturgia, critica a si próprio. Sendo assim, pode-se dizer que uma das contribuições da escrita de Gógol é a utilização da linguagem dramática para se autocriticar e se autorreferenciar. O dramaturgo não hesita em ser o centro de sua própria obra, de utilizá-la não só como elemento estético, mas como elemento capaz de expandi-la para além dela própria, atingindo diferentes níveis da sociedade com seu discurso, ou seja, do czar às pessoas do povo, Gógol não só retrata, como os tem como leitores.

Ao longo dos anos, o conceito de arte como expressão de sentimentos passou por diversas mudanças e ganhou novo *status*. No caso específico do teatro, durante muitos anos, os elementos teatrais, a maquinaria cênica que envolve a cenografia e a iluminação, era completamente ocultada para que a plateia apenas contemplasse a representação e percebesse que estava em um teatro. O leitor/espectador passou a ter contato com o processo de construção e com os elementos da obra de arte, visto que ela perde o *status* de expressão de sentimentos e passa a veículo de reivindicação e de posicionamento por parte do artista. Dessa forma, o leitor-espectador passa a ter um papel importante na obra de arte, uma vez que sua participação passa a ser ativa e, muitas vezes, é inclusa como parte da mesma. O que há de sacralidade na obra de arte, quanto ao seu caráter único e de inspiração, deixa de existir. Os avanços técnicos, com a invenção da fotografia, o advento da luz elétrica, do cinema e a

ampliação dos meios de comunicação foram elementos que possibilitaram maior divulgação, reprodução e desenvolvimento da arte.

Sobre as mudanças ocasionadas por essas inovações tecnológicas, Walter Benjamin, em seu texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1955), afirma que a fotografia foi fator determinante para uma mudança na arte. Segundo o autor:

Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral. Se o jornal ilustrado estava contido virtualmente na litografia, o cinema falado estava contido virtualmente na fotografia. A reprodução técnica do som iniciou-se no fim do século passado. Com ela, a reprodução técnica atingiu tal padrão de qualidade que ela não somente podia transformar em seus objetos a totalidade das obras de arte tradicionais, submetendo-as a transformações profundas como conquistar para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos (BENJAMIN, 1955, n.p.²³)

Assim, juntamente com o maior acesso à obra de arte, o seu estudo enquanto linguagem também passou a ganhar mais espaço, se dessacralizar e conquistar mais adeptos. Nesse sentido, o estudo sobre as formas de discurso é moderno no que diz respeito a sua aplicação em diferentes linguagens, no que tem de interdisciplinar na aplicação desse conhecimento em outras esferas. Valente (1997) defende que cada linguagem terá uma forma de estudar o emprego da metalinguagem em sua ambiência, assim, não existe um tipo específico de análise, o que tem que ser levado em conta são as especificidades de cada linguagem. No decorrer desse capítulo, nos deteremos ao estudo da metalinguagem aplicado ao teatro e aos seus elementos constitutivos, em especial à dramaturgia, na tentativa de compreender como esse conceito se estrutura e se aplica às obras teatrais de Gógol.

2.2 Metateatro e metadramaturgia

Se metalinguagem pode ser definida brevemente como a linguagem que fala da própria linguagem, o metateatro pode ser entendido, já no primeiro momento, como o teatro que fala sobre o teatro ou a peça que fala sobre a peça. Esse recurso fez com que o leitor/espectador passasse a conhecer melhor aspectos da linguagem teatral através da própria linguagem. Ao assistir uma peça que fala sobre algum dos elementos constitutivos do teatro

²³ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Traduzido por José Lino Grunnewald. 1955. n.p. Disponível em: <http://www.mariosantiago.net/Textos%20em%20PDF/A%20obra%20de%20arte%20na%20era%20da%20sua%20reprodutibilidade%20t%C3%A9cnica.pdf>. Acesso em: 14 out. 2015.

ou de sua encenação, passamos a compreender, *grosso modo*, como esse processo artístico de montagem teatral se dá na prática.

A tentativa de definir metateatro e compreender como sua aplicação pode ser dada na análise de uma peça é complexa. Segundo Catherine Larson, em seu estudo denominado *El metateatro, la comedia y la crítica: hacia una nueva interpretación* (1989), “[...] o metateatro é um fenômeno que se tem interpretado de várias maneiras conflitivas, especialmente pelos críticos da comédia” (LARSON, 1989, p. 1014, tradução nossa²⁴). Segundo a autora, esses conflitos ocorrem devido à dificuldade de acordo, entre os críticos, sobre a terminologia e as variedades do metateatro, em uma obra dramática e em como ele pode afetar, direta ou indiretamente, o leitor/espectador.

Catarina Sant’Anna, em seu livro *Metalinguagem e Teatro: a obra de Jorge Andrade* (2012), faz uma análise da metalinguagem presente na obra de Jorge Andrade e, assim, nos dá os devidos encaminhamentos para compreender como esta se aplica ao teatro. Segundo Sant’Anna, a metalinguagem no teatro seria uma “[...] decodificação que [torna] transparente para o receptor (leitor ou espectador) os códigos (verbais e não-verbais) que constroem uma peça (escrita ou encenada)” (SANT’ANNA, 2012, p. 22). Ou seja, através do metateatro, os elementos, os códigos e, além deles, o canal, utilizados na construção de uma peça são expostos e, dessa forma, o leitor/espectador teria oportunidade de conhecer os elementos que compõem a cena.

A utilização da metalinguagem por dramaturgos não é algo novo, Aristófanes²⁵ já se utilizara desse recurso, embora de forma diferenciada, em suas obras. Em suas parábases, o autor grego criticava a sociedade de sua época, dava conselhos ao público e discutia o valor de seus textos em cena, recurso utilizado de modo semelhante por Gógol. Em *Lisístrata*, o comediógrafo grego, por meio do corifeu, informa:

CORIFEU²⁶

[...] observai como esta comédia é naturalmente sensata; pela primeira vez não se apresentou depois de costurar diante de si um penduricalho de couro grosso e de ponta vermelha²⁷ para provocar o riso das crianças. Não ridiculariza os carecas²⁸ e

²⁴ “[...] el metateatro es un fenómeno que se ha interpretado de varias maneras conflictivas, especialmente po los críticos de la comedia” (LARSON, 1989, p. 1014).

²⁵ Comediógrafo grego que viveu em meados do século V a.C., como principais obras podemos destacar, além de *Lisístrata* (411 a.C.), *As rãs* (405 a. C.), *As nuvens* (423 a.C.).

²⁶ Inicia-se a Parábase, o *intermezzo* não dramático por meio do qual o poeta fala diretamente aos espectadores. A parábase tinha uma estrutura mais ou menos rígida e o seu primeiro movimento eram esses poucos versos que serviam de elemento de ligação com a cena anterior. (vv. 510-517).

²⁷ Os atores de comédia apresentavam simulacros com falos dependurados debaixo da túnica curta. O próprio Aristófanes não aboliu esse hábito, mas provavelmente limitou a um ou dois atores que usavam o falo. Cf. V. 734 e também Acar. pp. 158, 592; Vesp., 1343; Lis., 991, 1077.

²⁸ Era hábito zombar da calvície. Além disso, o próprio Aristófanes era calvo. (Cf. Paz, 767).

não dança o “kórdax”²⁹; nem se trata de um velho que recita os versos e bate com o bastão no parceiro, disfarçando gracejos indecentes³⁰ nem se precipita em cena carregando tochas, nem grita uh!, uh!...³¹ Mas veio confiada em si mesma e nos seus versos. E eu, sendo um poeta dessa categoria, não me envaideço nem procuro enganar-vos representando duas ou três vezes os mesmos assuntos, mas sempre me adestro com habilidade, introduzindo novos recursos, totalmente diversos uns dos outros e todos engenhosos. [...] Nessas condições, quem ri desses gracejos que continue não se divertindo com os meus. Mas se achais alguma graça em mim e nas minhas invenções, para o futuro haveis de parecer homens de bom senso³² (ARISTÓFANES, 1977, p. 124-125).

Outros dramaturgos como Calderón de La Barca, William Shakespeare e Molière já inseriam em suas peças cenas metateatrais, expondo aspectos da linguagem. Porém, só no século XX, houve a proliferação de uma literatura mais autoconsciente e o aumento dos estudos sobre metateatro, principalmente no que se refere aos anos 60 e 70. Para Larson, nesse período, os “Numerosos livros e artigos descreveram as técnicas metadramáticas encontradas em Shakespeare, no teatro moderno e no teatro espanhol do Século de Ouro³³” (LARSON, 1989, p. 1016, tradução nossa³⁴). Em seu estudo, a autora defende que o metateatro, inicialmente, foi utilizado em peças cômicas como ferramenta de questionamento, de exposição dos problemas da sociedade, como forma de ridicularização de certas ações e comportamentos. Sobre essas encenações cômicas do Século de Ouro Espanhol, a autora explica: “Em muitas comédias, os personagens se autocaracterizam ou funcionam como dramaturgos e diretores dentro do texto, escrevendo novos argumentos ou dirigindo as ações de outros personagens com uma atitude obviamente autorreferencial” (LARSON, 1989, p. 1018, tradução nossa³⁵). Ou seja, nesse período, os elementos da linguagem teatral já eram expostos pelos dramaturgos. Essa autorreferencialidade, de que nos fala Larson (1989), pode ser encontrada na trilogia metadramatúrgica de Gógol.

Lionel Abel, em seu livro *Metateatro: uma visão nova da forma dramática* (1968), afirma que a tentativa de reprodução do real através do ilusionismo, de representações que

²⁹ Dança provavelmente originária do Peloponeso, impregnada de elementos licenciosos e burlescos. O próprio Aristófanes faz Filocleão dançar o “Kórdax”, nas *Vespas*, vv. 1516 ss.

³⁰ Provável alusão ao ator Hermão.

³¹ Crítica das grosserias da farsa megariana. Nota-se que Aristófanes apelou para esse recurso nesta mesma peça: Cf. Cena final do incêndio da casa de Sócrates (vv. 1485 ss).

³² Na parábase, eram comuns os elogios aos espectadores (cf. Vv. 520 ss.) e as promessas de felicidade (cf. Vv. 1115 ss.).

³³ Época clássica em que ocorreu um apogeu da cultura espanhola e que compreende o período do Renascimento (século XVI) e do Barroco (XVII). No teatro podemos citar autores como: Lope de Vega, Tirso de Molina, Pierre de Corneille, Miguel de Cervantes e Calderón de La Barca.

³⁴ “Numerosos libros y artículos describieron las técnicas metadramáticas encontradas en Shakespeare, en el teatro moderno y el teatro español del Siglo de Oro” (LARSON, 1989, p. 1016).

³⁵ “En muchas comedias, los personajes se autocaracterizan o funcionan como dramaturgos o directores dentro del texto, escribiendo nuevos argumentos o dirigiendo las acciones de otros personajes con una actitud obviamente autorreferencial [...]” (LARSON, 1989, p. 1018).

retratam a vida como uma fotografia, sempre esteve ligada ao teatro e que “Apenas algumas poucas peças dizem-nos desde logo que os acontecimentos e personagens que nelas existem são da invenção do dramaturgo [...]” (ABEL, 1968, p. 8). Ou seja, ao utilizar o metateatro, o dramaturgo quebra com essa ilusão e coloca em evidência que o leitor/espectador está diante de uma representação. Essa evidenciação ocorre a partir do momento que certos códigos da linguagem teatral são expostos pelo autor. Nesse sentido, Abel (1968) explica:

É bem verdade que as peças que tenho em mente terminam bem, em sua maioria; porém muitas delas são capazes de fazer o que a comédia nunca poderá fazer, isto é, a de conduzir a um grave silêncio – uma tristeza especulativa – em seu final. Conseguem fazê-lo sem ser tragédias, quer dizer sem que nos façam crer que os acontecimentos apresentados, responsáveis por nossa tristeza, aconteceram de uma vez por todas. Além do mais, tais peças fazem com que nos preocupemos com personagens que nos dizem francamente que foram inventados para nos fazer ficar preocupados com eles (ABEL, 1968, p. 86-87).

Abel admite que as obras metateatrais vão muito além das comédias e das tragédias, por despertarem no espectador o que o autor chama de “grave silêncio” ou uma “tristeza especulativa”, justamente por gerar a reflexão e tirar o espectador da passividade. Assim, a obra de Gógol se enquadra nessa definição elaborada por Abel. As peças do dramaturgo russo, apesar de serem definidas como comédia, não promovem no espectador o riso bobo ou de zombaria, justamente porque o que suas peças retratam são situações que ocorrem no dia-a-dia, porém, ficam encobertas pela vergonha, pela ausência de denúncias ou punições. Gógol potencializa essas personagens cotidianas, como se utilizasse uma lupa para ampliar suas ações e dessa forma evidenciá-las, através do grotesco. As ações gogolianas não têm compromisso político em sua origem, basta ver que o próprio autor admite que esse não foi o seu objetivo principal, porém as questões políticas saltam da própria obra e ultrapassam as intenções do próprio autor, como pulsões que sobressaem aos objetivos do seu criador. Dessa forma, nos identificamos com esses personagens por constatarmos o que há de corrompível em nós mesmos. Essa identificação, como diz Abel, faz com que o leitor/espectador se coloque no lugar dos personagens e se “preocupe” com eles.

Abel (1968), em seu estudo, tenta apontar dois caminhos para a análise da metapeça. Segundo ele, “[...] os dois conceitos pelos quais defini a metapeça: o mundo é um palco, a vida é um sonho” (ABEL, 1968, p. 114). Esses dois conceitos podem ser encontrados na trilogia metalinguística de Gógol. O primeiro princípio pode ser encontrado em *O inspetor Geral*, onde são expostas questões políticas e a suposta esperteza dos personagens. Já em *A saída do teatro* e *Desenlace de O inspetor geral*, podemos encontrar o segundo princípio, uma vez que o autor cria uma reflexão sobre o teatro dentro do próprio teatro. Uma metapeça é a

representação de uma representação, potencializada pelos personagens que possuem autoconsciência e intencionalidade em suas ações. A autoconsciência dos personagens existe, uma vez que os mesmos sabem que representam aspectos da vida teatralizada. Para Abel (1968), o conceito de metapeça é um desdobramento do conceito de metateatro e leva em consideração não somente os elementos dramáticos como também os elementos de encenação.

No livro *Théâtre miroir: metathéâtre de l'antiquité au XXIème siècle* (2006), Tadeusz Kowzan aborda o conceito de metateatro com base no estudo elaborado por Abel. Segundo o autor, o termo metateatro se aplica a toda e qualquer obra teatral que faça referência a outros fatos teatrais. Sobre essa questão o autor explica:

Em 1963, Lionel Abel lançou o termo ‘metateatro’ embasado em ‘metalinguagem’ (= linguagem que fala de si mesma, Louis Hjelmslev, 1957). Ele se aplica a obras dramáticas e/ou espetáculos que contêm uma referência a outros fatos teatrais: citações dramáticas, reflexões sobre a arte do teatro, peça(s) dentro da peça. É o que se poderia chamar de ‘teatro sobre o teatro’, enquanto o termo “teatro dentro do teatro” se aplica a obras dramáticas e/ou espetáculos que contêm uma peça ou fragmento(s) de peças(s) no interior da peça principal, em outras palavras, diz-se de uma (ou mais) intra-peça(s) no quadro da peça. Qualquer trabalho dramático ou espetáculo que contêm uma intra-peça é metateatral, ao passo que a obra de caráter metateatral não contêm uma peça encaixada (KOWZAN, 2006, p. 12, tradução nossa³⁶).

Ainda segundo Abel (1968), todas as obras metateatrais “[...] são obras teatrais sobre a vida vista como já teatralizada” (ABEL, 1968, p. 87-88). Ou seja, essas peças apresentam personagens que não apenas imitam o real, potencializam esse real para torná-lo cênico, “[...] não estão ali apenas porque foram apanhadas pelo dramaturgo em atitudes dramáticas, como se houvessem sido apanhadas assim por uma máquina fotográfica, mas porque elas próprias sabiam que eram dramáticas antes do dramaturgo nota-las” (ABEL, 1968, p. 88). Abel defende que essas personagens já possuem vida anterior a própria obra. O mito, a lenda, a literatura ou a história podem ter dramatizado tais personagens antes do dramaturgo representá-las em suas peças. Dessa forma, compreende-se que as metapeças, como Abel denomina, podem ser representações de diferentes personagens existentes em algum período da história. Nesse sentido, o autor explica que as peças metateatrais “[...] representam para o

³⁶ “En 1963, Lionel Abel a lancé le terme ‘metathéâtre’ calqué sur ‘métalangage’ (=langage parlant du langage lui-même, Louis Hjelmslev, 1957). Il s’applique aux ouvrages dramatiques et/ou aux spectacles qui contiennent une référence à d’auteurs faits théâtraux: citations dramatiques, réflexions sur l’art de théâtre, pièce(s) dans la pièce. C’est ce qu’on peut appeler “théâtre sur le théâtre”, tandis que le terme ‘théâtre dans le théâtre’ s’applique aux ouvrages dramatiques et/ou aux spectacles qui contiennent une pièce ou le(s) fragment(s) de pièce(s) à l’intérieur de la pièce principale, autrement dit une (ou des) intra-pièce(s) dans la pièce cadre. Tout ouvrage dramatique ou spectacle qui contient une intra-pièce est métathéâtral, tandis que l’ouvrage de caractère métathéâtral ne contient pas systématiquement de pièce intérieure” (KOWZAN, 2006, p. 12).

dramaturgo os efeitos da imaginação poéticas anteriores ao momento que ele começa a exercitar a sua própria; mas, por outro lado, ao contrário das figuras de uma tragédia, elas têm consciência de sua própria teatralidade” (ABEL, 1968, p. 88). A respeito da definição proposta por Abel, pode-se dizer que as obras metateatrais tem um aspecto citacional, no sentido de que fazem referência a obras anteriores ou a personagens históricos.

Sobre esse aspecto citacional, pode-se afirmar que a obra de Gógol, em muitos momentos explicita esses aspectos, uma vez que faz referência direta a autores, textos e a personagens políticos dentro de sua obra. Dito isto, podemos citar como exemplo um trecho da peça *O inspetor geral*, em que o falso inspetor Khlestakóv faz referência direta ao poeta e amigo pessoal do dramaturgo, Aleksandr Púchkin. Na referida cena, o personagem finge ser escritor de obras famosas e amigo de escritores importantes do período e afirma:

KHLESTAKÓV

Também conheço atrizes lindíssimas. Até alguns vaudevilezinhos... Sempre me encontro com literatos. Púchkin é meu amigo do peito. Sempre digo a ele: ‘E aí, meu velho Púchkin?’ – ‘Assim assim, meu velho’ – às vezes me responde – ‘vai-se levando...’. Muito original (GÓGOL, 2009, p. 102).

Gógol tinha grande admiração por Púchkin e segundo uma das versões para a origem da peça *O inspetor geral*, este teria sugerido o tema àquele. O fato é que a obra metateatral possui em sua constituição esse aspecto citacional, que pode aparecer de forma direta, como é o caso da cena descrita acima, ou de forma indireta, através de uma alusão a uma determinada obra ou a um autor, por exemplo.

Para Abel, as personagens, na metapeça, tem consciência de sua teatralidade e isso é um traço importante para a caracterização de tais obras. Segundo o autor:

[...] de um certo ponto de vista moderno, só pode ser tornada interessante no palco aquela vida que reconheceu sua teatralidade inerente. E, do mesmo ponto de vista moderno, os acontecimentos, quando interessantes, terão sempre a qualidade de haverem sido pensados, e não haverem simplesmente acontecido. Por outro lado, o dramaturgo tem a obrigação de reconhecer na própria estrutura da peça que foi sua imaginação que controlou o acontecimento do início até o fim (ABEL, 1968, p. 88).

Essa definição de Abel enfatiza a ideia de que os acontecimentos apresentados em uma metapeça não são apenas a representação de um fato ocorrido, mas a reflexão do dramaturgo sobre tais fatos. Além dessa reflexão apresentada pelo dramaturgo na obra, Abel aponta para a importância de se reconhecer, na estrutura da peça, essa intervenção do autor. Ou seja, o dramaturgo, na metapeça, não se esconde, pelo contrário, aparece como elemento importante para provocar a reflexão no leitor/espectador. Depreende-se, então, que existe a consciência do dramaturgo juntamente com a consciência do personagem. Dessa forma, “[...]”

a metapeça é a forma necessária para a dramatização de personagens que, tendo plena autoconsciência, não podem ser impedidos de participar em sua própria dramatização” (ABEL, 1968, p. 109). Essa dupla consciência existente entre dramaturgo e personagem é o que faz com que a obra possa ser caracterizada como metapeça.

Ao analisar as duas últimas peças da trilogia metadramatúrgica de Gógol, pode-se dizer que esses personagens autoconscientes de que fala Abel estão presentes na obra do dramaturgo russo. O personagem de *À saída do teatro depois da representação de uma nova comédia*, “O Autor da Peça”, pode ser citado como um bom exemplo de personagem autorreferente que, ao se colocar na própria obra, utiliza a linguagem dramatúrgica para apresentar ao espectador as diferentes visões provocadas pela sua obra que acaba de ser encenada, apontando elementos referentes ao exercício do dramaturgo e da dramaturgia, especificamente. Já em *O desenlace de O inspetor geral*, pode-se apontar os atores como personagens autorreferentes da obra, uma vez que eles refletem sobre o exercício de atuação e os elementos da dramaturgia durante o desenrolar de toda a peça. Em ambas as peças, Gógol utiliza monólogos em que os personagens travam um diálogo interior, o que possibilita ao leitor/espectador conhecer melhor as questões e as nuances psicológicas de cada um deles. No monólogo, o personagem faz do leitor/espectador seu confidente, embora, no caso específico das obras metalinguísticas de Gógol, ele não fale diretamente ao receptor.

Abel chama atenção para o componente fantástico presente nos textos metalinguísticos: “Na metapeça sempre haverá um componente fantástico. Pois nesse tipo de peça a fantasia é essencial, é justamente aquilo que vamos encontrar no âmago da realidade” (ABEL, 1968, p. 110). O autor afirma que a metapeça sempre possui um elemento fantástico, justamente pela quebra com o real que tal emprego proporciona. Sobre esse aspecto, pode-se dizer que as peças de Gógol ganham esse caráter fantástico através de vários elementos utilizados pelo autor como, por exemplo, o nome dos personagens e a própria situação de “O Autor da Peça” estar escondido e ainda assim conseguir escutar diversos diálogos referentes à sua obra.

Segundo a teoria de Tzvetan Todorov, na obra *Introdução à literatura fantástica* (1975), o fantástico aplicado à literatura tem como condição fundamental a ambiguidade. Esse conceito de fantástico faz suscitar questionamentos sobre a veracidade e realismo dos fatos apresentados. O fantástico, segundo Todorov, ocorre na incerteza da ocorrência do fato relatado. A definição de fantástico está diretamente ligada aos conceitos de imaginário e de real. Dito isto, podemos afirmar que as obras metalinguísticas têm ligação direta com o

componente fantástico por apresentarem situações que não podem ser definidas como reais. Nessas obras, existem sempre os componentes que ultrapassam o real.

Sobre a definição de fantástico, Todorov (1975) explica: “O fantástico implica pois uma interação do leitor com o mundo dos personagens; define-se pela percepção ambígua que o próprio leitor tem dos acontecimentos relatados” (TODOROV, 1975, p. 19). O leitor se questiona sobre a veracidade dos fatos. Para o autor,

[...] é necessário que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo dos personagens como um mundo de pessoas reais, e a vacilar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. Logo, esta vacilação pode ser também sentida por um personagem de tal modo, o papel do leitor está, por assim dizê-lo, crédulo a um personagem e, ao mesmo tempo a vacilação está representada, converte-se em um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com o personagem. Finalmente, é importante que o leitor adote uma determinada atitude frente ao texto: deverá rechaçar tanto a interpretação alegórica como a interpretação poética (TODOROV, 1975, p. 19-20).

Os textos metalinguísticos possuem esse caráter fantástico justamente por permitir ao leitor a identificação com o personagem, ao mesmo tempo que ocasionam um vacilo entre a certeza do real. Ao colocar em questão a própria linguagem em uso, os textos metalinguísticos produzem um efeito de distanciamento do real, sem perdê-lo de vista. Ou seja, o fantástico não renega o real, porém o transforma, o potencializa, o questiona ou coloca em evidência.

Essa presença do componente fantástico afasta a peça de um compromisso com o realismo. Segundo Larson (1989), esse componente fantástico é essencial em obras metateatrais pois, através dele, o leitor/espectador é convidado a embarcar em um mundo livre do compromisso com o real. Ainda segundo a autora, o uso frequente da ilusão nas obras dramáticas e o realismo exacerbado de certas encenações levavam o leitor/espectador a acreditar em um mundo “ilusório e falso”. Para Larson (1989), “[...] O uso frequente da técnica do drama dentro do drama expressa o cinismo da sociedade para com a vida” (LARSON, 1989, p. 1016, tradução nossa³⁷), ou seja, ela considera o metateatro como uma “metáfora de la vida misma”, e expõe de forma verbal e não verbal os aspectos da linguagem que representam também uma quebra com a quarta parede no teatro, ao possibilitar o leitor/espectador conhecer a própria linguagem.

No sentido defendido por Larson (1989), um bom exemplo é a obra *À saída do teatro depois da representação de uma nova comédia*, onde a metadramaturgia é utilizada por Gógol para fazer referência direta à sociedade, à linguagem teatral, especificamente ao exercício de

³⁷ “[...] el uso frecuente de la técnica del drama dentro del drama expresa el cinismo de la sociedad hacia la vida” (LARSON, 1989, p. 1016).

dramaturgo e a sua peça *O inspetor geral*. Dessa forma, o leitor/espectador dessas obras tem uma visão ampla do fenômeno teatral pela exposição dos elementos, bem como é levado a refletir sobre aspectos políticos e sociais.

O metateatro representa uma aproximação entre o autor, a linguagem e o leitor/espectador. O que, no período de Gógol, era bastante significativo, uma vez que as representações ilusionistas estavam ganhando força. Ou seja, Gógol vai contra o movimento de sua época que era de uma produção de ilusão, onde a linguagem era encoberta por uma representação natural, em que o espectador parecia olhar pelo buraco da fechadura uma cena cotidiana. O metateatro quebra essa ilusão através da aproximação entre os três agentes do processo de comunicação: autor, linguagem e leitor/espectador. É importante destacar que a obra de Gógol é, em todo seu conjunto, realista. O dramaturgo é considerado por muitos críticos como o pai do realismo russo. Quando nos referimos à quebra com a ilusão, estamos fazendo referência diretamente às suas peças metadramatúrgicas. Essas peças quebram com a ilusão justamente por denunciarem elementos que compõem a linguagem teatral, porém em nenhum momento os atores se remetem ou falam diretamente ao leitor/espectador. Dessa forma, pode-se dizer que as peças *À saída do teatro depois da representação de uma nova comédia* e *Desenlace de O inspetor geral* se constituem eminentemente peças metadramatúrgicas, do início ao fim. No caso de *O inspetor geral*, pode-se afirmar que a peça apresenta a metadramaturgia em apenas algumas cenas.

No que se refere às formas que o metateatro compreende, Sant'Anna (2012) explica:

[...] o uso do recurso da *peça-dentro-da-peça*, ou da apresentação da realidade como já teatralizada (o mundo como teatro), ou da obra auto-referente, que apresenta as reflexões do autor sobre a problemática de sua atividade teatral, ou a exibição, na encenação, do trabalho oculto dos bastidores (concernente ao ator ou a outro elemento do espetáculo), enfim, todas as formas em geral de não-ilusionismo que, através do tempo, vão servindo às mais diversas finalidades (de lúdicas a pedagógicas, críticas) e às mais diversas ideologias: o *barroco* contrapõe a mutabilidade e falsidade das aparências à inalterabilidade do eterno, de Deus; em Brecht, a tentativa de dotar o espectador de uma consciência crítica indispensável à mudança do *status quo* (SANT'ANNA, 2012, p. 23).

O que se pode perceber nos exemplos dados pela autora é que, se o metateatro possibilita uma tomada de consciência por parte da plateia e dos códigos teatrais, essa decodificação, por sua vez, é extremamente variada, uma vez que o teatro abrange diversas linguagens na sua constituição. Cada período histórico, cada movimento artístico “lançou mão”, de maneiras distintas, dos recursos trazidos pelas “metas”, sejam elas dramatúrgicas, teatrais, e/ou de encenação. A aproximação entre a obra de arte e o leitor/espectador é uma

das características mais significativas do metateatro, ao familiarizar o receptor com os códigos da mensagem.

A quebra com a ilusão realista, no teatro, aparece como um dos aspectos mais significativos do desenvolvimento do metateatro em meados dos séculos XIX e XX. Sandra Pascolati, em seu artigo *Metateatro: inscrição do espetáculo no texto dramático* (2008), escreve:

A peça dentro da peça, a inserção do discurso crítico no discurso ficcional, a criação de personagens com consciência dramática, o questionamento acerca das fronteiras entre o real e a representação do real, a ruptura da ilusão teatral por meio da desconstrução da quarta parede são alguns dos procedimentos presentes nas obras da maior parte dos dramaturgos do século XX representantes das mais variadas tendências (Luigi Pirandello, Bertolt Brecht, Jean Anouilh, Samuel Beckett, Jean Genet) (PASCOLATI, 2008, n.p.³⁸).

O metateatro passa a ser mais explorado no século XX, por ser um momento de grandes inovações na cena desencadeadas, inicialmente, pelo advento da iluminação elétrica e muitos outros avanços, no que diz respeito às tecnologias da cena. Essas inovações permitiram uma maior exploração dos meios cênicos, não se restringindo apenas aos meios técnicos. Assim, encenadores e dramaturgos desse período buscaram novos caminhos para suas produções. A primeira grande revolução, nesse sentido, foi a quebra com a quarta parede e o fim do ilusionismo exacerbado da cena. A utilização de um discurso político nas obras também foi determinante para que mais encenações metateatrais surgissem. Muitos dramaturgos utilizavam suas obras como palanque para a discussão de questões políticas e sociais de sua época.

Além do ilusionismo da cena realista, outro aspecto importante é a relação entre o metateatro e o leitor/espectador, visto que aquele produz uma perspectiva dupla, através da qual se consegue perceber e compreender melhor os elementos da linguagem teatral, os sistemas semióticos que ali são empregados e que estão presentes nas estruturas sociais. Segundo Larson (1989), “[...] o metateatro questiona a relação não só entre o teatro e a identidade humana, como também a relação entre a vida e a arte, entre o mundo do teatro e o mundo fora do teatro” (LARSON, 1989, p. 1016, tradução nossa³⁹). Esses questionamentos são fomentados, também, pela aproximação entre emissor e receptor, tendo em vista que,

³⁸ PASCOLATI, Sonia. Metateatro: inscrição do espetáculo no texto dramático. In: **XI Congresso Internacional da ABRALINC**, São Paulo: 2008. n.p. Disponível em: http://www.abralinc.org.br/download/anaiseventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/023/SONIA_PASCOA_TTI.pdf. Acesso em: 14 mai. 2015.

³⁹ [...] el metateatro cuestiona la relación no solo entre el teatro y la identidad humana, sino también la relación entre la vida y el arte, entre el mundo del teatro y el mundo fuera del teatro (LARSON, 1989, p. 1016).

quando a quarta parede é quebrada, o espectador é levado a refletir sobre o teatro ao ver seus elementos desnudados a partir do fim da convenção teatral.

Quando Vsévolod Meyerhold, encenador russo, propõe seu Teatro da Convenção Consciente, em 1905, um dos seus principais objetivos, além da quebra com a quarta parede e com o ilusionismo das encenações, tão cara ao realismo que o formou, é que o espectador saia da posição passiva para uma posição ativa no drama, ou seja, se colocar e se questionar, passando a ver o teatro como ele é, sem a ilusão de uma caixa preta. O que Meyerhold almejava era um espectador vivo. Assim, se o encenador russo não trabalhou com uma dramaturgia metalinguística, trabalhou com o metateatro em suas encenações. Nos seus espetáculos, o encenador quebra as convenções ao expor elementos como: estruturas cenográficas, iluminação e movimentação estranhada dos atores. Dito isto, podemos dizer que Meyerhold, ao expor esses elementos constitutivos da cena em suas montagens, criou uma metaencenação. Dessa forma, pode-se dizer, também, que a metaencenação é uma categoria do metateatro, assim como o metateatro é uma categoria da metalinguagem.

Se pensarmos no conceito de metateatro como um teatro que fala de si, podemos pensar nas encenações de Meyerhold como uma encenação que se mostra, que expõe seus meios e que é composta muito mais de elementos não verbais do que de elementos verbais. Ou seja, a metaencenação seria um recurso utilizado pelo encenador em suas montagens, apesar de haver alguns textos dramaturgicos que falam sobre a encenação do espetáculo. Podemos utilizar, como exemplo de metaencenação, o espetáculo *O inspetor geral* de Nikolai Gógol, que foi encenado em 1926 por Meyerhold, onde, ao utilizar um texto realista gogoliano, o encenador propõe uma movimentação diferente da movimentação realista e cotidiana aos atores, comum em sua época, baseado no treinamento biomecânico idealizado pelo encenador, para que haja uma quebra da ilusão ao fazer com que o espectador esteja consciente das convenções teatrais. Nesse sentido, pode-se dizer que Meyerhold utilizou a potência política do texto de Gógol e aplicou suas novas ideias no que se refere à encenação, o que deu origem à mais importante encenação de Meyerhold e também à mais polêmica montagem do texto de Gógol. Dito isto, é relevante destacar que Meyerhold montou *O inspetor geral* noventa anos depois que Gógol escreveu a obra. Ou seja, a obra de Gógol continuava revolucionária, anos após a sua primeira apresentação.

É importante dizer que quando Meyerhold encenou suas primeiras peças, o encenador ganhava espaço em detrimento ao dramaturgo. Era o início do reinado do encenador, que teve

em Adolphe Appia⁴⁰ e Edward Gordon Craig⁴¹ seus precursores. A metaencenação está diretamente ligada à concepção do encenador diante de uma obra, nada tendo a ver necessariamente com o texto, e se vincularia a esse período, do início do século XX, onde o texto começa a perder seu *status* de personagem principal das produções teatrais⁴². A importância é dada aos jogos de cena e o encenador está mais livre para fazer adaptações, cortar, assim como modificar o texto como lhe aprouver.

Se a metaencenação pode ser considerada uma categoria do metateatro, existiriam outras categorias? Para respondermos a essa questão é importante pensarmos nas características do metateatro para que, a partir daí, possamos refletir mais profundamente a respeito dessas categorias. Em seu estudo, Pascolati enumera algumas dessas características do metateatro. Segundo a autora:

[...] lembrar constantemente o espectador que ele está no teatro, interpor um narrador entre a ação representada e aquele que a assiste, criar personagens autônomas em relação ao seu criador e àqueles que tentam representá-las no palco, perverter a configuração tradicional de categorias dramáticas como tempo, espaço, ação e diálogo [...] (PASCOLATI, 2008, n.p.⁴³).

Essas características listadas por Pascolati podem nos dar pistas para entender como esse metateatro se constitui. A questão da quebra da ilusão, que faz com que o público se lembre constantemente que está em um teatro, se enquadra como uma característica da metaencenação. As demais características propostas pela autora passam pelo papel do dramaturgo, a criação e interposição de um narrador, a criação de personagens autônomas, a recusa das categorias dramáticas ou a proposição de uma nova configuração em sua utilização, se referem muito mais ao trabalho do dramaturgo do que a qualquer outro artista que participa da criação do espetáculo. Ainda segundo a autora, “[...] os dramaturgos modernos abrem caminho para que o metateatro seja uma matriz de teatralidade” (PASCOLATI, 2008, n.p.⁴⁴). Ou seja, através do metateatro a cena pode potencializar seu

⁴⁰ Arquiteto e encenador suíço que viveu entre 1862 e 1928. Seus estudos sobre a luz empregado às encenações simbolistas foram de grande importância para os avanços da iluminação teatral no século XX.

⁴¹ Encenador, cenógrafo, ator e diretor de teatro inglês que viveu entre 1872 e 1966. Sua obra teve grande representatividade para o teatro do século XX, principalmente no que se refere aos seus estudos sobre o simbolismo da cena.

⁴² A Rússia foi precursora nas investigações de possibilidades cênicas onde a primazia do texto vai dando lugar à exploração de novas possibilidades cênicas.

⁴³ PASCOLATI, Sonia. Metateatro: inscrição do espetáculo no texto dramático. In: **XI Congresso Internacional da ABRALINC**, São Paulo: 2008. n.p. Disponível em: http://www.abralinc.org.br/download/anaiseventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/023/SONIA_PASCOTT_Lpdf. Acesso em: 14 mai. 2015.

⁴⁴ PASCOLATI, Sonia. Metateatro: inscrição do espetáculo no texto dramático. In: **XI Congresso Internacional da ABRALINC**, São Paulo: 2008. n.p. Disponível em:

aspecto teatralizante, pois não se imita mais a vida real, não se tem mais uma rerepresentação, a encenação é exposta como ela é verdadeiramente, sem o ilusionismo do teatro realista.

No caso específico de Gógol, o autor não utilizou a metalinguagem com o objetivo de quebrar com a ilusão da cena realista. Seu intuito não era esse, porém, à medida em que o autor expõe os elementos presentes em uma obra dramaturgica, expõe questões sobre as quais um autor se depara no processo de escrita de uma peça, aborda críticas sofridas por suas obras e debate sobre elas em seu próprio texto. Gógol, mesmo sem ter este objetivo claro, quebra com a ilusão do espectador. Ou seja, os textos metadramaturgicos de Gógol, quebram com a ilusão por evidenciar a linguagem dramaturgica e, dessa forma, expor os elementos da linguagem teatral para o público.

Os elementos metalinguísticos apresentam um grande número de possibilidades de ruptura com a ilusão cênica, esta ao mesmo tempo que é rapidamente estabelecida, também pode ser facilmente quebrada. Dito isso, quando uma obra se refere à própria realidade artística, automaticamente chama o leitor/espectador para refletir sobre a natureza ilusória do teatro. Assim, desnuda a arte que está ali representada. A ilusão, o jogo e a representação passam a ser expostos para o leitor/espectador e uma convenção diferente é estabelecida: a convenção consciente⁴⁵. Ou seja, o espectador não mais finge assistir a uma cena real, pelo contrário, ele sabe que está assistido a uma representação, e consegue perceber os elementos da linguagem teatral expostos. A ruptura com a ilusão presente no metateatro é efeito da modernidade, onde a descontinuidade e a fragmentação são elementos chaves. O leitor/espectador é conduzido a perceber a polifonia do texto, a montar os pedaços de cenas ou de ações, tentando construir a narrativa e atribuindo-lhe um sentido, a partir de suas próprias referências. O sentido do procedimento estético é conferido pelo leitor/espectador em sua interação com a obra artística. No metateatro a reflexão e a crítica são os elementos chaves.

Apesar de ter raízes antigas, o metateatro continua a ser usado por muitos autores até os nossos dias. Mas como nos referir a essas obras em que o autor lança mão de alguns dos recursos citados acima para trazer o leitor/espectador para dentro do drama? Como classificar as obras em que o autor explica seu próprio exercício criador, muitas vezes refletindo sobre ele, através de sua obra? Podemos pensar em uma metadramaturgia como categoria do metateatro?

http://www.abralic.org.br/download/anaiseventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/023/SONIA_PASCOTT_L.pdf. Acesso em: 14 mai. 2015.

⁴⁵ Termo cunhado por Vsévolod Meyerhold, encenador russo, em 1905.

Ao pensar o conceito de metateatro é importante refletir sobre a teatralidade presente nesses textos, enquanto potência. Nesse sentido, o escritor Roland Barthes, em seu livro *Ensaio Crítico* (1964), aponta que a teatralidade consiste automaticamente em produzir um signo e denunciá-lo. Segundo Barthes, a teatralidade “[...] é aquela espécie de percepção ecumênica dos artificios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge do texto sob a plenitude de sua linguagem [...]” (BARTHES, 1964, p. 41-42). Ou seja, a teatralidade surge a partir do momento em que se deixa que do texto escrito brote uma gama de sensações que vão ultrapassar o próprio texto, em busca de um outro texto, que é produzido pelo leitor/espectador no contato com a obra. O texto teatral tem essa qualidade de fazer com que o leitor/espectador, a partir do seu repertório, possa criar imageticamente a história. Nesse sentido, o conceito de repertório, abordado no início desse capítulo, é de extrema importância, uma vez que, a partir da imagem poética que é criada pelo dramaturgo, o receptor da mensagem é levado a um novo universo de imagens, sons, contornos e contextos. Como já foi dito anteriormente, se o leitor/espectador, que nesse caso é o destinatário, não tiver repertório suficiente para interpretar as mensagens produzidas pelo autor, a mensagem estará comprometida. Nesse caso, podemos dizer que a teatralidade latente de um texto metadramatúrgico, muitas vezes, necessita de um repertório por parte do destinatário, para que haja a quebra na convenção, ou seja, é no dialogismo entre repertório e informação que a mensagem se concretiza. Se um determinado espectador sempre vai ao teatro assistir espetáculos ou lê peças que seguem a linha realista, no primeiro momento, um espetáculo metadramatúrgico pode parecer estranho, ou no mínimo diferente, mas se o espectador já tiver assistido ou lido uma peça com esses elementos, já não causará espanto. Ou seja, é preciso que o leitor/espectador domine alguns elementos do código, sem esse domínio a interpretação da mensagem ficará comprometida, porém não impossibilitada. Depreende-se, então, que a noção de repertório auxilia o leitor no momento em que está assistindo a peça, de forma a fazê-lo compreender com maiores detalhes a obra que está assistindo, o que não impede que um leitor/espectador com menor grau de leitura ou conhecimento não se divirta, se emocione e compreenda a peça de forma geral.

Levando tal discussão para o âmbito da Análise do Discurso, Maingueneau (1996) afirma que o enunciador prepara sua enunciação com base na imagem que o coenunciador vai construir a partir de diferentes níveis do discurso. Dessa forma, existe a comunicação pré-discursiva, que é a leitura que o emissor faz, munido de informações anteriores ao discurso, existe também a comunicação que ocorre durante o discurso, que é lida em diferentes níveis pelo coenunciador, a saber: a cena instituída pela palavra, efetivada no discurso; a mensagem

que é lida a partir do que o autor chama de “estereótipos” e que se referem aos elementos que estão fora da dimensão da palavra e que ganham contornos no tom de voz, nos elementos que caracterizam a figura do enunciador; e, nos elementos da cenografia, que caracterizam o contexto onde a mensagem é organizada. Dessa forma, pode-se dizer que o leitor tem vários elementos para construir a sua interpretação do discurso e que esta interpretação se organiza a partir do que o coenunciador possui de conhecimento diante de tal contexto. Ou seja, toda leitura é construída por nossas vivências anteriores e são elas que determinam o nível das mesmas. Essas vivências contribuem para a leitura da enunciação, dos elementos que a compõem o que não significa que tal leitura seja mais complexa em relação à leitura dos que tem menor repertório, apenas que os diferentes níveis de leitura serão conscientes na medida em que o repertório é maior.

Ainda sobre a teatralidade, no artigo *Teatralidade e Performatividade na Cena Contemporânea* (2011), a pesquisadora Silvia Fernandes faz uma reflexão acerca do conceito de teatralidade e de performatividade. Segundo a autora:

[...] a teatralidade pode ser uma maneira de atenuar o real para torná-lo estético; ou um modo de sublinhar esse real com um traçado cênico obsessivo, a fim de reconhecê-lo e compreender o político; ou um embate de regimes ficcionais distintos que impede a encenação de construir-se a partir de um único ponto de vista, e abre múltiplos focos de olhar em disputa pela primazia de observação do mundo (FERNANDES, 2011, p. 12).

Dessa forma, pode-se concluir que a teatralidade é uma forma de sublinhar o real utilizando para isso a obra de arte. A partir do uso da realidade potencializada e reconhecida pelo espectador, este pode refletir e compreender estética e politicamente a mensagem. A encenação não se constrói a partir de um ponto de vista, mas dá vazão a diferentes olhares ao objetivar uma observação do mundo. A autora aponta ainda que a teatralidade pode estar diretamente ligada ao uso “[...] pragmático de certos procedimentos cênicos e, especialmente, da materialidade espacial, visual, textual, corporal e expressiva de escrituras espetaculares específicas” (FERNANDES, 2011, p. 12). Ainda segundo Fernandes, pode-se atribuir diferentes significados ao termo teatralidade, entre eles a performatividade, visto que aquele está diretamente ligado à compreensão do espectador para que sua constituição possa se efetivar. A teatralidade se estabelece na relação dialética entre aquilo que se quer dizer e o conhecimento prévio que o leitor/espectador traz consigo, ou seja, é essa relação que possibilita o destinatário criar imageticamente, através da teatralidade, o que é proposto pelo emissor. A mensagem é construída a partir dos signos, códigos, canais, sensações que o leitor absorve do texto embebido de teatralidade, destacando o que para o autor/emissor é

significativo, e a partir disso, multiplicando as possibilidades de olhar do leitor/espectador para uma mesma situação. O teatro, enquanto linguagem, permite múltiplas interpretações, uma vez que, não se pode ter controle exato sobre a interpretação da mensagem, isso vai depender de como os aspectos verbais e não verbais serão comunicados pelo destinatário e lidos pelo receptor.

Alex Beigui, em sua tese de doutorado, *Dramaturgia por Outras vias: a apropriação como matriz estética do teatro contemporâneo – do texto literário à encenação* (2006), aborda a teatralidade do texto dramático, teatralidade não apenas no sentido cênico frente a um texto, como por exemplo, a presença de didascálias, mas no que o texto permite em seu uso e no que se constrói a partir deste instrumental cênico, da construção imagética que gera no leitor/espectador. Esta teatralidade não está necessariamente ligada à presença de diálogos e rubricas, mas sim a uma representação que se constrói no jogo que se estabelece entre o texto e o leitor/espectador. Segundo Beigui, “A teatralidade desse modo constitui um ponto de articulação entre o locutor e o locatário, este último estendendo-se às personagens por meio de deslocamentos [...]” (BEIGUI, 2006, p. 54), que são produzidos na identificação com a personagem, na construção de imagens e na questão da visualidade da cena que, no metateatro, é desnudada em favor de um estranhamento/distanciamento do espectador.

Sobre a teatralidade dos textos dramáticos, Pascolati diz que:

Embora a teatralidade seja mais evidentemente uma propriedade da cena, acreditamos que o texto seja também um espaço de sua construção, particularmente ao trabalharmos com a hipótese de que o metateatro revela os bastidores da construção do texto e do espetáculo. Para constatar a pertinência dessa abordagem, basta verificar como os signos teatrais disseminados no texto trazem uma teatralidade latente a partir da qual o receptor é convidado a construir mentalmente o espetáculo; [...] a perceber a arte dramática como convenção, acordo necessário entre autor e plateia para que o prazer do jogo teatral seja possível (PASCOLATI, 2008, n.p.⁴⁶).

A visão da autora se refere ao texto dramático especificamente e, nesse sentido, Pascolati defende que a teatralidade está impressa nos textos em que os bastidores, da sua construção ou do espetáculo, sejam revelados. O estudo da teatralidade é importante no metateatro à medida que, ao expor no texto elementos constitutivos da cena, (seja cenário, figurino ou o trabalho do ator, para citar alguns exemplos), o dramaturgo intensifica essa teatralidade que já lhe é intrínseca, revelando elementos da elaboração do texto e do

⁴⁶ PASCOLATI, Sonia. Metateatro: inscrição do espetáculo no texto dramático. In: **XI Congresso Internacional da ABRALINC**, São Paulo: 2008. n.p. Disponível em: http://www.abralinc.org.br/download/anaiseventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/023/SONIA_PASCOLATTI.pdf. Acesso em: 14 mai. 2015.

espetáculo. Ao leitor/espectador cabe o exercício maior, que é utilizar sua imaginação para construir mentalmente a cena e perceber os elementos da linguagem. Quando o receptor se dá conta desses elementos, se estabelece uma “convenção consciente”, para usar um termo do teatro meyerholdiano, onde todos os envolvidos na relação com a obra de arte estão conscientes de que estão diante de uma obra, uma encenação ou apenas a leitura de um texto teatral.

Ao analisarmos a obra dramaturgica de Gógol, mais especificamente aquelas que compõem a trilogia metalinguística do autor, pode-se perceber nitidamente a exposição dos elementos para provocar o leitor/espectador em diferentes aspectos. Na cena final de *À saída do teatro*, o personagem “O Autor da Peça”, após escutar todas as observações daqueles que acabaram de assistir ao seu espetáculo, desabafa:

Eu ouvi bem mais do que poderia suportar. Que grande amontoado de asneiras. Feliz do autor de comédias que nasceu numa nação onde a sociedade não se fundiu ainda, de modo a formar uma massa imóvel. Onde a sociedade não se vestiu de antigos preconceitos, nivelando os pensamentos de todos da mesma forma e na mesma medida [...]. Como é importante que o autor de comédias conheça até mesmo as reprovações mal-intencionadas! Que lição vivaz! Sim, eu estou satisfeito. Mas por que começa a surgir essa tristeza em meu coração? É estranho.... É lastimável que ninguém tenha reparado na personagem respeitável que está em minha peça. Sim, havia uma personagem nobre e honrada que esteve presente em todo o decorrer da apresentação. Essa personagem nobre e honrada era... Era o riso (GÓGOL, 2009, p. 376).

Na citação acima, pode-se perceber que o dramaturgo se coloca como personagem, um personagem autorreferente, que ao refletir sobre as diferentes interpretações que sua obra gerou, leva o leitor/espectador a fazer esse exercício juntamente com ele. O que se tem em *À saída do teatro* é uma escrita onde o autor aponta elementos inerentes à construção do texto de uma peça, do exercício da dramaturgia. A peça é uma crítica que Gógol faz a ele próprio e aos comentários que ouviu após a peça, onde o dramaturgo russo se inscreve no texto e cria uma empatia com o leitor/espectador através da exposição de seu drama diante do não reconhecimento de sua obra.

Larson (1989) denomina esse tipo de texto, onde os elementos da linguagem teatral são expostos, de “textos metadramáticos” e, para complementar, a autora diz:

[...] quero enfatizar a ideia de que o metateatro não é uma metodologia crítica *per se*, nem é tão pouco uma teoria, embora pudéssemos dizer que a forma de entender o fenômeno sim é uma ferramenta interpretativa. Nos textos metadramáticos, os dramaturgos empregam certas técnicas autorreflexivas, as quais se relacionam com o tema, a trama, a caracterização ou a estrutura do drama para alcançar certos efeitos

específicos. Essas técnicas ressaltam a tensão que existe entre a arte e a realidade (LARSON, 1989, p. 1015, tradução nossa⁴⁷).

Na citação acima, Larson faz questão de definir o metateatro não como uma metodologia, mas sim como uma “ferramenta interpretativa”, que pode ser usada para compreender melhor a obra, ou seja, a mensagem que o autor elaborou e, assim, de que maneira ele pensa e vê o teatro. O metateatro seria a maneira pela qual a relação de aproximação entre autor, leitor e linguagem acontece. A autora denomina de textos metadramáticos as obras em que o autor/dramaturgo expõe elementos da linguagem teatral para criar efeito, para sublinhar um assunto ou para aproximar o leitor/espectador. Então, temos diferentes termos empregados em uma definição que parece um tanto quanto nebulosa.

O metateatro é definido como teatro que fala do teatro, assim como metalinguagem é a linguagem que fala dela mesma, partindo dessas concepções podemos, então, afirmar que a metadramaturgia seria a dramaturgia que fala sobre ela própria. A questão que nos parece pertinente para o desenvolvimento dessa pesquisa gira em torno dessas conceituações. O metateatro, enquanto categoria da metalinguagem, pode ser entendido como uma forma encontrada pelo artista, seja ele dramaturgo ou encenador, para expor através da linguagem teatral características da própria linguagem. Nesse sentido, o metateatro é uma visão mais ampla e que engloba diferentes aspectos, principalmente por ser o teatro uma linguagem que abarca uma série de outras linguagens. Ao analisar o termo metateatro, metaencenação e metadramaturgia pode-se perceber que existe certo afinamento, visto que, o metateatro aparece como algo mais amplo, que aborda aspectos da linguagem como um todo. Nesse sentido, o metateatro pode ser considerado uma categoria que possui derivações, ou seja, subcategorias, como é o caso da metaencenação e da metadramaturgia.

⁴⁷ “[...] quiero enfatizar la idea de que el metateatro no es una metodología crítica *per se*, ni es tampoco una teoría, aunque podríamos decir que la forma de entender el fenómeno sí es una herramienta interpretativa. En los textos metadramáticos, los dramaturgos emplean ciertas técnicas autorreflexivas, las cuales se relacionan con el tema, la trama, la caracterización o la estructura del drama para lograr ciertos efectos específicos. Estas técnicas subrayan la tensión que existe entre el arte y la realidad” (LARSON, 1989, p. 1015).

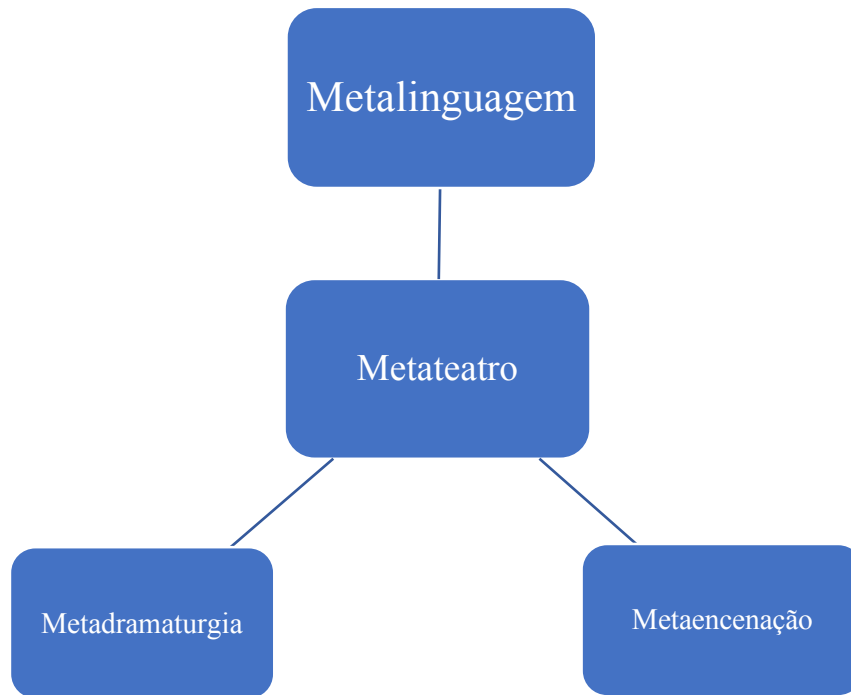


Figura 02: Categorias Metalinguísticas

Fonte: Elaboração própria.

A Figura 02 foi elaborada para exemplificar as categorias metalinguísticas. A metalinguagem possui como uma de suas categorias o metateatro que, por conseguinte, se ramifica em outras duas subcategorias: a metaencenação e a metadramaturgia. Por metaencenação, compreende-se peças em que os elementos da encenação são evidenciados e expostos dentro da própria cena, dessa forma, está diretamente ligada à concepção de um encenador diante de uma obra. Por metadramaturgia, podemos entender a dramaturgia que fala dela própria, ou seja, peças em que o autor/dramaturgo aborda o exercício de escrever e/ou de criar uma obra dramática em suas peças, nesse sentido, ela pode ser entendida enquanto subcategoria do metateatro, por tratar apenas de um dos elementos que compõem a linguagem teatral, e não da linguagem como um todo.

Quando Nikolai Gógol escreve suas peças metalinguísticas, podemos enquadrá-las na categoria de metateatro, uma vez que o autor expõe diversos aspectos da linguagem teatral em suas peças. Com base na Figura 02, também pode-se afirmar que as peças gogolianas aqui analisadas são peças metadramáticas, uma vez que o autor aborda o tema da escrita das suas peças em diferentes aspectos, entre eles, dificuldade que envolve a escrita, a relação entre o que se escreve e o que se entende por aquilo que se escreve, críticas e julgamentos gerados pela sua obra. Ao fazermos essa diferenciação, podemos dizer que uma obra metateatral, não

obrigatoriamente é uma obra metadramatúrgica. Ou seja, o autor pode expor em sua peça aspectos da linguagem sem se referir ao processo de escrita especificamente, contudo, uma obra metadramatúrgica nunca pode deixar de ser uma obra metateatral, uma vez que a dramaturgia é um dos elementos que compõem a linguagem teatral.

O que estamos defendendo nesta tese é a existência de uma metadramaturgia enquanto subcategoria do metateatro. Dito isso, uma vez que o metateatro é o teatro que fala sobre si em seus diferentes aspectos, defendemos a metadramaturgia como uma subcategoria do metateatro, pois trata apenas de um dos elementos que compõem o teatro, no caso, a dramaturgia. Sendo assim, por metadramaturgia entende-se: a obra que possui referências a elementos dramatúrgicos e/ou ao exercício do dramaturgo, onde podem estar presentes ou não os elementos da escrita, o próprio dramaturgo como sujeito da obra ou a obra como crítica à sociedade ou como instrumento de crítica a si própria.

Para Catarina Sant'Anna:

[...] trata-se de uma arte em que estão em jogo linguagem verbal e não-verbal, daí o *discurso teatral* (UBERSFELD, 1978, P.248) poder significar tanto o *conjunto organizado de mensagens* cujo produtor é o dramaturgo, quanto o *conjunto de signos e estímulos (verbais e não-verbais)* que são produzidos pela representação, cujo produtor é plural (dramaturgo, encenador, atores, etc.); mesmo no caso do dramaturgo, há que se considerar a especificidade do texto teatral, composto de diálogos didascálias, as quais se caracterizam no palco em signos não-verbais [...]. (SANT'ANNA, 2012, p. 21).

Na citação acima, a autora subdivide o discurso teatral em dois conjuntos que ela denomina de “conjunto organizado de mensagens” e o “conjunto organizado de signos e estímulos (verbais e não verbais)”. O “conjunto organizado de mensagens” é produzido pelo dramaturgo e tem códigos específicos que o diferencia de outros textos como já citamos anteriormente (é o caso das didascálias, falas de personagens e rubricas). A partir dessa divisão do discurso teatral, pode-se concluir que esse “conjunto organizado de mensagens”, quando centrado nele mesmo e em seus códigos, produz um discurso metalinguístico que aqui estamos denominando de metadramaturgia e que podemos definir como a dramaturgia centrada em seu próprio código. Sobre o “conjunto de signos e estímulos (verbais ou não verbais)”, Sant'Anna (1997) afirma ter um produtor plural, incluindo dramaturgo, encenador, atores e os demais agentes do espetáculo. A linguagem verbal, utilizada pelo dramaturgo ao escrever sua peça, é materializada na cena, nos diálogos dos atores e na concretização das indicações do dramaturgo, no que diz respeito às rubricas.

Na tentativa de definir o que seria a metaencenação e a metadramaturgia, pode-se dizer que, seguindo os aspectos levantados por Sant'Anna, a metadramaturgia inclui o

“conjunto organizado de mensagens” e a metaencenação inclui o “conjunto de signos e estímulos” em sua constituição. O canal empregue em cada uma dessas subcategorias, seria o que, a princípio, os diferenciaria. No caso da metadramaturgia, o canal é o papel onde o dramaturgo codifica a mensagem; e no caso da metaencenação é a cena, onde o encenador organiza os códigos, os elementos que compõem a cena (cenografia, iluminação, figurino e até o próprio texto), para que a mensagem chegue até o destinatário.

Dessa forma, ao longo deste capítulo, foi conceituado metadramaturgia e destacado uma série de elementos que podem estar presentes em obras que se enquadram nessa subcategoria do metateatro. Defende-se, nesta tese, que as obras dramáticas que abordam aspectos referentes ao processo de escrita de uma peça, aos elementos que compõem a escrita de uma obra ou questões referentes ao exercício do dramaturgo, são obras metadramáticas.

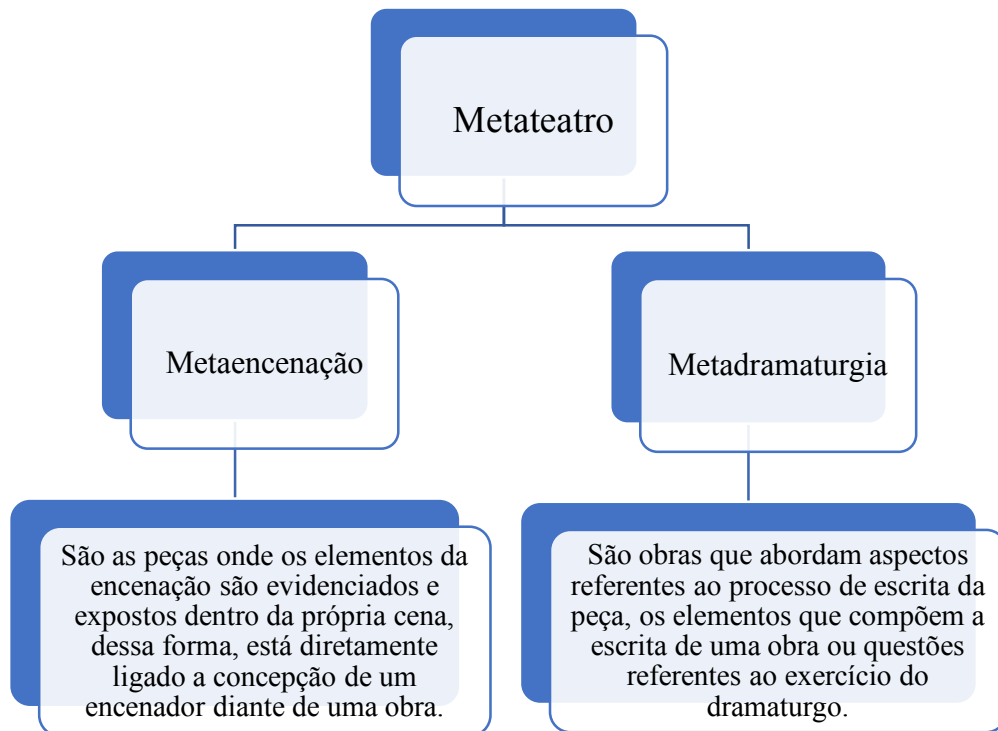


Figura 03: Definições das subcategorias do metateatro

Fonte: Elaboração própria

A figura 03 foi elaborada no intuito de deixar mais claro o conceito de metadramaturgia e de metaencenação desenvolvidos ao longo desse capítulo. A clareza de tais definições possibilita um afunilamento nos conceitos de metalinguagem e de metateatro, possibilitando, assim, uma análise mais específica dos elementos que compõem a linguagem cênica, sejam eles apenas escritos, como é o caso da dramaturgia, sejam eles levados à cena, como é o caso da encenação.

A partir desse conceito, enumeramos os elementos que se configuram como recorrentes nessas obras, são eles: **aspecto citacional**, que ocorre quando um autor faz referência direta ou indiretamente a obras, personagens ou autores; **teatralidade**, ocorre com a potencialização dos elementos cênicos dentro da obra; **desnudamento dos códigos da linguagem dramática**, esse desnudamento ocorre quando o dramaturgo expõe elementos da linguagem, para promover a aproximação e reflexão do leitor/espectador; **autocrítica**, utilizada pelo dramaturgo para expor suas fragilidades pessoais e suas reflexões sobre sua atividade teatral; **personagens autônomas**, que estão livres das amarras de uma peça ilusionista; **autorreferencialidade**, ocorre quando o dramaturgo faz referência a si ou à sua própria obra dentro do seu texto; **consciência dramática dos personagens**, quando o personagem é consciente de si e de sua própria representação; **quebra com o ilusionismo da cena**, ocorre quando a quarta parede é quebrada e o leitor/espectador é levado a perceber, através da exposição de elementos da construção dramática, que a peça não trata de uma fotografia da realidade, através de tal exposição o leitor/espectador é levado à reflexão sobre o processo de construção da obra.

Dito isso, é importante destacar que a quebra com o ilusionismo pode ocorrer em peças que não são necessariamente metadramáticas como, por exemplo, em uma peça onde o cenário e/ou a movimentação dos atores não são realistas, o que faz com que o leitor/espectador perceba esses elementos de maneira estranhada, o que estamos denominando nesta tese, metaencenação. Muitas vezes esta quebra com o ilusionismo da cena não é o objetivo central do dramaturgo, mas, a partir da utilização da metadramaturgia, tal ilusão é quebrada. Tal situação pode ocorrer até mesmo em uma peça que segue uma estrutura realista. A metadramaturgia favorece a quebra com o ilusionismo através da apresentação de elementos da construção dramática e não somente através da quebra com a “quarta parede”. Em seguida, apresentamos um esquema para que esses elementos metadramáticos sejam expostos de maneira clara.

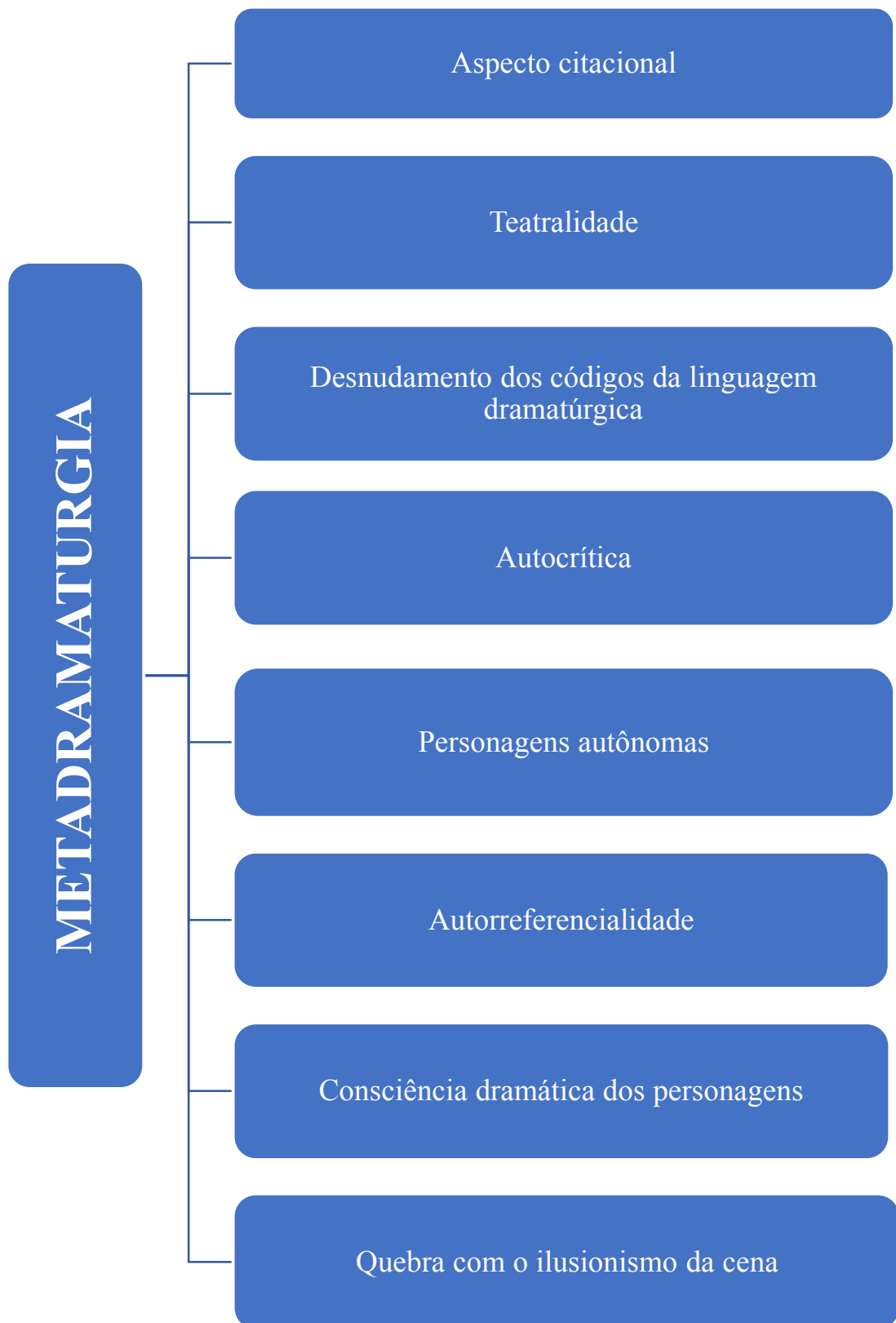


Figura 04: Elementos metadramatúrgicos
Fonte: Elaboração própria

A Figura 04 apresenta uma síntese dos conceitos analisados ao longo deste capítulo. Dessa forma, a tabela é composta por nove elementos que podem ser encontrados no que estamos denominando de obras metadramatúrgicas. Os elementos aqui elencados podem aparecer em conjunto ou separadamente e, a partir dessa lista, pode-se identificar e/ou analisar essas obras metadramatúrgicas de modo mais específico. No que diz respeito à obra gogoliana, pode-se dizer que esses elementos são recorrentes em sua trilogia metadramatúrgica. Através do entendimento de como a metadramaturgia se estrutura, pode-se pensar em sua utilização na definição e possível análise de textos dramatúrgicos de Gógol.

2.3 Metadramaturgia: a aplicação do conceito

Como foi discutido no decorrer desse capítulo, a metadramaturgia seria uma subcategoria do metateatro. Ela se refere às obras dramatúrgicas que refletem sobre o ato de escrever, de criar uma peça em seus diversos aspectos. A partir dessa definição, elencou-se alguns elementos que estão presentes nas obras metadramatúrgicas, são eles: o **aspecto citacional**, a **teatralidade**, o **desnudamento dos códigos da linguagem dramatúrgica**, a **autocrítica**, **personagens autônomas**, **autorreferencialidade**, **consciência dramática dos personagens** e a **quebra com o ilusionismo da cena**. Dito isso, na tentativa de esclarecer o conceito, aplicar-se-á, a noção de metadramaturgia, bem como, cada um dos elementos que a constituem na análise de algumas obras dramatúrgicas.

Muitos foram os dramaturgos que recorreram ao recurso metalinguístico. Poderíamos citar William Shakespeare, em sua celebre cena de *Hamlet, o príncipe da Dinamarca* (1603), em que uma trupe de atores é convidada pelo protagonista a encenar a morte do rei, ou Luigi Pirandello, com sua famosa peça *Seis personagens à procura de um autor* (1921), onde seis personagens invadem um ensaio em busca de um autor para elas. O recurso metalinguístico também foi usado diversas vezes como porta-voz do autor para que, através da sua obra, ele pudesse colocar sua opinião diante da sociedade ou como um instrumento de crítica à própria obra. Nesse sentido, destacamos a produção artística de Nikolai Gógol, foco dessa pesquisa, por conter obras dramatúrgicas metalinguísticas que se enquadram no que estamos chamando de metadramaturgia.

É importante ficar claro que nem toda obra dramatúrgica que faz uso da função metalinguística pode ser considerada metadramaturgia. É preciso que haja uma reflexão por parte do autor e/ou que a obra aborde aspectos referentes à própria dramaturgia e/ou ao exercício de escrita. Nesse sentido, podemos utilizar uma cena da peça *Hamlet, o príncipe da*

Dinamarca (1601), uma das célebres obras de Shakespeare, para exemplificar o emprego da metalinguagem, porém, sem abordar o conjunto de elementos que envolvem especificamente a construção dramática.

HAMLET⁴⁸

Eu já ouvi você dizendo um trecho – que nunca foi posto em cena, ou foi só uma vez, pois a peça, eu me lembro, não era pra multidões. Caviar pro populacho. Mas era (pelo que entendi, e entenderam outros, cujo julgamento nessa matéria grita mais alto que o meu) um drama excelente, com cenas bem distribuí-das, e realizadas com contenção e habilidade. Recordo alguém dizer que faltava algo picante no texto pra torná-lo mais digerível, embora não tivesse também nenhuma frase pela qual se pudesse acusar o autor de afetação. A mesma pessoa reconheceu um roteiro honesto, tão agradável quanto sadio, porém mais bonito do que refinado. Tinha lá esse trecho que eu apreciava muito: é o relato que Enéas faz a Dido, principalmente a parte onde fala do assassinato de Príamo. Se isso ainda vive em tua memória, começa neste verso, deixa eu ver, deixa eu ver...

‘O hirsuto Pirro, como o tigre da Hircânia...’

Não é isso. Mas começa com Pirro:

‘O hirsuto Pirro, cujas armas negras,

Fúnebres como seu intento, semelhavam a noite,

Ali dentro, agachado no fatal cavalo,

Tinha pintado de cores mais sinistras

Sua já, por sinistra, renomada heráldica.

Da cabeça aos pés está todo vermelho,

Horrendamente tinto pelo sangue de pais, mães, filhas e filhos,

Cozido e retostado pelas ruas em chamas

Que iluminavam, com luz diabólica,

Os seus vis assassinos.

Assado em ódio e fogo,

A estatura ampliada pelo sangue coagulado,

Esse Pirro infernal de olhos de rubi

Caçava o velho Príamo’.

Continua você (SHAKESPEARE, 1997, p. 45).

Nesse trecho da obra de Shakespeare, podemos identificar a metalinguagem, no que diz respeito à sua categoria metateatro, uma vez que o autor aborda elementos do teatro. O trecho acima citado compõe a cena em que Hamlet convida uma trupe de atores para encenar

⁴⁸ “Hamlet - I heard thee speak me a speech once,- but it was never acted; or if it was, not above once; for the play, I remember, pleased not the million, 'twas caviare to the general; but it was,-as I received it, and others, whose judgments in such matters cried in the top of mine,-an excellent play, well digested in the scenes, set down with as much modesty as cunning. I remember, one said there were no sallies in the lines to make the matter savoury, nor no matter in the phrase that might indite the author of affectation; but called it an honest method, as wholesome as sweet, and by very much more handsome than fine. One speech in it I chiefly loved: 'twas A Eneas' tale to Dido, and thereabout of it especially where he speaks of Priam's slaughter: if it live in your memory, begin at this line;-let me see, let me see:

‘The rugged Pyrrhus, like th' Hyrcanian beast...’

It is not so, it begins with Pyrrhus:

'The rugged Pyrrhus, he whose sable arms, black as his purpose, did the night resemble when he lay couched in the ominous horse,- hath now this dread and black complexion smear'd with heraldry more dismal; head to foot now is but total gules; horribly trick'd with blood of fathers, mothers, daughters, sons, bak'd and impasted with the parching streets, that lend a tyrannous and a damned light to their vile murders: roasted in wrath and fire, And thus o'ersized with coagulate gore, with eyes like carbuncles, the hellish Pyrrhus old grandsire Priam seeks.' So, proceed you" (SHAKESPEARE, 1992, p. 55 -56).

uma peça e, dessa forma, tentar desmascarar os assassinos do seu pai. Ou seja, na célebre obra de Shakespeare, tem-se uma peça dentro de outra peça. Dito isto, pode-se afirmar que *Hamlet, o príncipe da Dinamarca* é uma obra metateatral. Na fala acima, o personagem principal, Hamlet, discorre sobre aspectos de uma determinada encenação, sobre o seu texto, sobre a interpretação de um determinado ator e aponta qual parte do texto ele quer que o ator diga. Nesse sentido, a obra pode ser considerada metateatral e também pode ser enquadrada na subcategoria metadramatúrgica, pois Hamlet fala sobre elementos do teatro e reflete sobre o código dramatúrgico e suas especificações. Pode-se perceber o **aspecto citacional**⁴⁹ da obra de Shakespeare quando o dramaturgo inglês faz referência a outras obras e outros personagens. É importante destacar que o que estamos definindo como metadramaturgia é a obra que fala sobre dramaturgia, seus aspectos, códigos, canais e mensagens. Sobretudo, é a obra em que o emissor fala sobre o exercício da escrita de forma crítica e utiliza a obra para se colocar diante de questões que lhe parecem pertinentes. Sendo assim, nem toda obra dramatúrgica metateatral pode ser considerada metadramaturgia.

No caso da obra *Seis personagens à procura de um autor* (1921), de Pirandello, a metadramaturgia está subjacente em todo o texto, às vezes de modo explícito, às vezes de modo implícito, mas sempre presente. Pode-se afirmar, então, que a metadramaturgia é o fundamento da peça do dramaturgo siciliano, o que pode ser notado no seguinte fragmento:

DIRETOR

(Saltando, furioso) ‘Ridículo! Ridículo!’ E o que quer o senhor que eu faça, se não nos vem mais, da França, uma boa comédia e se estamos reduzidos a pôr em cena peças de Pirandello, que só os ‘iniciados’ entendem, feitas de propósito, de tal modo que não satisfazem nem aos atores nem aos críticos nem ao público?... *(Os Atores riem. Então o Diretor, levantando-se, vem para junto do primeiro Ator e grita.)* O gorro do cozinheiro, sim senhor! E bata os ovos, não tem nada que fazer? Pois sim, vá esperando. Tem que representar a casca que bate! *(Os Atores tornam a rir e começam a fazer comentários entre si, ironicamente.)* Silêncio! E prestem atenção quando explico! *(Voltando-se, de novo, para o Primeiro Ator)* Sim senhor, a casca; ou, em outras palavras: a forma vazia da razão, sem o recheio do instinto, que é cego. O senhor é a razão e sua mulher o instinto, num jogo de papéis preestabelecido, no qual o senhor, que representa o seu papel é, voluntariamente, o fantoche de si mesmo. Compreendeu?... (PIRANDELLO, 1981, p. 356).

Na citação acima, a presença de indicações de cena não se restringe às rubricas e didascálias (que denunciam ao primeiro olhar a teatralidade do texto), mas sim à observação do autor quando coloca na obra elementos da linguagem teatral em um exercício intenso de metalinguagem. No título da peça já está implícita a metadramaturgia, uma vez que autor e personagem já se apresentam claramente ao leitor/espectador e, assim, a ilusão já é quebrada

⁴⁹ O negrito será usado, como forma de destaque, todas as vezes em que forem citados os elementos metadramatúrgicos.

ao primeiro olhar. Na peça de Pirandello, seis personagens se perdem e vão em busca de alguém que os organize em cena. No trecho destacado, o diretor dá algumas indicações de cena, cobra dos atores disciplina e discute sobre elementos de um determinado papel, ou seja, diversos elementos da linguagem teatral que antecedem a cena, como é o caso dos ensaios, da marcação e de ajustes na dicção estão expostos na obra. Nesse sentido, temos um texto metateatral, pois os elementos da linguagem estão ali debatidos e expostos. Mas Pirandello não se resume a essa discussão, ao escrever: “[...] estamos reduzidos a pôr em cena peças de Pirandello, que só os “iniciados” entendem, feitas de propósito, de tal modo que não satisfazem nem aos atores nem aos críticos nem ao público? ...” (PIRANDELLO, 1981, p. 356), o autor/emissor coloca na fala de uma de suas personagens referências das suas próprias obras e de como essas obras eram recebidas pelos atores, pela crítica e pelo público. De forma cômica, Pirandello utiliza a sua obra como um instrumento de **autocrítica**, através dela, expõe ironicamente comentários sobre a recepção da sua obra, em um exercício de **autorreferencialidade**. Além desses elementos metadramatúrgicos, pode-se dizer também que a obra de Pirandello evidencia a **teatralidade**, uma vez que os seus **personagens têm consciência dramática**, e **autonomia diante da obra**, são independentes, adquiriram vida e extrapolaram o ilusionismo da cena. Peter Szondi, no livro *Teoria do drama moderno* (2001), vai utilizar o termo “drama analítico”, para se referir à obra de Pirandello, justamente pelo caráter autocrítico de sua obra. A metalinguagem se faz presente também no momento em que o texto provoca o **desnudamento dos códigos da linguagem dramatúrgica**, e, dessa forma, promove a **quebra com o ilusionismo da cena**, aproximando o leitor/espectador da obra. Dito isto, pode-se concluir que *Seis personagens à procura de um autor* é uma obra metateatral que se enquadra na subcategoria de metadramaturgia.

A discussão dos exemplos auxilia na definição de alguns dos códigos que podem ser elencados como constituintes da metadramaturgia. Ao abordar os elementos que compõem a linguagem, especificamente no caso da metadramaturgia, podemos dizer que: o emissor é o dramaturgo, o receptor é o leitor/espectador e o código é a escrita teatral - levando em consideração as especificidades desses textos, uma vez que os mesmos contêm as indicações do autor, no que se refere à entrada e à saída de cena, figurinos, posturas dos personagens, suas falas e mais uma infinidade de outras informações. O canal que é a folha, o papel onde o autor deposita as suas ideias e organiza o código de forma a alcançar seu objetivo que é a comunicação da sua mensagem. Todos esses elementos da obra estão inseridos em um contexto que é criado pelo dramaturgo e interpretado pelo leitor/espectador. Esses seriam os elementos que compõem a linguagem dramatúrgica no processo de comunicação. O estudo da

metadramaturgia contribui para sua categorização e aprofundamento analítico no que se refere à utilização dos códigos e signos que compõem o processo de comunicação.

No caso do texto dramaturgico, principalmente no que se refere aos textos naturalistas, os códigos geralmente são organizados de maneira que, apesar das didascálias e das rubricas – que podem ser entendidos como interferência, mas também como elementos colaboradores na construção da imagem mental de uma dada cena –, o leitor/espectador seja levado a esquecer que está lendo uma peça de teatro e a criar a imagem mental de uma história, sem interferência direta do emissor, o dramaturgo. Ou seja, em uma peça que tem como objetivo a representação do real como uma fotografia não existe a intervenção do dramaturgo no texto dramático, ele não aparece, não opina e não descreve nenhum aspecto do seu ofício. No caso específico da metadramaturgia, o dramaturgo se insere no discurso, na mensagem enviada, fazendo com que o leitor crie imagetivamente a história, sem esquecer o papel do autor enquanto emissor da mensagem. Para isso, o dramaturgo insere em seu texto elementos que façam com que o leitor/espectador esteja consciente que está lendo uma peça.

Sobre essa questão Sant’Anna explica:

A metalinguagem se constrói através do recurso da peça-dentro-da-peça e da apresentação da realidade como já teatralizada (o mundo como teatro), tornando a obra auto-referente, apresentando as reflexões do autor sobre a problemática de sua atividade teatral e exibindo, conseqüentemente ao leitor/espectador o trabalho oculto dos bastidores (SANT’ANNA, 2012, p. 197).

Nesse sentido, a obra se torna um mecanismo de voz do autor e, assim, temos um emissor ativo, que não se esconde atrás do seu texto, ao contrário, se expõe através dele, e que escreve pensando em um público específico. A teatralização da realidade e a potencialização que sua colocação, em cena ou imagetivamente falando, pode dar a essa realidade são recursos que o autor consegue usar para fazer com que sua voz seja ouvida. Nesse sentido, a obra nunca é apolítica, pois o autor que a utiliza para questionar a sociedade ou para chamar a atenção para um dado assunto, não está alheio aos acontecimentos que o envolvem política e socialmente.

Lionel Abel (1969) afirma que as peças metateatrais devem apresentar “[...] algum componente de inquirição, de questionamento, metafísicos [...]” (ABEL, 1968, p. 117). Ao leitor/espectador cabe a interpretação da teatralidade latente desses textos que proporcionam também uma aproximação com a linguagem, com aspectos da escrita, com o que acontece nos bastidores ou que antecede a criação de uma peça. Esse leitor/espectador sai do estado contemplativo do teatro ilusionista para um estado ativo e participativo. Para Abel (1969), “O metateatro transmite de longe o sentido mais forte de que o mundo é uma projeção da

consciência humana” (ABEL, 1968, p. 149). Essa projeção está impressa nas obras dramáticas, a partir do olhar reflexivo do autor, que se estende para o leitor/espectador. Sobre essa questão, Jean Pierre Sarrazac, no livro *Léxico do drama moderno e contemporâneo* (2013), afirma que a inserção do autor dentro da própria peça é “uma maneira de problematizar a forma dramática e abri-la a um questionamento agudo sobre nossa presença no mundo [...]” (SARRAZAC, 2013, p. 108). A partir dessa problematização é que o leitor/espectador é convidado a desenvolver um processo reflexivo sobre as questões abordadas pela obra.

Sobre esse aspecto Larson afirma:

Quando o público reconhece a presença de um texto dentro de outro, se criam mais distância estética e uma interrupção do mundo fictício produzido em cena. Assim se questiona a própria autoridade da literatura e o subjacente papel de público no processo da criação e apreciação do teatro (LARSON, 1989, p. 1016, tradução nossa⁵⁰).

Na citação acima, a autora chama a atenção para o distanciamento que é causado no leitor/espectador pelos textos metadramáticos. Esse distanciamento é oriundo da quebra com o universo ficcional que é, tradicionalmente, usado em cena. A quebra com a ficcionalidade não deixa que o leitor/espectador se envolva com a peça, pelo contrário, ele se distancia ao perceber que os elementos da cena estão sendo expostos. Este distanciamento defendido por Larson (1989) remete à catarse aristotélica, que é interrompida quando o leitor/espectador entra em contato constantemente com a realidade do fato de que está diante de uma peça. Esse distanciamento estético ocasionado pela metadramaturgia se dá como uma forma de gerar uma maior racionalidade e consciência crítica no leitor/espectador. O distanciamento traz o leitor/espectador para a realidade, para uma consciência estética sobre a arte. Tal recurso quebra com a ilusão da mimese realista.

Nesse sentido, a quebra com a convenção teatral e a ênfase dada à teatralidade do texto contribuem para que este distanciamento do leitor/espectador se torne um distanciamento crítico. Sobre essa questão, Sant’Anna (2012) defende:

Nessa tetralogia, o autor se insere como personagem, tornando as peças auto-referenciais ou metalinguísticas, isto é, voltadas para o próprio código teatral que é nelas explicitado, comentado, julgado. Essa ‘linha da arte’ não se limita, porém, à condição de porta-voz privilegiada da ‘poética’ de Jorge Andrade, vai além e manipula criticamente, no mesmo processo, o próprio objeto da sua dramaturgia: a História (SANT’ANNA, 2012, p. 61).

⁵⁰ “Cuando el público reconoce la presencia de un texto dentro de otro, se crean más distancia estética y una interrupción del mundo ficticio producido en escena. Así se interroga la autoridad misma de la literatura y el subyacente papel del público en el proceso de la concreación y apreciación del teatro” (LARSON, 1989, p. 1016).

Dessa forma, reforça a ideia do autor que se inscreve na obra, o que reporta à “escrita de si”, estudo elaborado por Foucault (2011), e que aponta indícios de uma performatividade da escrita, onde o autor se coloca como personagem ativo em sua mensagem. Uma obra que possui um caráter de julgamento, de crítica, de posicionamento e de exposição do autor. A metadramaturgia pode ser uma “ferramenta interpretativa”, como defendido por Larson (1989), mas também é um veículo utilizado pelo autor para se fazer ouvir. Em muitos momentos da história do teatro, essa foi a única forma através da qual o autor poderia fazer com que a sua voz ganhasse força e forma.

Na obra metadramatúrgica de Gógol podemos identificar vários trechos em que a **autorreferencialidade** é utilizada pelo autor. Em *Desenlace de O inspetor geral*, o autor se refere diretamente a *O inspetor Geral*, o que não ocorre em *A saída do teatro*. A peça se passa nos bastidores do teatro. Entre os personagens estão atores que acabaram de encenar uma peça e pessoas que assistiram ao espetáculo. Os personagens discutem sobre vários aspectos da arte dramática e principalmente sobre a peça que acabaram de assistir: *O inspetor geral*. Piotr Pietróvitch afirma:

PIÓTR PIETRÓVITCH

Aquilo que vocês disseram agora significa que o bem deve ser representado realmente com uma força magnética que arrebate não só o homem bom, mas também o canalha, e para que o canalha seja pintado com um aspecto tão depreciativo que o espectador não apenas não sinta o desejo de conciliar com os personagens apresentados, mas, ao contrário, deseje afastá-los de si o mais rápido possível. Tudo isso, Nikolai Nikoláitch, tem de ser uma condição infalível de qualquer obra. Isso nem sequer é um objetivo. Qualquer obra tem de ser acima disso tudo a sua expressão própria, pessoal, Nikolai Nikoláitch, caso contrário perde a sua originalidade. Está entendendo, Nikolai Nikoláitch? Por isso é que não vejo em *O inspetor geral* aquela grande importância que os outros lhe atribuem. Ao se conceber uma obra assim, é preciso que fique bem claro que alusões ela pretende fazer, que objetivos quer atingir e o que de novo quer mostrar. É isso, Nikolai Nikoláitch, e não aquilo que o senhor diz em geral sobre a arte (GÓGOL, 2009, p. 389).

No trecho acima, percebe-se que o dramaturgo se refere a sua própria obra, identifica-se, dessa forma, o **aspecto citacional**. Gógol faz, através de Piótr Pietróvitch, uma reflexão sobre a sua própria dramaturgia e sobre o que se deve ou não representar em uma obra dramática. Nas suas obras metadramatúrgicas, o autor russo aborda constantemente a discussão sobre como a peça deve atingir o leitor/espectador, de que maneira deve tocar, mexer, revirar esse leitor e, dessa forma, promove o **desnudamento dos códigos da linguagem dramatúrgica** e a **quebra com o ilusionismo da cena**. Essa reflexão, tem sempre como pano de fundo a obra *O inspetor geral*, como se a todo tempo o dramaturgo quisesse apresentar e argumentar sobre as interpretações geradas por sua obra, destaca-se aqui a

autocrítica, que Gógol traz como elemento recorrente na sua obra metadramatúrgica. Dito isto, podemos afirmar que as obras que compõem a trilogia metadramatúrgica de Gógol são **autocríticas, citacionais e autorreferentes**.

A metadramaturgia pode se delinear apenas na explicação de termos específicos da linguagem teatral, como forma a esclarecer pontos da mensagem; ou no posicionamento do emissor enquanto narrador da história, ao conduzir o leitor de forma a compreender como a mensagem se estrutura; como instrumento de crítica à própria obra ou à situações que envolvem aspectos políticos e sociais; ou na colocação do emissor enquanto personagem ao expor os signos, os códigos que compõem a linguagem dramatúrgica e através dessa exposição colocar o seu posicionamento político como foco da mensagem. Essas são algumas das formas em que a metadramaturgia pode aparecer nas obras artísticas. Em todos os casos, o código dramatúrgico aparece como destaque na mensagem.

Ao elencarmos os elementos recorrentes em obras eminentemente metadramatúrgicas, comprova-se que a utilização do termo pode ser aplicada às obras de dramaturgia. A obra de arte que expõe a si própria, a dramaturgia que se desnuda ao revelar elementos da linguagem, o dramaturgo que usa a sua escrita como arma de contestação, como uma voz política ativa, constitui uma prática eminente que ganhou força nos movimentos do final do século XIX e início do século XX. Tanto o estudo como a utilização intencional da metadramaturgia faz parte das interdisciplinaridades da metalinguagem. Dito isso, pode-se aplicar o conceito de metadramaturgia à análise da obra como um veículo para expor posicionamentos do autor, como instrumento de crítica e de reivindicação, no que se refere ao trabalho do autor. É importante destacar que a prática da metadramaturgia é antiga, como é o caso da obra de Aristófanes, Shakespeare, entre outros, porém, o estudo é recente no que se refere à metalinguagem aplicada às obras teatrais.

A escrita gogoliana é extremamente atual no que diz respeito à abordagem de temas universais. O emprego da metadramaturgia em conjunto com o conceito de escrita performática aponta para o caráter transgressor e contemporâneo de suas obras. O autor desenvolve a identidade de sua dramaturgia a tal ponto que ela avança sobre o tempo e continua atual em seus questionamentos e reflexões. A cena gogoliana não tem disfarces, ela é desnudada, para que o leitor/espectador possa refletir sobre diferentes aspectos. O gênio de Gógol e sua capacidade de retratar o ser humano em diferentes aspectos e situações fez com que a Rússia, que ele descreve, pudesse ser a representação de qualquer lugar.

CAPÍTULO III

A ESCRITA COMO DISCURSO DE SI: O AUTOR COMO PERFORMER

“No mundo é preciso ter malícia. Eu olho para a vida de um ponto de vista completamente diferente. Assim, viver como vive um tolo não é nada, mas viver com malícia, com arte, enganar a todos e não ser enganado – aí está a verdadeira meta”.

Nikolai Gógol

Após o estudo do contexto histórico e da biografia de Gógol, bem como do conceito de metadramaturgia e sua aplicação na análise de peças, desenvolveremos aqui uma pesquisa sobre escrita performática. Este capítulo objetiva conceituar escrita performativa e a sua aplicação na análise de obras dramáticas, principalmente no que diz respeito à trilogia metadramática gogoliana. Dito isto, o capítulo se inicia com a contextualização histórica do surgimento da “performance”, suas diferentes conceitualizações e utilizações em diversas áreas, bem como uma análise sobre seu emprego por artistas e teóricos. A partir desse primeiro panorama sobre a utilização do conceito, trataremos da “performance” aplicada à escrita na busca de compreender de que forma esta ocorre. Para isso, analisaremos concepções de diferentes autores de forma a compreender e somar diferentes visões sobre o referido tema. Assim, elencar-se-á diversos elementos que compõem uma escrita performativa para poder aplicá-los à análise das peças de Gógol.

3.1 Panorama histórico

Em se tratando das origens da *performance* no campo antropológico, alguns autores defendem que ela teria seu surgimento nos rituais ancestrais, outros que os primeiros eventos performáticos ocorreram na Grécia Antiga, durante os rituais feitos em homenagem a Dionísio, deus do vinho e do teatro. Esses rituais utilizavam diversas expressões artísticas que o antropólogo britânico Victor Turner (2008) vai denominar de “drama social”. Turner

desenvolveu um estudo sobre os símbolos e rituais que estão na origem da *performance*, além de focar pesquisas no que denomina “antropologia da performance”. Estas investigações de Turner contribuíram para o conhecimento da *performance* em suas origens primitivas e, dessa forma, o entendimento das raízes, suas influências e os elementos que a compõem. Segundo o autor, “[...] a vida social humana é a produtora e o produto do tempo, que se torna sua medida” (TURNER, 2008, p. 20). Turner pesquisou o comportamento humano em tribos africanas⁵¹ na tentativa de buscar entender como as relações sociais se construíram. Sobre o tema, o autor esclarece:

Com a minha convicção quanto ao caráter dinâmico das relações sociais, eu via movimento tanto quanto estrutura, persistência tanto quanto mudança e, na verdade, persistência enquanto um notável aspecto de mudança. Vi pessoas interagindo e, dia após dia, via as consequências de suas interações. Comecei então a perceber uma forma no processo do tempo social. E esta forma era essencialmente *dramática*. Aqui, minha metáfora e meu modelo eram uma forma estática humana, um produto da *cultura* e não da natureza. Uma forma cultural era o modelo para um conceito social científico (TURNER, 2008, p. 27).

A persistência nas relações sociais e as mudanças provocadas pela interação entre os indivíduos são pontos determinantes para que a mobilidade cultural seja possível. Para Turner, “sistemas culturais [...] dependem da participação de agentes humanos conscientes, volitivos, das relações continuadas e potencialmente cambiantes dos homens uns com os outros, não somente quanto ao seu significado, mas também para a sua própria existência (TURNER, 2008, p. 28). Turner afirma a importância do “coeficiente humanístico” para compreender os processos sociais. O conflito, na análise dos Ndembu, aparece como algo comum em comunidades, “ele se manifestava em episódios de irrupção pública de tensão que chamei de ‘dramas sociais’” (TURNER, 2008, p. 28). Ainda segundo o autor, “O conflito parece fazer com que os aspectos fundamentais da sociedade, normalmente encobertos pelos costumes e hábitos do trato diário, ganhem uma assustadora proeminência” (TURNER, 2008, p. 31). Ou seja, é a partir do conflito que alguns pontos relevantes de um meio social se destacam. Nos momentos críticos e de maior tensão de uma dada sociedade é que os “dramas sociais” costumam aparecer com maior frequência. O antropólogo define drama social como “[...] unidades de processo anarmônico ou desarmônico que surgem em situações de conflito” (TURNER, 2008, p. 33), que constituem uma unidade do processo social e que se dividem em quatro fases: (i) ruptura de relações formais; (ii) crise crescente; (iii) ação corretiva e (iv) reintegração. A primeira fase, a ruptura, é definida pela quebra ou descumprimento de alguma

⁵¹ Os estudos do autor foram desenvolvidos entre os povos Ndembu da África Central e teve como foco principal os rituais que faziam parte da cultura local.

“norma crucial” que normatiza o convívio entre as partes; a segunda, a crise crescente, indica o processo de separação ou fragmentação dos grupos sociais; a terceira fase, a ação corretiva, onde a correção da ruptura ocorre, na tentativa de manter a ordem anteriormente existente; a quarta e última fase, a reintegração, que consiste na reabilitação do grupo social “perturbado” ou a legitimação da ruptura entre grupos.

Ao delimitar essas fases, Turner aponta para uma aproximação entre ritual e conflito. Os “dramas sociais” aparecem com mais frequência em momentos críticos de uma determinada sociedade. Assim, pode-se concluir que o “drama social” nasce a partir de uma ruptura com a estrutura que representa o cotidiano social, essa ruptura é o que gera conflito e o surgimento de uma antiestrutura. Por sua vez, essa antiestrutura são os momentos de cisão, em que situações que fogem do cotidiano surgem e geram reflexão, nesse sentido, pode-se dizer que ela tem um aspecto positivo diante do próprio sistema social, uma vez que gera um novo lugar para a ruptura, uma forma de se lidar com ela, como os conflitos e com as crises.

O ritual é a maneira encontrada pela comunidade para reestabelecer a ordem existente antes da ruptura acontecer. Turner, ao estudar os Ndembu, aborda a riqueza simbólica dos rituais e a presença de elementos relacionados às crenças espirituais ou ao cotidiano social. A atmosfera criada pelos símbolos utilizados nas cerimônias, tais como: máscaras, objetos e movimentações, é determinante para que o ritual ocorra, diferenciando-o de situações do cotidiano. Essa atmosfera simbólica influencia, direta ou indiretamente, todos aqueles que participam do ritual e, dessa forma, nada nem ninguém que está envolvido se apresenta em sua forma cotidiana.

Segundo o modelo criado por Turner, a antiestrutura leva ao momento “liminar” onde uma dada sociedade, para resolver problemas e situações que extrapolam o cotidiano, cria seus rituais. A antiestrutura representa dois elementos-chaves propostos por Turner (2008), a ideia de “liminaridade” e de *communitas*. O conceito de “communitas” é igualitário, onde os indivíduos não são diferenciados e o de “liminaridade” é atribuído a situações de “passagem”, de “margem” e, por isso, se relaciona a indivíduos “transitantes”.

Turner (2008) classifica os “dramas sociais” como “liminares” por surgirem em momentos antiestruturais, onde o sistema social é alterado e os papéis sociais invertidos. A simbologia presente nesses “dramas sociais” permite que grupos representem papéis invertidos em relação à hierarquia da estrutura social. A liminaridade da “communitas” se efetiva na margem da estrutura social, como por exemplo os “ritos de passagem” ou os “dramas sociais”, que correspondem a situações em que os atores sociais se arriscam na representação de papéis e no jogo simbólico, na dramatização de situações, quando a ruptura,

a pausa ou a inversão da ordem são permitidas pela comunidade para a resolução de conflitos e para a retomada da ordem, anteriormente vigente.

No desenvolvimento da teoria do “drama social”, Turner (2008) passa a pesquisar o que vai denominar de “performance cultural” ou “teoria da performance”. Segundo o autor, as *performances* podem ser consideradas situações extraordinárias, antiestruturais, representando momentos de quebra da ordem social. Assim como Turner, outro teórico, Richard Schechner, também pesquisou os aspectos referentes a *performance*. Schechner e Turner desenvolveram uma relação profissional e ambos liam e discutiam trabalhos um do outro, porém, Turner trabalha com o conceito de *performance* pelo viés da antropologia e Schechner pelo viés do teatro.

Richard Schechner⁵² (2006), professor de *Estudos da performance*, em meados dos anos 70, desenvolveu uma ampla rede de pesquisas sobre “performance” e tornou as discussões no âmbito acadêmico mais sistemáticas. O autor inicia um estudo antropológico sobre os rituais e/ou “performances”, ao buscar compreender desde quando, ao longo da história humana, acontecimentos “performáticos” ocorrem, bem como quais as suas influências e como estão presentes no nosso cotidiano. A partir dessas pesquisas, defende que a “performance” está em nosso dia-a-dia, das ações mais simples até as mais complexas, havendo nisso suas diferenciações, a depender do âmbito social em que ela ocorre e no olhar de quem assiste ou participa. Essas ações do cotidiano, que são repetidas mais de uma vez e que influenciam seus participantes de alguma forma, podem ser chamadas de “performance”, porém, é importante frisar que não é toda ação cotidiana que é “performance”. Não pode ser considerado performance aquilo que é repetido apenas por necessidade, e sim a repetição consciente de uma determinada ação. Em concordância com o pensamento de Turner, Schechner afirma que os rituais e/ou “performances” estão à “margem”, em situações antiestruturais, visto que saem das ações cotidianas.

Sobre esse aspecto, de ações do cotidiano enquanto performance, Marvin Carlson, em seu livro *Performance: uma introdução a crítica* (2010), diz:

[...] O reconhecimento de que nossas vidas estão estruturadas de acordo com modos de comportamento repetidos e socialmente sancionados cria a possibilidade de que toda atividade humana pode potencialmente ser considerada enquanto ‘performance’, ou que pelo menos, toda atividade carrega consigo uma consciência disso [...] (CARLSON, 2010, p. 4-5).

⁵² Para Schechner (2006), no sentido amplo da palavra, existem sete funções para a “performance”: 1. entreter; 2. construir algo belo; 3. formar ou modificar uma identidade; 4. construir ou educar uma comunidade; 5. curar; 6. ensinar, persuadir e/ou convencer; 7. lidar com o sagrado e/ou profano. Para ele, a maioria das “performances” abraça pelo menos uma dessas funções e podem ser aplicadas a diversas áreas de conhecimento.

Dessa forma, diferentes atividades diárias, em diversas profissões, podem ser consideradas *performance*. Ou seja, a *performance* é algo que podemos afirmar, está presente em nosso cotidiano, porém, existem algumas especificidades que a fazem ser ou não denominada dessa forma. Segundo Schechner:

As atividades da vida pública – algumas vezes calma, outras tumultuada; algumas vezes visível, outras mascaradas – são performances coletivas. Estas atividades variam, desde política sancionada até demonstrações populares e outras formas de protesto, e até mesmo a revolução. Os realizadores destas ações tencionam mudar as coisas, manter o estado das coisas, ou, mais comumente, encontrar ou definir um lugar comum. Uma revolução ou uma guerra civil acontece quando os envolvidos não desistem e não existe senso em comum. Toda e qualquer das atividades da vida humana pode ser estudada enquanto performance. Cada ação, desde a mais secundária até a mais complicada é feita de comportamentos duas vezes vivenciados (SCHECHNER, 2006, p. 3).

Para Schechner, o desenvolvimento do estudo da “performance” acontece de acordo com a forma como ela está impressa no nosso cotidiano. A “performance” pode ser conceituada de diversas maneiras: enquanto desempenho, muitas vezes empregada por empresas para se referir à atuação de seus profissionais, enquanto ritual, dentro de religiões específicas e, por fim, a “performance” enquanto linguagem.

Segundo o autor, a repetição pode ser uma das características usadas para definir “performance”, tendo em vista que ela traz em si, além dos processos de reflexão e de racionalização, os referentes à memória cultural e às tradições. Quanto a estas ações do nosso cotidiano, Schechner denomina de “comportamentos restaurados”. Ao repetir uma ação mais de uma vez, a pessoa já está “performando”. Segundo Schechner, “performances” existem enquanto “ações, interações e relações” (SCHECHNER, 2006, p. 04). Nesse sentido, é importante destacar o aspecto das interações e relações, ou seja, para que uma “performance” exista como tal, faz-se necessário que haja a relação da ação com o espectador responsável por traduzir tal comportamento como “performance”. As ações que podem ser definidas como comportamentos, por exemplo, situações do dia-a-dia, são em sua constituição ações já vivenciadas e experienciadas, apesar de que, muitas vezes, são reorganizadas devido às circunstâncias. Segundo Schechner, esses eventos são constituídos por “comportamentos restruturados”, ou seja, que não são vivenciados pela primeira vez mas que, em contrapartida, nem sempre o executante está consciente de que já vivenciou tal comportamento. Para Schechner (2006),

Performances são feitas de porções de comportamento restaurado, mas cada performance é diferente de qualquer outra. Primeiro, determinadas porções de comportamento podem ser recombinadas em um número sem fim de variações. Segundo, nenhum evento consegue copiar exatamente outro evento. Não apenas o

próprio comportamento – nuances do humor, tom de voz, linguagem corporal e daí por diante, mas também a ocasião específica e o contexto fazem com que cada caso seja único (SCHECHNER, 2006, p. 4).

Nessa perspectiva, um filme e uma obra digitalizada podem manter sua forma original em cada exibição, mas Schechner aponta para a importância do contexto em que é apresentada, pois, para ele, cada evento é diferente. “A raridade de um evento não depende apenas de sua materialidade, mas também de sua interatividade - e a interatividade está sempre em fluxo” (SCHECHNER, 2006, p. 4). Essa interatividade deve ganhar destaque também nas “performances” ao vivo, por haver a variação tanto da produção quanto da recepção, o que ocorre também com as ações cotidianas.

Sobre a “performance”, Schechner diz:

[...] uma performance acontece enquanto ação, interação, e relação. Deste modo, uma pintura ou um romance podem ser performativos ou serem analisados ‘enquanto’ performances. A performance não está ‘em’ nada, mas ‘entre’. [...] tratar qualquer objeto, trabalho, ou produto ‘enquanto’ performance - uma pintura, um livro, um sapato, ou qualquer coisa que seja – quer dizer investigar o que faz o objeto, como interage com outros objetos e seres. Performances existem apenas enquanto ações, interações e relações (SCHECHNER, 2006, p. 4).

O autor deixa claro que a “performance” se efetiva no contato, na troca entre a ação e as possíveis redes de correspondência existentes entre ela e os demais participantes do ato performático. Dessa forma, a “performance” está diretamente ligada à recepção. Schechner ainda compara a “performance” aos jogos de futebol, apresentações de ginástica e rituais. Essa comparação nos faz compreender que sua diferença está, muitas vezes, nas regras e nas formas diferentes de se olhar para o acontecimento. Uma apresentação de ginástica muito se parece com os movimentos do balé, mas a forma de olhar para cada um deles difere e, por isso, as relações entre a ação e a recepção são completamente diferentes. “A diferença está embasada na função, na circunstância do evento social, nos lugares e no comportamento esperado dos atores e dos espectadores” (SCHECHNER, 2006, p. 7), ou seja, é determinada pelo contexto de sua execução.

Segundo Schechner (2006), a “fonte original” dos comportamentos restaurados, não necessariamente, é conhecida, visto que podem até ser ignoradas, existir contradições sobre sua origem ou, até, essa origem ser ocultada pela tradição. Assim, esse comportamento pode ser de longa ou de curta duração. O primeiro ocorre, muitas vezes, nas “performances” rituais e o segundo em ações passageiras do cotidiano. Segundo Schechner, o comportamento restaurado é:

[...] o processo principal de todos os tipos de performance, seja na vida cotidiana, na cura, nos ritos, em ações, e nas artes. O comportamento restaurado está ‘lá fora’, aparte do ‘eu’. Colocando em palavras próprias, o comportamento restaurado ‘sou eu me comportando como se fosse outra pessoa’, ou ‘como me foi dito para fazer’, ou ‘como aprendi’. Mesmo se me sentisse completamente como sou, atuando independentemente, apenas um pouco de investigação revelaria que as unidades de comportamento que contém meu ‘eu’ não foram por ‘mim’ inventadas (SCHECHNER, 2006, p. 8).

O “comportamento restaurado” possui uma vasta possibilidade de ações, até porque “todo comportamento consiste de porções re combinadas de comportamentos previamente vivenciados” (SCHECHNER, 2006, p. 9). Se as “performances” são uma repetição dessas ações que já foram vivenciadas, não se pode determinar quem são os seus autores. Schechner prefere chamar de sintetizadores ou editores, aqueles que são responsáveis pela criação de tais eventos. É importante destacar que essa generalização sobre a autoria da “performance” diz respeito ao “comportamento restaurado” e à sua presença no cotidiano. Segundo Schechner, “[...] as performances podem ser generalizadas até o nível teórico da restauração do comportamento, mas como práticas concretas cada e toda performance é específica e diferente da anterior” (SCHECHNER, 2006, p. 10). Ou seja, a restauração não implica em uma repetição da “performance”, pois há que se levar em conta a efemeridade de cada evento performático.

O conceito de “performance”, proposto por Schechner, pode ser empregado em diferentes situações e, nesse sentido, pode-se concluir que as “performances” não são algo recente, mas remontam aos rituais mais ancestrais. A repetição de comportamentos e situações que fazem parte do cotidiano e que estão automatizadas, ou não, nos corpos dos atuantes, constitui a ideia de “performance”. Diferentes situações podem ser entendidas enquanto “performance” e possibilitam uma abertura para a análise de determinadas ações que, a princípio, estariam fechadas para análise. Utilizar a definição “é performance”, já delimita o conceito e se dirige a eventos que têm um contexto, uma convenção, um *status*. Ou seja, o autor diferencia a “performance” cotidiana, que também se relaciona aos estudos antropológicos, da “performance” enquanto linguagem.

No campo específico da “performance” como linguagem artística, o crítico de arte e organizador, durante muitos anos, da Bienal de Buenos Aires, Jorge Glusberg, em seu livro *Arte da performance* (2001), aborda o contexto histórico do surgimento do termo. Segundo Glusberg, o seu nascimento, para se referir a uma linguagem, está diretamente ligado aos movimentos artísticos do final do século XIX. Segundo o autor, a nomenclatura surge como resultado de uma revolução artística, onde diversos movimentos foram sendo criados em busca de uma inovação no campo das artes. Ou seja, não é possível atribuir o seu

aparecimento à um grupo de artistas específicos, e sim, pode-se dizer que é um movimento que surgiu da evolução das pesquisas de diversos artistas em determinados movimentos e que, podemos dizer, tinham no posicionamento político um dos seus motivadores principais. É impossível, em sua origem, enquanto linguagem artística, separar “performance” do teatro, pois seu nascimento está diretamente ligado a ele e aos seus artistas, embora muitos deles ainda não a houvessem denominado dessa forma.

No início do século XX, o futurismo despontava como movimento inovador. O dramaturgo Alfred Jarry, em Paris, já questionava as estruturas dramáticas de sua época, com textos fantasmagóricos, onde as palavras eram empregadas de modo a criar uma atmosfera “delirante e onírica”. Segundo Glusberg (2001), os futuristas

[...] já tinham se tornado famosos na Itália inteira pelas suas manifestações que degeneravam em brigas e frequentemente terminavam com prisões. Além do poeta Marinetti, o grupo incluía os pintores Boccione, Carrà, Balla e Severini e os músicos Russolo e Balilla Pratella. Suas apresentações incluíam recitais poéticos, performances musicais, leituras de manifestos, dança e representação de peças teatrais. O Manifesto apresentado no Variety Theater (1913) confirma o grande parentesco entre os eventos futuristas e as performances (GLUSBERG, 2001, p. 13).

Também na Rússia, eventos que misturavam música, teatro, poesia e, principalmente, artes plásticas, entre outros, já estavam ganhando força e tomando as ruas. O Manifesto de Marinetti, que incentivava os artistas a se colocarem politicamente, a se manifestarem de forma a “exaltar a ação agressiva, a insônia febril, o passo dos corredores, o salto mortal e a potência de uma bofetada”⁵³, foi publicado, em 1912, na França e na Rússia. O movimento na Rússia teve início em pequenas salas e em pouco tempo foi levado às ruas. As cidades de São Petersburgo, Moscou, Kiev e Odessa presenciaram a maioria dessas manifestações. Neste sentido, Glusberg esclarece:

Eles andavam nas ruas com rostos pintados, usando cartolas, jaquetas de veludo, brincos nas orelhas e rabanetes ou colheres nas casas de botão. ‘O Artista – diziam eles num Manifesto publicado em 1913 – é um monarca, mas também é um jornalista e um decorador. (A síntese entre a decoração e a ilustração é à base de nossa própria pintura).’

A seguir o grupo realizou uma turnê por dezessete cidades russas, ao cabo da qual produziu dois filmes dedicados à exposição de suas ideias e também abordando seu dia a dia: *Drama no Cabaret nº 13* e *Eu Quero Ser Futurista*. O movimento já estava tendo uma repercussão excepcional com a tragédia de *Vladimir Maiakóvski* de Maiakóvski e a ópera *Vitória Sobre o Sol*, texto de Kruchenykh e música de Matyushin. Os dois trabalhos foram apresentados no Luna Park de São Petersburgo no outono de 1913 (GLUSBERG, 2011, p. 14).

⁵³ As imagens propostas por Marinetti, nesse fragmento, sugerem movimento dos artistas e das obras, em contraponto à imobilidade da arte do período.

A época era de efervescência e os artistas sabiam de sua importância dentro do contexto social e político. A responsabilidade de questionar o governo e, a partir daí, reivindicar melhorias em diversas áreas foi assumida por esses artistas que encontraram na elaboração de eventos, onde as artes se condensavam, um forte mecanismo de contestação. Depreende-se, então, que o surgimento da “performance” enquanto linguagem tem na escrita desse Manifesto e de outros textos sua mola propulsora. A “performance”, desde sua origem, está diretamente ligada à escrita e às transgressões que ela pode promover.

Apesar de estar diretamente ligada ao teatro, a “performance” começa a se delinear em movimentos que envolviam as demais áreas, como é o caso da literatura (com a produção dos poetas futuristas e dadaístas), bem como dos críticos e escritores de uma forma geral e que tiveram importante participação nos movimentos que antecedem o surgimento da linguagem. A partir dessa afirmação, podemos concluir que o termo, desde seu surgimento, é uma manifestação de fronteira e, por isso, híbrida.

Ainda segundo Glusberg, um dos movimentos que pode ser considerado o pioneiro no sentido de “performance” enquanto arte é a ação do artista francês Yves Klein em queda livre, chamado de “Salto no vazio” (1960). O crítico relaciona a arte da “performance” como um desdobramento da *body art*, principalmente no que diz respeito às referências ao corpo do artista; aos elementos pessoais, como roupas e objetos; aos excrementos, fragmentos e fluidos corporais. Ou seja, a arte da “performance” tem no corpo do artista seu principal meio de intervenção, comunicação e exposição de uma ideia.

Na Figura 05, de Yves Klein, a exploração do corpo e do movimento é a matéria principal. O artista optou por uma imagem em preto e branco, o que se tornou uma das marcas registradas de sua produção. Assim como Klein, outros artistas passaram a utilizar o corpo, o movimento e elementos do cotidiano em suas obras. Para Renato Cohen, em seu livro *Performance como linguagem* (1989), o performer utiliza em sua obra diferentes elementos deslocados do seu lugar original, do seu contexto e inseridos em um outro lugar, onde a presença de tais elementos e seus significados são, muitas vezes, atribuídos ao corpo do performer e ao seu desejo, ou seja, ao que se quer comunicar. Para Cohen, a “performance” consiste em uma “[...] obra aberta, labiríntica, acessível a várias leituras [...]” (COHEN, 1989, p. 66). Ou seja, a “performance” não se fecha em modelo ou padrão, ela está aberta e em constante processo de troca com aquele que assiste e presencia o evento. Existe, também, uma preocupação maior em expor o “eu” do artista, o que esse sujeito tem a dizer. Esse artista é, muitas vezes, o próprio organizador e criador da obra e, com isso, expõe, através de seu corpo

e demais elementos, discursos que ele próprio toma como seus. O ato performático, então, agirá sobre o público, mas também, e, diretamente, sobre o artista.



Figura 05: *Salto no vazio* de Yves Klein⁵⁴

Ao mesmo tempo que podemos afirmar ser a “performance” uma linguagem artística, que está diretamente ligada ao teatro, podemos também dizer que é uma arte antiteatral, uma vez que, em suas apresentações não se segue o princípio da unidade de ação aristotélica, ou seja, não existe a preocupação com início, meio e fim e, conseqüentemente, não há o comprometimento com a narrativa do que vai ser apresentado, nem com as unidades de enredo, tempo e espaço⁵⁵. Nessa concepção, se confundem ilusão e real, performer e

⁵⁴ Disponível em: <http://obviousmag.org/archives/2011/06/yves-klein-o-vazio-em-cda-um.html>. Acesso em: 17 set. 2015.

⁵⁵ Nesse sentido, podemos apontar outras formas artísticas, como é o caso do teatro contemporâneo, que também não tem comprometimento com a narrativa e com as unidades de ação, porém, como o cerne dessa discussão é a “performance”, nos deteremos à análise dessa estrutura dentro de seu conceito.

personagem, público e performer. O performer não interpreta um personagem, como ocorre em um teatro de matriz realista, interpreta a si próprio, em um outro estado. Ao representar, é como se um outro “eu” passasse a existir, diferente do “eu” do indivíduo/performer.

É importante frisar que, até o momento, abordamos a “performance” apenas sob o viés histórico do surgimento do termo e de sua exploração pela antropologia e pelo teatro, a partir de alguns autores-chave que foram significativos para o desenvolvimento do conceito. Além da antropologia e do teatro, como vimos até o presente momento, o termo perpassa outras áreas, como é o caso das ciências sociais, da psicologia e da sociologia. A “performance” vai ser compreendida de forma diferente por cada uma dessas áreas, visto que pode-se falar sobre a “performance ritual”, de cunho religioso, que segundo Turner (2008), está diretamente ligada a um momento de resolução de conflitos de uma determinada sociedade. A “performance” estética está centrada na interação entre aquele que a executa e o que assiste, escapando, dessa forma, de qualquer possibilidade de formatar um conceito, seja a partir dos espaços utilizados, seja a partir da duração dos eventos, ou ainda dos materiais que possam ser utilizados. Assim, a “performance”, no sentido estético do termo, segundo Schechner, se estabelece a partir da vulnerabilidade e mutabilidade existente entre a criação do acontecimento e seu executante *versus* onde a ação é executada *versus* seu receptor. A “performance” política tem o foco na relação do cidadão com o seu meio, onde o artista questiona a sociedade, suas relações e a sua própria arte. A política, a estética e o corpo se apresentam como matéria-prima para as produções e reorganizam a forma de refletir sobre a arte contemporânea e a ideia de ação.

A grande força dos eventos performáticos que ocorreram na França e na Rússia, por exemplo, era a presença de um discurso político muito forte e que, desta forma, traziam um grande número de curiosos às apresentações. Muitas vezes, essas apresentações chocavam a plateia e até mesmo outros performers que chegavam a discordar da forma como as questões eram levadas até o público. Alguns eventos específicos marcaram o desenvolvimento dessa linguagem. Para Glusberg:

Dois acontecimentos de suma importância para o futuro da performance acontecem em 1962. Um deles é o recital apresentado, na Judson Memorial Church de New York, pelos componentes do Dancers Workshop. Esse recital vai marcar o nascimento do Judson Dance Group (GLUSBERG, 2011, p. 37).

Essa herança política da “performance” pode ser atribuída aos movimentos artísticos que antecederam o seu desenvolvimento, a exemplo do futurismo e do dadaísmo, que datam do final do século XIX e início do século XX, quando já era possível encontrar

“performances” musicais⁵⁶. Nesse período, já encontramos um sentimento de busca por renovações, como a elaboração de novas soluções para a cena, destacando o emprego da voz e da elaboração de figurinos. Sobre esse período, Glusberg (2001) afirma:

Apesar de não realizarem performances, seus conceitos se aplicam perfeitamente às performances atuais, principalmente quanto ao abandono do raciocínio lógico, amparando-se o processo criativo no automatismo psíquico – fundamento básico do movimento recém-definido por Breton (GLUSBERG, 2001, p. 20).

Sobre esse aspecto, podemos citar como exemplo o trabalho de autores como Antonin Artaud, com seu *Manifesto do Teatro da Crueldade*, em que o autor trabalha com a ideia de um teatro com criador único, que aborde questões que vão além do senso comum e que busque a crueldade através da ativação da percepção crítica em paralelo com a consciência do corpo em situações limite. Para Artaud, “Importa é que, através de meios seguros, a sensibilidade seja colocada num estado de percepção mais aprofundada e mais apurada, é esse o objetivo da magia e dos ritos, dos quais o teatro é apenas um reflexo” (ARTAUD, 1999, p. 85). O primeiro manifesto foi escrito por Artaud, em 1932, onde o autor já buscava uma linguagem única. Dessa forma, ele diz que

Não é possível continuar a prostituir a ideia de teatro, que só é válido se tiver uma ligação mágica, atroz, com a realidade e o perigo. Assim colocada, a questão do teatro deve despertar a atenção geral, ficando subentendido que o teatro, por seu lado físico, e por exigir a expressão no espaço, de fato a única real, permite que os meios mágicos da arte e da palavra se exerçam organicamente e em sua totalidade como exorcismos renovados. De tudo isso, conclui-se que não serão devolvidos ao teatro seus poderes específicos de ação antes de lhe ser devolvida sua linguagem. Isso significa que, em vez de voltar a textos considerados como definitivos e sagrados, importa antes de tudo romper a sujeição do teatro ao texto e reencontrar a noção de uma espécie de linguagem única, a meio caminho entre o gesto e o pensamento (ARTAUD, 2006, p. 101).

Artaud aponta para a necessidade da criação de uma linguagem única que promovesse a interseção entre o gesto e o pensamento, ao relacionar homem e sociedade; natureza e objetos. A proposta é revolucionária para sua época e aponta uma insatisfação com a arte do período, que também é compartilhada por outros artistas.

Berthold Brecht, com seu teatro político, no início do século XX, também trilhou caminhos em direção ao que mais tarde seria considerado “performance”. O efeito de estranhamento proposto pelo artista, assim como a quebra épica da narrativa e a interação entre o público e o artista/cena são elementos que quebram com a estética vigente, quando o realismo imperava nas obras. O teatro brechtiano era um teatro em que questões sociais eram

⁵⁶ Pode-se usar como exemplo, a noção de *gesamtkunstwerk*, o conceito de obra de arte total, proposto por Richard Wagner, na tentativa de cruzar as diversas formas artísticas em um só evento.

trazidas à cena com o objetivo de causar reflexão e, de alguma maneira, mudanças sociais. Sobre sua proposta, Brecht (1967) esclarece:

Em relação aos acontecimentos e comportamentos da época atual, o ator deve usar a mesma distância que é mantida pelo historiador. Ele deve nos distanciar estes acontecimentos e estas pessoas. Os acontecimentos e as pessoas cotidianas, do meio ambiente em que se vive, nos são (aparentemente) naturais porque nos são habituais. O distanciamento tem a finalidade de chamar a atenção sobre eles. A técnica deve se irritar diante dos acontecimentos corriqueiros, ‘óbvios’, dos quais não se dúvida, foi desenvolvida pela ciência e nada impede que a arte também adote esta posição que é extremamente útil (BRECHT, 1967, p. 166).

Brecht defendia que, assim como o ator, o espectador não deveria se envolver com a peça a partir de uma ilusão criada, e sim, que através do distanciamento pudesse perceber questões políticas e sociais impressas na cena. Esse posicionamento político, através do questionamento feito pelos atores e do questionamento que o próprio público faz a si próprio, a partir dos temas abordados, são formas de aproximação entre aquele que assiste e aquele que “apresenta” uma personagem. Além disso, as músicas eram elemento constante nas peças de Brecht e contribuía para o desenvolvimento da narrativa.

Assim como Artaud e Brecht, Meyerhold foi um dos artistas de teatro que iniciaram exploração rumo a uma nova linguagem. Meyerhold, discípulo de Stanislávski, encenador russo reconhecido pelo desenvolvimento do realismo psicológico na Rússia, vai contra a sua formação artística inicial e propõe o Teatro da Convenção Consciente que tem como uma das principais propostas a quebra com a ilusão da quarta parede (elemento chave do realismo stanislavskiano), bem como o uso do corpo, através de um treinamento corporal intenso com prática de atividades como esgrima e ginástica olímpica. Suas explorações construtivistas também vão de encontro ao que foi proposto pelo Manifesto de Marinetti, anteriormente citado, no sentido da busca pelo movimento nas obras e a evidenciação do corpo do artista. Meyerhold criou em seus cenários verdadeiras máquinas para representar o movimento produzido nas indústrias, que cresciam nas grandes cidades. Segundo o encenador russo,

O teatro da convenção liberta o ator do cenário, oferecendo-lhe um espaço em três dimensões e colocando a sua disposição uma estatuária plástica natural. Graças aos procedimentos da técnica convencional a maquinaria teatral complicada desmoronase, e as encenações são levadas a um tal grau de simplicidade que o ator pode ir representar em praça pública, sem depender de cenários e acessórios especialmente adaptados à caixa do teatro, liberto de todas as contingências exteriores (MEYERHOLD, 1912, p. 44).

Assim, com a ideia de convenção consciente, Meyerhold também explorou a ideia de estilização. Para o autor: “‘Estilizar’ uma época ou um fato significa dar, através de todos os meios de expressão, a síntese interior dessa época ou desse fato, reproduzir os traços

específicos ocultos de uma obra de arte” (MEYERHOLD, 1912, p. 9). Os símbolos para representar uma dada época e um cenário mais minimalista já eram propostos pelo encenador entre o final do século XIX e início do XX. O espaço adquire novas funções e se aproxima do espectador, assim, segundo Meyerhold, “Suprimindo o proscênio elevado, o teatro da convenção abaixa a cena ao nível da plateia e, tomando o ritmo como base da dicção e do movimento dos atores, deixa entrever a possibilidade de um renascimento da dança [...]” (MEYERHOLD, 1912, p. 45). O texto já é passível de sofrer algumas alterações, ou seja, já perde seu *status* de foco central da representação visto que “[...] nesse teatro a palavra poderá facilmente transformar-se em um grito harmonioso ou em um silêncio melodioso” (MEYERHOLD, 1912, p. 45). Ou seja, a mistura das linguagens, como a dança e a música, já era pensada para a cena.

Esses são alguns exemplos de encenadores que foram representativos por pensar as possibilidades cênicas para além do que era representado no contexto em que estavam produzindo. A busca por uma aproximação entre plateia e artista parece um ponto comum no pensamento desses encenadores que preconizam o que a “performance” trataria de colocar em prática mais tarde. Percebe-se um caminhar em direção a uma exploração das artes, na zona de fronteira, nas possibilidades existentes de exploração e interseção entre elas, explorações essas que foram decisivas para que a performance, enquanto linguagem artística, pudesse ser delineada.

A “performance”, durante sua evolução como linguagem, se desenvolve enquanto ativista, que se coloca como discurso de causa e efeito diante das imposições determinadas por uma série de aspectos sociais. Ela surge com o objetivo de ser independente, para que o artista e o público pudessem estar juntos em comunhão e interação e, enquanto escrita, vai procurar aproximar a relação entre autor e leitor, destacando a presença do autor no texto. Sobre o seu surgimento, Glusberg (2001) comenta:

O seu nihilismo era carregado de ironia e de um certo espírito lúdico; mas era, ao mesmo tempo, a expressão de uma originalidade criativa e de uma busca de envolvimento do público na atividade artística. Poetas, pintores, dramaturgos e músicos denunciavam a estagnação e o isolamento da arte de então. O que se buscava era uma vasta abertura entre as formas de expressão artística, diminuindo de um lado a distância entre a vida e a arte, e, por outro lado, que os artistas se convertessem em mediadores de um processo social (ou estético-social) (GLUSBERG, 2001, p. 12).

A busca por novas formas de expressão foi sempre o mote para o desenvolvimento de inovações estéticas e, no contexto do período de seu surgimento, a “performance” emerge

dessa busca por uma arte que se mantivesse atuante no processo social. Dessa forma, tanto o emissor quanto o receptor tinham papel indispensável na concretização da “performance”.

Como questionamento político, a “performance”, enquanto linguagem, ganhou força nas décadas de 60 e 70, quando os movimentos começaram a alcançar destaque na mídia e a ganhar mais público. Como herança das estéticas anteriores, como por exemplo do *happening* e da *body art*, a utilização do corpo na “performance” se destaca como um elemento importantíssimo do trabalho, ao transformar o artista “na própria obra”. Essas pesquisas sobre o corpo, seus limites e seus significados, muitas vezes atuando com violência sobre ele, fez com que as performances desse período fossem encaradas como algo, frequentemente, fora dos padrões da época, colocando em questão o próprio conceito de arte. Como exemplo, pode-se destacar algumas performances rituais de Hermann Nitsch, que contavam com sacrifícios de animais cujo sangue era derramado diante dos espectadores. As “performances” que contavam com mutilações e flagelos do corpo humano também foram difundidas e o nu, como algo contestador, ganhou força nesses movimentos e manifestos. Artistas como Marina Abramovic e Ulay desenvolveram seus trabalhos a partir da experimentação física, passando também pela experimentação psíquica, buscando outras formas de conhecimento e de pesquisas.

Sobre este período, Schechner diz:

Assim, por exemplo, a nudez causou uma excitação nas artes performáticas durante os anos 60 e começo dos 70. Mas qual a razão do choque? Nú artístico já era lugar comum na pintura e na escultura. E na outra ponta da dicotomia ‘alta arte x baixa arte’, o striptease era algo bem comum – e erótico. Mas o nú artístico da arte nos museus era representação que, presumia-se, não deveria ser erótica; e o striptease estava segregado e destinado a um gênero especificamente: strippers mulheres, espectadores homens. A ‘nudez completa e frontal’ em produções como *Dionisio em 69* (68) e *Oh! Calcutta* (72) causaram um susto porque os atores de ambos os sexos estavam despidos em um lugar da alta arte e da performance ao vivo, e estas eram algumas vezes eróticas. Este tipo de nudez era diferente dos corpos desnudos em casa ou das duchas nos chuveiros esportivos [*sic*] (SCHECHNER, 2006, p. 9).

O autor chama a atenção para a diferença existente entre o corpo nu na “performance” artística e o corpo nu nas duchas ou chuveiros esportivos. Segundo Schechner, a principal diferença está no contexto em que a ação está inserida, na sua relação com o meio e com aquele que a assiste. A “performance” enquanto linguagem pode assim ser chamada porque a repetição dos comportamentos restaurados é dada em uma circunstância diferente do cotidiano e é assistida por uma plateia. Sendo assim, ela possui um contexto e um *status* diferente da repetição de uma ação nos rituais cotidianos. A citação de Schechner nos aponta claramente para uma nudez do corpo como forma de chamar atenção para a “performance” e

para o que estava sendo dito, questionado e reivindicado. A “performance” passa a ser uma obra onde o “objeto é aquele que geralmente usamos como instrumento” (SCHECHNER, 2006, p. 9). O corpo é colocado em evidência, mas não somente como base para experimentações, através dele e de suas significações, os artistas tendem a questionar outros aspectos, como é o caso das potencialidades simbólicas, dos aspectos sociais imbricados nesse corpo, objetivando transformar o artista no “sujeito e objeto de sua arte”. O corpo é concomitantemente instrumento e suporte. Ele é o meio pelo qual a obra é levada até o espectador. Nesse sentido, o corpo é levado a ressignificar a si, a partir de sua expressividade adquirida no que foi vivenciado.

Por sua vez, Glusberg também aponta como elemento constituinte da “performance”, a presença do corpo do artista enquanto indivíduo, não havendo uma criação de algo ficcional como, por exemplo, um personagem. Esse é um dos pontos importantes para a diferenciação da “performance”, tendo como elemento base a “apresentação”, e o teatro, balizado pela “representação”. A quebra da ilusão, proposta por Brecht e Meyerhold, no início do século XX, é elevada ao extremo. Agora, o foco principal do espaço cênico é o *performer*, o espectador e a relação que é estabelecida a partir da interação entre eles, seja de presença ou de ausência do corpo ou, ainda, sua presença através de representações virtuais. As explorações do corpo que agridem o *performer* ou o colocam em situações de risco, quando deixam sua integridade ameaçada, são vistas como a busca de um acontecimento livre de qualquer possibilidade de representação.

A noção de “performance”, ligada aos conceitos desenvolvidos por estudiosos americanos, principalmente no que se refere às pesquisas realizadas em meados dos anos de 1980, delineia uma construção vinculada, efetivamente, à política e à crítica social. Para Josette Féral, no artigo *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo* (2008), a “performance” surge do desejo “(...) de reinscrever a arte no domínio do político, do cotidiano, quiçá do comum, e de atacar a separação radical entre cultura de elite e cultura popular, entre cultura nobre e cultura de massa” (FERÁL, 2008, p. 199). A autora afirma que a complexidade de se definir a “performance” é o que faz essa arte se tornar algo tão inovador.

Como uma linguagem híbrida, a “performance” trabalha na fronteira das demais linguagens e surge a partir da necessidade de rompimento com essas fronteiras e com os cânones instaurados durante séculos. Segundo Ferál (2009), o *leitmotiv* primeiro da “performance” é o posicionamento político que fez com que os artistas se movessem na criação de eventos em que diferentes áreas se reuniam, porém, como vimos no decorrer desse

capítulo, isso não se aplica a todo o tipo de performance, a exemplo das “performances” rituais.

Segundo Féral (2009), a “performance” passa principalmente pelos aspectos coletivos e políticos, já segundo Glusberg (2011), o conceito de “performance” está ligado a processos criativos individuais e coletivos. Para o autor:

O que interessa primordialmente a performance é o processo de trabalho, sua sequência, seus fatores constitutivos e sua relação com o produto artístico: tudo isso se fundindo numa manifestação final. A cultura nos leva a tomar como naturais as sequências de ações e comportamentos a que estamos habituados, porém a semiótica vai questionar as condições de geração dessas ações e os fatores determinantes das mesmas.

Decodificar os movimentos, os gestos, os comportamentos, as distâncias, é colocar simultaneamente o espectador no tempo próprio do artista [...] (GLUSBERG, 2011, p. 53).

Dessa forma, pode-se concluir que a “performance” contempla uma série de fatores desde a elaboração, o processo de trabalho, passando pelos fatores que a constituem e a relação com o produto artístico. É importante destacar que, para Glusberg, assim como para Schechner, o espectador tem papel fundamental na “performance”, é a partir do diálogo estabelecido entre os dois que ela se constitui como tal. O *performer* busca trazer o espectador para dentro da obra, ao ponto de estarem juntos no momento da ação. Existe, então, na “performance”, uma linha muito tênue entre performer e espectador. O espaço cênico determinado e confortável das plateias de uma arquitetura teatral tradicional não é capaz de abarcar as apresentações dos *performers*. Dessa forma, novos espaços vão sendo explorados sem o objetivo de “representar” um dado lugar, mas sendo “apresentado” em sua constituição e contexto. O espectador está, de certo modo, bastante vulnerável, pois não se tem mais clareza do que esperar de uma apresentação artística, como acontece no teatro, que é possível ler o *release* e ser capaz de ter alguma noção do que vai retratar o espetáculo.

Após essa breve exposição dos aspectos históricos que dizem respeito ao surgimento da “performance” e ao seu desenvolvimento enquanto conceito, entende-se que ela tem como ponto chave a relação entre o ato performativo e o espectador. O corpo do *performer* é a base para a sua comunicação, sendo ele o canal de ligação entre o artista e o público. A abordagem de questões políticas, no sentido de refletir sobre elas, evidenciá-las e questioná-las, são aspectos importantes e que serão aprofundados no decorrer desse capítulo.

3.2 A “performance” na zona de fronteira

A exploração do termo “performance” vem se intensificando com diversos estudos que exploram sua complexidade e as controvérsias que causa, principalmente no âmbito acadêmico. A definição é complexa, além de possuir uma capacidade infinita de extrapolar diferentes campos disciplinares em suas relações, com diferentes conteúdos inseridos em sua constituição enquanto obra artística, no sentido do seu repertório, e enquanto produção de conhecimento. O termo já foi muito explorado e várias são as tentativas de definição, inclusive em termos de abrangência, não só por acadêmicos, como também por artistas e pesquisadores de diversas áreas de conhecimento, em diferentes países. Trabalharemos com alguns desses estudos para chegarmos às aproximações entre a “performance” e a obra dramaturgica de Gógol.

A impossibilidade de uma conceituação única no campo da “performance”, já mencionada neste capítulo, é abordado no ensaio de Diana Taylor, intitulado: *Hacia una definición de performance* (2003), onde a autora chama a atenção para diferentes formas de se referir ao termo, nas diferentes áreas de conhecimento, que são comuns hoje, como por exemplo: uma arte “mais visual” ou “arte de ação”, enquanto outros procuram definições do dicionário para tentar encontrar um conceito único. Esse ensaio de Taylor (2003) retrata questões referentes a um encontro ocorrido no México, mas que se pode associar diretamente às tentativas de conceituações ocorridas também em nosso país. NO Brasil, o termo também é constantemente associado a “desempenho”, e pode então ser aplicado a diferentes áreas de atuação, como é o caso da área de vendas, dos esportes, dos negócios, entre diversas outras utilizações que encontramos em nossa língua vernácula. Com base nas informações acima, seria um trabalho impossível tentar definir um conceito único para “performance”. Para Schechner (2006), os “estudos de performance começam onde o domínio máximo das disciplinas termina” (SCHECHNER, 2006, p. 2), ou seja, lugar de conceituações conflitantes, o que só faz com que a impossibilidade de uma conceituação única se reafirme. Dessa forma, pode-se perceber quão interdisciplinar é o campo da “performance”, visto que cada área de conhecimento caminha em direção a conceituações diferentes. Logo, a análise da performatividade dentro do campo da literatura, no caso específico da dramaturgia gogoliana, se apresenta como campo fértil.

Segundo Taylor (2003),

Os vários usos da palavra performance apontam as camadas de referencialidade complexas, aparentemente contraditórias, e por momentos mutuamente sustentadas. Victor Turner baseia sua compreensão do termo a partir da raiz etimológica francesa, *parfournir*, que significa completar ou realizar algo por completo. Para Turner, bem como para outros antropólogos que escreveram nas décadas de sessenta

e setenta, as performances, revelam o caráter mais profundo, genuíno e individual de uma cultura. Guiado pela crença em sua universalidade e relativa transparência, Turner propôs que as pessoas poderiam começar a compreender uns aos outros através de suas performances. Para outros, a performance significa exatamente o oposto: o ser construído da performance sinaliza sua artificialidade, é colocada em cena, antítese do real e verdadeiro. Enquanto em alguns casos a ênfase no aspecto artificial da performance como construção revela um preconceito antiteatral, em leituras mais complexas o construído é reconhecido como um copartícipe do real. Mesmo uma dança, um ritual, ou uma manifestação requerer um marco que as diferencie de outras práticas sociais em que se inserem, isso não implica que estas performances não sejam reais ou verdadeiras (TAYLOR, 2003, n.p.⁵⁷, tradução nossa⁵⁸).

A “performance” pode ser vista como algo capaz de ajudar a compreender o que existe de mais profundo em uma dada cultura, além de contribuir com a percepção de aspectos políticos, sociais e religiosos que podem ser analisados, tomando como base o que há de universal e de transparente nessa linguagem. Essa visão esbarra em um olhar mais artificial da “performance”, como tão bem retrata Taylor, que é a visão de que, como algo previamente pensado e construído, não poderia então representar algo genuíno.

A análise da “performance” diretamente ligada à arte também apresenta divergências, uma vez que o termo pode ser aplicado à dança, ao teatro, a shows musicais e a mais outras infinitudes de termos referentes à arte de uma maneira geral. Ou seja, é comum se aplicar o termo a diferentes linguagens. Aos poucos, essa cultura vem se modificando, como exemplifica Marin Carlson, em *Performance: uma introdução crítica* (2010):

Ambos o New York Times e o Village Voice agora incluem a categoria especial de ‘performance’, separada de teatro, dança ou filmes, incluindo eventos que são também frequentemente chamados ‘performance art’ ou mesmo ‘performance teatro’. Para muitos, este último termo parece tautológico, desde que nos dias mais simples todo teatro era considerado envolvido como performance, sendo teatro, na realidade, uma das tão chamadas artes cênicas (CARLSON, 2010, p. 71).

No Brasil, o termo “performance”, quando utilizado para se referir ao teatro, geralmente está ligado a experimentações de linguagem em arte, ao ser empregado quando o artista opta por não definir a nomenclatura daquilo que está fazendo, como teatro, dança ou

⁵⁷ TAYLOR, Diana. Hacia una definición de performance. **Revista O Percevejo**, Rio de Janeiro, não paginado, n. 12, 2003a.

⁵⁸ “Los diversos usos de la palabra performance apuntan a las capas de referencialidad, complejas, aparentemente contradictorias, y por momentos mutuamente sostenidas. Victor Turner basa su comprensión del término en la raíz etimológica francesa, parfournir, que significa completar o llevar a cabo por completo. Para Turner, así como para otros antropólogos que escribieron en los sesentas y setentas, las performances revelaban el carácter más profundo, genuino e individual de una cultura. Guiado por la creencia en su universalidad y relativa transparencia, Turner propuso que los pueblos podían llegar a comprenderse entre sí a través de sus performances. Para otros, performance significa exactamente lo opuesto: el ser construído de la performance señala su artificialidad, es puesta en escena, antítesis de lo real y verdadero. Mientras en algunos casos el énfasis en el aspecto artificial de performance como constructo revela un prejuicio antiteatral, en lecturas más complejas lo construído es reconocido como copartícipe de lo real. Aunque una danza, un ritual, o una manifestación requieren de un marco que las diferencie de otras prácticas sociales en las que se insertan, esto no implica que estas performances no sean reales o verdaderas” (TAYLOR, 2003, n.p.).

música, por acreditar que o trabalho está em uma zona de fronteira com outras linguagens. Esse lugar intermediário, que não se pode enquadrar nessa ou naquela linguagem de arte, geralmente é nomeada como “performance”. Surge outra característica: a fronteira. No caso específico da obra de Gógol, podemos afirmar que sua obra é fronteira por colocar os posicionamentos do autor e da sua própria obra em evidência, diante de um contexto opressor impresso pelo governo. Não que os demais artistas do período não utilizassem sua obra para fazê-lo, mas o que diferencia Gógol é que, através da utilização da metadramaturgia, ele critica os posicionamentos políticos, expõe os julgamentos de sua própria obra e aspectos da sua vida. O que o dramaturgo faz é mostrar os bastidores do teatro, expor a cena e utilizar o teatro enquanto instrumento de manobra de uma sociedade, bem como para representar uma sociedade manobrada. Além da questão da fronteira em relação ao posicionamento do autor, temos a questão fronteira em relação à quebra com os elementos românticos, dando início ao realismo russo, visto que o dramaturgo foi o precursor desse movimento na literatura daquele país.

Ainda a respeito do termo “performance” e de suas variações, destaca-se a nomenclatura arte-performance, ou *performance art*, na expressão original em inglês, quando refere-se a uma modalidade artística distinta do teatro, do cinema ou da dança. A generalidade do termo “performance” é abolida em detrimento da definição de um gênero específico de arte. “Arte-performance” tem origem no teatro e nas artes plásticas. Esse termo é amplamente usado para denominar diversas manifestações que estão na zona de fronteira com outras áreas, mas que têm no teatro e nas artes plásticas suas raízes primeiras. Cohen (1998) destaca a “performance” como sendo “uma arte de fronteira”, ao chamar a atenção para sua raiz cênica e traçar um comparativo com a obra de arte total, como idealizada por Wagner, em seu *Gesamtkunstwerk*, na tentativa de cruzar as diversas formas artísticas em um só evento. Nesse sentido, a “performance” utiliza-se de várias linguagens sem hierarquizá-las.

Também sobre esse aspecto da “performance”, enquanto uma linguagem de fronteira, Beigui (2011) coloca:

Tem-se sentido os ecos da performance com maior presença no campo das artes visuais (instalação e cinema) e no campo das artes cênicas (dança e teatro), embora possamos ainda percebê-los na música desde a noção de *gesamtkunstwerk* (obra de arte total) de Richard Wagner e na contravenção desse conceito em Bob Wilson, passando pela própria ideia de ‘vontade’ em Nietzsche e ‘existência’ em Sartre, no campo da filosofia. Dessa forma, os estudos da performance permitem atravessar espaços encobertos por disciplinas específicas, abrigo um universo cada vez maior de noções assimétricas, distantes dos parâmetros curriculares convencionais (BEIGUI, 2011, p. 28).

A “performance”, por estar na fronteira e abarcar diferentes linguagens, distancia-se dos padrões convencionais e, dessa forma, amplia suas possibilidades de exploração e desenvolvimento, criando uma arte onde os hibridismos são destacados e tornam complexo o seu enquadramento nesse ou naquele parâmetro.

No que diz respeito ao conceito, Lehmann afirma que a “performance” quer provocar no espectador uma experiência real e não a ilusão do real, trabalhando com uma “imediatez”, que, segundo o autor, seria o seu cerne, ou seja, a contemplação, por parte da plateia, da presença do performer em cena. Lehmann (2007) afirma que o artista performático,

[...] organiza e realiza ações que afetam o próprio corpo. Na medida em que seu corpo não é usado somente como sujeito do manuseio, mas também como objeto, como material significante, anula-se o distanciamento estético tanto para o próprio artista quanto para o público (LEHMANN, 2007, p. 228).

Partindo dessa ideia, percebe-se a importância dada à presença física do *performer*, que tem no seu corpo a principal matéria de sua produção, onde a presença é item primordial, não no que se refere apenas ao estar em cena, mas no sentido de ter um corpo portador de significantes, sofrendo, muitas vezes, interferência direta, como é o caso de “performances” onde o corpo é cortado, costurado, ou seja, a representação da realidade vai ao seu ápice e o corpo, na maioria das vezes, é a matéria da obra.

Nesse sentido, Silvia Fernandes, em seu artigo *Teatralidade e performatividade na cena contemporânea* (2011), afirma que no teatro contemporâneo existe uma: “[...] dissolução de limites entre obra e processo, ficcional e real, espaço cênico e espaço público, ator e performance” (FERNANDES, 2011, p. 12). Ou seja, os limites entre teatro e “performance” estão se tornando cada vez menores. O que diferencia o teatro da “performance” é que o primeiro se apresenta como algo acabado, enquanto encenação, onde um roteiro de ações é ensaiado, existe um texto que é decorado e uma luz que é marcada, ou seja, por mais que se leve em consideração a efemeridade do teatro enquanto arte, sua “organização simbólica” se difere da “performance” (FERNANDES, 2011, p. 18). Segundo Fernandes (2011):

O performer apresenta-se ao espectador como um sujeito desejante, que em geral se expressa em movimentos autobiográficos e tenta escapar à representação e à organização simbólica que domina o fenômeno teatral, lutando por definir suas condições de expressão a partir de redes de impulso (FERNANDES, 2011, p. 18).

Dessa forma, percebe-se uma aproximação entre o pensamento de Fernandes e o de Férral, no sentido de entenderem a “performance” como algo que escapa a uma representação onde exista uma “organização simbólica”, bem como na repetição de um evento. Ambas entendem “performance” como um evento único que é, via de regra, relacionado com um

espaço e um contexto e, a partir da exploração desses elementos, pode mudar totalmente a sua estrutura. Conclui-se, então, que, quando se usa a palavra viva para se referir a “performance”, isso se refere diretamente ao caráter de arte em processo, de algo que não é acabado, nem muito menos fechado em uma forma e que se adequa à realidade do artista de acordo com o contexto.

O ato de *performar* está diretamente ligado à transgressão de realidades, ao trazer a própria realidade e intervir no aspecto social, não diretamente pelo que é representado, mas através da ação que evoca e que pretende ser transformadora. Como dito anteriormente, muitas vezes o performer se coloca na própria obra, logo a “performance” passa a ser parte dele próprio. O que muitas vezes está exposto é o “eu” do artista, este que, segundo Cohen, utiliza diversos mecanismos fora do seu “lugar original”. Gógol pode ser visto como um performer na medida em que sua obra está embebida dos aspectos sociais russos. O dramaturgo se insere no discurso produzindo uma escrita de caráter transformador, reflexivo e político.

Segundo Schechner (2006), atribui-se o nome de “performance” quando “o contexto histórico e social, a convenção, o uso da tradição dizem que é” (SCHECHNER, 2006, p.12), ou seja, “toda e qualquer das atividades da vida humana pode ser estudada enquanto performance” (SCHECHNER, 2006, p.14). Qualquer ação que for colocada como “performance” pode, então, ser assim considerada. Uma questão subjetiva e que exige cuidado em sua análise é o entendimento de que o que é “performance” passa também pelo aspecto cultural e, assim, o que é considerado “performance” no Brasil, pode não ser assim considerado em outro país.

Em seu artigo, *Performances da Escrita* (2011), Alex Beigui afirma que:

O campo da performance vem se mostrando como espaço guarda-chuva dentro das artes e, atualmente, tem contribuído para a ampliação dos horizontes teóricos e práticos das pesquisas em processos de criação, especialmente, os que envolvem as linguagens de fronteira (BEIGUI, 2011, p. 27).

Essa ideia do campo da “performance”, enquanto um espaço guarda-chuva que abrigue as diferentes linguagens, inclusive as de fronteira, nos aponta para o hibridismo dessa arte. A metáfora do guarda-chuva abrange diversos lugares para diferentes ramos de pesquisa e possibilita, enquanto campo de saber, a abertura de espaços para as mesmas questões e de várias questões sobre o mesmo espaço. A “performance” se caracteriza por outros paradigmas que, ao contrário da lógica contínua de uma ação desenvolvida no palco, recorre a uma certa

indeterminação e que se relaciona ao tempo-espaço, como também à utilização de objetos; destaca-se o ritual ao invés da narrativa; o performer, no lugar do ator.

Existem diversas formas de se entender a “performance”, uma vez que ela se propõe a ser uma linguagem atualizada e viva, distante de uma definição única, ativa em sua constituição, marcada pelo momento histórico, composto por transformações de diferentes ordens e que a faz ser tão rica de significado. Enquanto campo de conhecimento, a “performance” não permite conceituações, quer sim ser ferramenta e espaço de reflexão, sob aspectos de um século tão atribulado de informações e diversidades. Ela se propõe a questionar esse movimento, a novas transformações tecnológicas e sociais, a refletir um novo século. Como diz Cohen, a “performance”, por ser uma obra aberta, é “acessível a várias leituras” bem como acessível a várias conceituações. Dito isso, podemos afirmar que a obra gogoliana se aproxima da ideia de “performance” pela forma como o dramaturgo trabalhou a estética de suas obras, principalmente no que se refere ao realismo, e colocou um aspecto reflexivo muito forte, abrangendo diversos temas.

3.3 A escrita como discurso de si

Até o momento, a pesquisa histórica sobre a *performance* e a análise sobre o conceito foram delimitando este trabalho, que encontra o seu fio condutor na discussão do que é uma escrita performática e como ela pode se aplicar à análise de uma obra literária. As pesquisas sobre a “performance” no campo da literatura e da escrita ainda são escassas, mas existe uma necessidade de se buscar novos caminhos para o estudo de uma escrita que está mais voltada para a colocação do artista na obra, onde o autor seja também um atuante do processo de transmissão da mensagem e na relação obra leitor/espectador.

A escrita, ao longo da história humana, sempre teve um papel de dominação, na representação da cultura dominante sobre culturas ditas inferiores, ou no processo de imposição de diferentes esquemas culturais sobre outros mais frágeis. Imposição de ideologias e de regimes autoritários. O que a “performance” traz para a escrita é uma quebra com esses processos de dualismos, relações entre dominantes e dominados, centro e periferia. As fronteiras entre “performance” e escrita tendem a se abrandarem, uma vez que ambas podem se servir uma da outra para chegarem a objetivos singulares. Discutiremos os conceitos que permeiam essa junção entre a escrita e a “performance” nas zonas de fronteira e o hibridismo que esse estudo confere.

A escrita performática está presente em um evento onde o autor e o leitor são sujeitos da obra e estão em aproximação no momento da escrita e da leitura. Segundo Patrice Pavis, em seu livro *A Encenação Contemporânea: origens, tendências, perspectivas* (2010), “a performance indica que uma ação é executada pelos artistas e que também é o resultado dessa execução” (PAVIS, 2010, p. 44), assim, a ação é destacada enquanto geradora de sentido. O enfoque é na ação daquele que escreve, porém, sem deixar de lado os significantes envolvidos na ação daquele que lê. O trabalho dramaturgic de Gógol pode ser pensado pelo viés da escrita performática devido a alguns aspectos chaves como: a sua inscrição dentro da obra, onde suas opiniões sobre o teatro e a relação com a crítica estão impressas, ou seja, existe a sua inserção no discurso enquanto autor que não apenas apresenta uma obra, mas é parte dela; a relação estabelecida entre o autor e o leitor/espectador, uma vez que Gógol, principalmente em suas obras metadramaturgicas, apresenta diversos elementos da linguagem, assim como chama atenção para aspectos da crítica na busca de gerar reflexões; sua atividade artística extrapola o campo da escrita e abrange o campo político, assim como aborda aspectos referentes à atividade dramaturgica; inicia a busca por uma escrita diferenciada, sendo o pioneiro do movimento realista na Rússia.

A pesquisa objetiva pensar a escrita como sendo o próprio autor, uma escrita de si, mas também uma escrita do mundo, pois quando escreve, o dramaturgo não se distancia da realidade onde está. O resultado, que Michel Foucault, no livro *O que é um autor?* (2011), denomina como a ‘escrita em si’, é sempre um olhar de quem, de forma direta ou indireta, está inserido no processo de produção da obra de arte. Se levantarmos esta reflexão no campo da literatura, poderíamos então entender que uma escrita performática deve estar diretamente ligada à relação entre autor e leitor, em um jogo de significantes e significados que são produzidos e construídos durante o período em que essa relação se estabelece. O que diferencia a escrita gogoliana é justamente o desejo de Gógol, enquanto artista, de participar de vários elementos de sua obra simultaneamente e não se contentar apenas em escrever literatura, mas estar dentro da literatura, ou seja, colocar no discurso de suas obras o seu próprio discurso político e artístico. Neste estudo, tomaremos como exemplo, aspectos da vida e da obra de Nikolai Gógol, já debatidos nesta tese, para que possamos desenvolver as teorias abordadas pelos autores que são a base referencial para esta pesquisa.

No estudo intitulado *Ficción y performance en escritores latinoamericanos contemporáneos* (2001), Graciela Ravetti expõe alguns aspectos do que vai se delineando como performance da escrita, que ela denomina inicialmente de “narrativa performática”. Segundo a autora:

[...] utilizo a expressão ‘narrativa performática’ para me referir a tipos específicos de textos escritos em que certos recursos literários que compartilham a natureza da performance, segundo a acepção desse termo, em sentido amplo, no âmbito cênico e no político-social. [...] tomo a conhecida fundamentação de John Austin sobre o conceito de performativo, no sentido de que em toda a enunciação o falante está comprometido com algum tipo de ato, ilocutório, que modifica e determina a relação entre os interlocutores. A tudo isso, não podemos deixar de somar os conceitos de Foucault sobre o poder performativo conceptual do discurso e muito menos podemos ignorar as argumentações de que Lacan sobre o que significam a linguagem e a interpelação na formação do sujeito. Teria, então, duas expressões complementares: ‘narrativas performáticas’ e ‘vínculos performativos’. As primeiras - as narrativas performáticas - poderiam vir a ser decisivas no momento de questionamento e da resistência ao segundo – os vínculos performativos - nascidos nas instâncias do poder estabelecido (RAVETTI, 2001, p. 51, tradução nossa⁵⁹).

A “narrativa performática” seria aquela em que o emissor se compromete com uma ação de comunicação que modifica sua relação consigo e com os receptores da sua obra. Na troca que se estabelece entre aquele que escreve e aquele que lê, ambos estão em exposição, seja o que escreve, no ato de doação, de usar sua voz para reverberar um discurso, ou aquele que lê, que se abre para o universo criado e que encontra ali um mundo a ser explorado.

Nesse processo de escrita, o autor trabalha com a ordenação e com as ideias que são apresentadas por um jogo cuidadoso de palavras. Uma escrita surge voltada para uma suposição de valores, imprimindo um ritmo para o leitor, cadenciando a forma de apreensão da mensagem e dando lugar a uma escrita que quer convencer, inclusive ao ordenar sentimentos e perspectivas autorais. A escrita performática seria uma escrita onde o leitor participaria como um “coescritor performático”, como cita Juliana Leal (2008). Segundo a autora, o “coescritor performático” é o leitor/espectador que consegue desenvolver uma imagem mental da obra literária e que não é mais escravo do autor, mas estão, ambos, empenhados no exercício de compor uma escrita performática. Assim, Gógol estabelece uma relação intensa com o leitor ao tentar, em maior grau em suas obras metadramatúrgicas e em menor grau nas demais obras, levá-lo à uma reflexão. No sentido defendido por Ravetti (2001), de uma “narrativa performática”, podemos compreender que Gógol, ao criar uma obra metalinguística, chama atenção para suas questões, para a dificuldade de aceitação, pela

⁵⁹ “[...] utilizo la expresión ‘narrativa performática’ para referirme a tipos específicos de textos escritos en los cuales ciertos rasgos literarios comparten la naturaleza de la performance, según la acepción de ese término, en sentido amplio, en el ámbito escénico y en el político-social. [...] tomo la conocida fundamentación de John Austin sobre el concepto de performativo, en el sentido de que en toda enunciación el hablante está comprometido con algún tipo de acto, ilocutorio, que modifica y determina la relación entre los interlocutores. A todo eso no podemos dejar de sumar los conceptos de Foucault sobre el poder performativo conceptual del discurso y mucho menos podemos ignorar las argumentaciones de Lacan sobre lo que significan el lenguaje y la interpelación en la formación del sujeto. Habría, entonces, dos expresiones complementarias: ‘narrativas performáticas’ y ‘vínculos performativos’. Las primeras – las narrativas performáticas – podrían venir a ser decisivas al momento del cuestionamiento y de la resistencia a los segundos – los vínculos performativos – nacidos a instancias del poder establecido” (RAVETTI, 2001, p. 51).

crítica, da obra *O inspetor geral*. A perspectiva do autor é colocada em evidência para possibilitar uma reflexão do espectador sobre diversos aspectos da obra teatral. A recepção da peça foi diversa, alguns concordavam com o que era exposto, outros discordavam e achavam que não deveria mais ser exibida e que o autor deveria ser punido. Dessa forma, podemos perceber que sua obra dramaturgica teve um impacto considerável no contexto em que foi lida e/ou exibida inicialmente.

Essa ideia de “coescritor performático” sintetiza bem o espaço que o leitor/espectador ganha dentro da obra. O processo hierárquico existente em anos de produção escrita, entre esses dois agentes do processo de constituição da literatura, obra e leitor, e sem os quais a obra deixa de existir de maneira completa e única, é deixado de lado em detrimento da construção de relações entre a obra e o autor e, a obra e o leitor. Utilizaremos o termo “coescritor performático”, de Ravetti, para nos referir ao leitor/espectador que também é, além de participante ativo da escrita performática, um leitor vivo que, ao mesmo tempo em que lê, é lido pela obra e se reconhece no seu conteúdo. O “coescritor performático”, juntamente com o autor, é o cerne da escrita performática e sem esta relação estabelecida, a escrita não se perpetua como uma ação, que por si só é performativa. Quando Gógol expõe, em *A saída do teatro depois da representação de uma nova comédia* e *O desenlace de O inspetor geral*, os bastidores de sua principal obra, *O inspetor geral*, e aponta as críticas feitas à peça através de personagens das diversas esferas da sociedade russa, além de o autor informar sobre um dado real, permite que o “coescritor performático” se posicione, analise as diversas críticas e aspectos levantados e possa, a partir daí, chegar a construir sua própria visão. Gógol se expõe dessa forma, através de sua obra, uma vez que o autor não retratou apenas os aspectos positivos, pelo contrário, os negativos foram apontados, inclusive quando um dos personagens propõe que o autor de *O inspetor geral* seja mandado para o exílio.

A relação de presença, a partir da voz do autor que surge da obra, conduz o leitor de forma crítica, expõe ideias para além da própria obra e estabelece relações entre as operações culturais existentes na época de sua origem e nas atuais. Essas são relações que o leitor de hoje elabora e através das quais vai dando vida e significado à obra que renasce na leitura contemporânea. Ao entrar no universo de escrita do autor, entramos também em um universo de palavras, de signos e em um ritmo que é impresso por ele próprio, ao fazer as possíveis relações entre aquele que escreveu a obra, aquele que lê e todas as significações que podem estar inseridas nesse entremeio. Para se referir ao autor que expõe o seu “eu” na obra de arte e que utiliza em sua escrita elementos que estão deslocados do seu lugar de origem, será

utilizado o termo “autor performer”⁶⁰. No tocante à obra dramaturgica gogoliana, o universo criado é cômico e foi através do riso que o autor resolveu pautar suas indagações a respeito da sociedade, da política e do teatro, visto que todas as suas cinco peças são comédias. As situações apontadas por Gógol são situações reais, de corrupção, de cobrança de propina. Seus personagens querem sempre ganhar vantagem de alguma forma e, nesse sentido, as semelhanças com situações do cotidiano de qualquer cidade podem ser percebidas. Esse reconhecimento que o “autor performer” provoca no “coescritor performático” faz com que a obra seja atemporal. Assim, o elemento metadramatúrgico é de extrema importância para a performatividade da escrita gogoliana, justamente por expor, de forma clara, os bastidores da cena e a visão do autor sobre diferentes aspectos da linguagem, sem perder o aspecto cômico.

Sobre a escrita e suas inter-relações com o meio social, Foucault (1964) diz:

Ela detém a essência da literatura, mas dá ao mesmo tempo sua imagem visível, real. Neste sentido, pode-se dizer que toda a obra diz o que ela diz, o que ela conta, sua história, sua fábula, mas além disso, diz o que é literatura. Acontece que ela não diz em dois tempos: um tempo para o conteúdo e um tempo para a retórica; ela o diz em unidade (FOUCAULT, 1964, p. 147).

A metadramaturgia é um ponto importante para a produção das inter-relações entre a escrita e o meio social, uma vez que, para o filósofo, a escrita é, na verdade, uma metanarrativa do que é literatura. Foucault estabelece um contraponto entre a essência e o visível, material e real, visto que essa dualidade explicitada constitui o que é performativo na obra.

Sobre essa questão, Denise Pedron (2006) afirma que uma escrita performática perpassa por algumas características: (i) o autor sai do papel de mero escritor e passa a ganhar lugar na enunciação que se desenvolve a partir de uma forte intervenção social e política, (ii) a crítica a aspectos sociais e à realidade em que a obra está inserida; (iii) a visão do corpo daquele que escreve e daquele que lê, como agenciadores simbólicos onde as pulsões corporais agem como operadores de sentido da escrita; (iv) a palavra, não mais como poder primeiro, mas em constante diálogo com as artes de maneira geral.

Ao analisarmos os pontos propostos por Pedron (2006), a respeito da escrita performática aplicados à obra dramaturgica de Gógol, concluímos que: (i) Gógol, a partir do recurso metadramatúrgico, cria um personagem para que possa ganhar lugar na enunciação (“O Autor da Peça” pode ser citado como exemplo) e abordar temas sociais, políticos e estéticos em seus discursos, (ii) usa sua obra como objeto de crítica a diferentes aspectos da

⁶⁰ Esse termo foi cunhado por Alex Beigui, no artigo *Guimarães Rosa ou o narrador como performer*, publicado em 2013.

sociedade russa, (iii) insere questionamentos nos personagens que o próprio leitor deve fazer a si no decorrer da leitura e (iv) a partir desses questionamentos e da exposição dos elementos da linguagem teatral, o autor estabelece o diálogo direto e constante com o “coescritor performático”.

Sobre esse processo de escrita, Foucault (2011) diz:

Pode-se portanto dizer que, a partir do século XIX, todo o ato literário se apresenta e toma consciência de si como transgressão da essência pura e inacessível da literatura. E, no entanto, em outro sentido, cada palavra, desde sua escrita na famosa página em branco da obra, faz sinal para algo – pois não é palavra normal ou comum – que é a literatura; cada palavra é um sinal que indica algo que chamamos literatura. Pois, para dizer a verdade, nada em uma obra de linguagem é semelhante àquilo que se diz cotidianamente. Nada é verdadeira linguagem. Não há uma única passagem de uma obra que possa ser considerada extraída da realidade cotidiana (FOUCAULT, 2011, p. 144).

A partir do século XIX, o caráter transgressor que o ato literário assume faz cair a ideia de uma literatura que só é acessível aos acadêmicos ou aos mais letrados. Aos poucos, o acesso à literatura vai se tornando mais fácil e menos temeroso para os leigos e os artistas vão explorando cada vez mais o poder da linguagem, no sentido de romper com as regras e fugir dos padrões literários. O filósofo também destaca a importância dos significantes de cada palavra, de cada pontuação e de cada linha que compõe o discurso do artista. Segundo ele, nada do que se escreve em uma obra literária é em vão, tudo “faz sinal para algo”, ou seja, significa, ressignifica e recria o universo proposto pelo artista. A visão de um autor distante e que não interage com o seu leitor é deixada de lado em detrimento de uma aproximação entre o texto e o contexto, digo um contato ativo entre emissor e receptor.

Segundo Alex Beigui (2011):

A disseminação do campo da performance exige um redimensionamento do lugar da escrita no campo das letras e da linguagem, pois na junção que estabelece entre diversos modos de subjetivação envolvidos na prática escritural, ela evidencia os aspectos relacionais entre a escrita e a inscrição do sujeito no discurso que a produz, seja ele de natureza literária, ficcional ou crítica (BEIGUI, 2011, p. 25).

O autor passa a ser o sujeito que produz um discurso em que está impresso a si próprio. O dramaturgo, ao retratar em suas peças a Rússia e seu regime opressor, desenvolve um pensamento crítico com relação ao sistema político daquele país, o contexto está imbricado em suas peças, assim como está marcado no próprio Gógol, como um reflexo de si. Levando em consideração o que Foucault vai chamar de “impureza letal da palavra”, ou seja, todo texto escrito carrega em si o desdobramento da palavra que não diz respeito somente ao autor e sim, ao receptor, Gógol vai jogar, explorar e trabalhar com as palavras de maneira a

fazer delas uma arma contra o contexto social e político de sua época e esse uso da escrita, por si só, já pode ser considerado performático.

Segundo Beigui (2011), “Literatura é performance, garatuja, desenho impróprio da gramática, desvio da sintaxe; com ela aprendemos que o cotidiano e a existência podem ser insuflados pelos fatos da própria vida, vida em potência” (BEIGUI, 2011, p. 31). Podemos, então, apontar para a relação autor *versus* texto *versus* contexto, onde o autor não se distancia do que está ao seu redor no ato da escrita. Sobre esta relação entre autor e contexto, Diana Klinger, em sua tese intitulada *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica* (2006), escreve:

[...] exposição radical do si mesmo, do sujeito enunciador assim como do local da enunciação; a exibição de rituais íntimos; a encenação de situações autobiográficas; a representação das identidades como um trabalho de constante restauração sempre inacabado (KLINGER, 2006, p. 60).

A esse autor que expõe suas fraturas na própria obra, a autora vai denominar de “eu-escrevente”. Essa exposição radical de si, à qual Klinger se refere, é a exposição a que o autor se submete ao escrever um texto performático, pois, assim como a “performance” enquanto prática artística se desenvolve com o “eu” do performer exposto e desvelado na frente do espectador, a escrita performática desvela o “eu” do “autor performer”. A este cabe utilizar a escrita, enquanto uma transgressão, como um mecanismo de crítica e de reivindicação a partir das experiências pessoais que estarão impregnadas na sua obra. No que se refere a “encenações de situações autobiográficas”, exposto por Klinger, podemos citar como exemplo as peças metadramatúrgicas de Gógol, onde o autor traduz, através da fala de seus personagens, a revolta, o constrangimento e a ira que foram insufladas pela crítica russa às suas obras. Essa escrita ultrapassa o que há de literário na obra e passa a ser um ritual de desabafo.

Sobre esse entendimento da obra, como uma possível ritualização da escrita e da inscrição do autor na própria obra, Alex Beigui (2011) diz:

Performances da escrita envolvem o ‘desempenho’ de autoentendimento que a natureza do discurso insiste em realizar, aspecto que intensifica o ato incansável de perdurar, existir, viver-morrer através da escrita. A relação entre vida e arte pode ser comparada, na literatura, com ‘entrelugares’: Eros e Tânatos, vida e morte, prazer e dor, cuja fisicalidade do horror de parecer se faz carne e se faz verbo no corpo, sempre *corpo*, do texto (BEIGUI, 2011, p. 28).

A citação traduz exatamente o que a escrita é para Gógol, um “viver-morrer”, um “se entregar inteiramente”, ao expor fragilidades, incertezas e insegurança, assim como certezas, reivindicações e revoltas, em um jogo constante de antíteses dentro da própria obra. Beigui

também trabalha com o significado da palavra corpo e, nessa perspectiva, podemos pensar de três maneiras distintas: o corpo daquele que escreve, o corpo daquele que lê e o corpo do texto. Na primeira perspectiva, temos: o autor que coloca em sua obra de arte aquilo que reverbera em si; enquanto na segunda, o corpo “eu escrevente” é provocado, mexido e revirado pela escrita; por fim, na terceira, há o corpo do texto, que une o “eu escrevente” e “coescritor performático” em uma simbiose infinita.

O corpo sempre esteve diretamente ligado à *performance*, como podemos ver no decorrer deste capítulo, principalmente no que se refere à *body art* e à *action painting*. No caso específico da escrita performática, o corpo do autor estende esse viver-morrer para uma escrita que pretende perpetuar o discurso do artista. A partir dessa afirmação, pode-se dizer que Gógol expõe em sua obra as questões que reverberam em si, aquilo que o motiva e o que desmotiva, o que o impulsiona e o que o retrai, o que aponta o caminho e o que o turva. Assim, esse seria o primeiro ponto de uma perspectiva corporal do “autor performer”. Essa utilização da própria obra para escrever suas pulsões corporais provavelmente gerou as crises que fizeram com que o dramaturgo russo se exilasse de seu país por diversas vezes, como vimos no primeiro capítulo desta tese. O segundo ponto seria o reverberar do discurso do “autor performer” e o quanto ele é capaz de tocar, mexer, instigar o “coescritor performático”, principalmente no que diz respeito a aspectos sociais, políticos e estéticos. A revolta que a obra gogoliana causou em sua época, os comentários e protestos que gerou, falam muito sobre esse aspecto de interação com o “coescritor performático”. Através de suas peças, Gógol conseguiu atingir uma reflexão política, talvez não na dimensão e viés que ele pensava, mas provocou e reverberou no público. O terceiro ponto seria a interação entre o corpo do texto e a união por ela gerada, ou seja, entre o “autor performer” e o “coescritor performático”, relação que se efetiva em Gógol não somente nos momentos de leitura, mas de encenação de suas obras. Nesse sentido, a obra dramatúrgica apresenta duas possibilidades de interação, uma delas pelo viés da leitura solitária do texto e outra na apresentação do texto encenado. Nos dois sentidos, o corpo do texto é que estabelece a relação entre o corpo do “autor performer” e do “coescritor performático”.

Sobre os aspectos relacionados entre o corpo e o texto e, principalmente, no que se refere ao corpo daquele que lê, Paul Zumthor, em seu livro *Performance, recepção e leitura* (2000), nos diz que:

O que entender aqui pela palavra corpo? Despojado como ele está em minha frase, parece escapar, por demasiado puro e abstrato, ideal [...]. No entanto, é ele que eu sinto reagir, ao contato saboroso dos textos que amo; ele que vibra em mim, uma presença que chega à opressão. O corpo é a materialização daquilo que me é próprio,

realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. [...] é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior. Conjunto de tecidos e de órgãos, suporte da vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico [...] (ZUMTHOR, 2000, p. 23).

Esse corpo que Zumthor (2000) aborda pode ser muito bem representado quando se estuda a obra dramática de Gógol, visto que o autor russo é um exemplo de que seu corpo e sua arte não se distanciaram em nenhum momento, até a sua morte. Gógol viveu tão intensamente sua escrita que deixou-se morrer abalado pelos rumos que sua obra tomou. Talvez o artista não tivesse a noção de que sua obra poderia, depois de publicada, ganhar caminhos diferentes daquele que planejara.

O corpo em relação ao texto, em um contato sinestésico, onde as percepções se somatizam, as palavras que reverberam no meu corpo e por ele se espalham e com ele rivalizam, apaixonam, odeiam e amam, em uma mesma experiência, ou seja, a experiência de interação sinestésica com o texto. A percepção de Zumthor aponta para as reações físicas que a obra literária provoca, ou seja, de que maneira ela age no corpo do receptor e de que maneira ela pode influir não só no momento da leitura, mas nas provocações e mudanças que podem ser levadas para a vida social. Nessa relação, entre o corpo do “coescritor performático” e a obra, é que está um dos pontos de ação da escrita performática, uma vez que é através do olhar do leitor/espectador que a obra se efetiva como uma obra performativa e não apenas contemplativa, no sentido de representação. Se partirmos do princípio que a escrita performática é uma escrita em que o autor escreve e se inscreve na obra, o seu corpo está diretamente ligado ao sentido que produz a obra de arte, no que diz respeito ao aspecto político e estético.

Para Beigui (2011):

A presença de uma tensão entre os diversos níveis de imparcialidade e parcialidade leva a escrita a um ato cognitivo de ‘performar’ as diversas maneiras que o corpo encontra de se manter, se dizer na extensão que o ato de escrever-pensar-sentir permite. Escrever, talvez, tenha sido o primeiro ato performático consciente desde os tempos em que os homens lançavam seus desenhos nas cavernas, até o encontro com as formas idiomáticas e discursivas de representação (BEIGUI, 2011, p. 29).

A extensão do corpo como escrita, que simboliza o sujeito, é uma tradução consciente do inconsciente do autor. Ao pensarmos a “performance” enquanto ação que envolve primeiramente o próprio artista, a escrita passa a ser vista como exercício em que o corpo se torna o meio e o fim de toda a obra. Para Graciela Ravetti (2011), “a performance escrita passa também pela idiosincrasia do corpo” (RAVETTI, 2011, p. 20). O ato de escrever, como princípio para a produção de qualquer obra, faz uso do corpo que se envolve no ato da

escrita, no ato de “sentar e escrever”. A ação física que se desenvolve quando o autor resolve iniciar sua obra, quando o artista é movido pela pulsão, é uma ação performativa no sentido de colocação do artista e de sua relação com o que está a sua volta.

O ato prazeroso de escrever também reside na satisfação da leitura, visto que ocorrem de forma orgânica, ou seja, o corpo se envolve totalmente na obra, seja o corpo do “eu escrevente” ou o corpo do “coescritor performático” e, assim, ambos são envolvidos no que denominamos escrita performática. Sobre essa dicotomia, Roland Barthes, em seu livro *O prazer do texto* (2006), aborda a questão do prazer de se escrever e ler um texto. Para o autor, assim como cada texto é singular, cada leitura também o é. Um novo prazer é experimentado pelo “coescritor performático” a cada nova leitura. A escritura, para Barthes, é uma estimulante pulsão à curiosidade, ao elevar o indivíduo à descoberta do prazer. Segundo ele: “Para o texto, a única coisa gratuita seria sua própria destruição: não escrever, não mais escrever, salvo do risco de ser sempre recuperado” (BARTHES, 2006, p. 32). O texto, após publicado, pode ser “recuperado”, ou seja, ser relido e ressignificado. A leitura de um texto, enquanto algo que reverbera, segundo Barthes, produz um prazer comparado ao sexual, ou seja, “[...] produz em mim o melhor prazer se consegue fazer-se ouvir indiretamente” (BARTHES, 2006, p. 32). Segundo ele, o ato de escrever induz a um amor às palavras e ao gozo na relação com o significante, em sua apreensão, “O prazer do texto é isso: o valor passado ao grau suntuoso de significante” (BARTHES, 2006, p. 77). Esse prazer é provocado pela ação da escrita, no caso do “autor performer”, e na forma como o texto é lido pelo corpo do “coescritor performático”.

Para Zumthor (2007), “As palavras resistem, elas têm uma espessura, sua existência densa exige, para que elas sejam compreendidas, uma intervenção corporal” (ZUMTHOR, 2007, p. 77), o autor se dedica a pensar sobre o corpo daquele que lê, esse corpo que está em contato com os textos e que também está em contato com o meio social, político e cultural. Quanto à materialidade do texto, percebe-se também a questão do contato com o corpo, no que se refere ao tato imbricado no ato da leitura, o sentido da visão utilizado na decodificação e interpretação dos textos, das palavras, daquilo que está sendo dito e de como está sendo dito. Essa intervenção corporal, de que nos fala Zumthor, é a intervenção do “coescritor performático”, o que há de performativo na escrita passa por essa tríade: corpo do “eu escrevente”, corpo do texto e corpo do “coescritor performático”.

Além da relação estabelecida entre corpo e autor, corpo e “coescritor performático”, podemos frisar algumas outras relações geradas pela escrita performativa como sendo também primordiais para esse trabalho: (i) a utilização do texto performático como um arquivo; (ii) a

relação estabelecida com outras linguagens artísticas; (iii) a crítica e a utilização de elementos políticos e culturais; (iv) a presença de uma certa oralidade que se materializa no ato da leitura e (v) a capacidade de visualização das imagens suscitadas pelo texto. É importante frisar que quando nos referimos à potência política da escrita performática, não queremos dizer que existe uma obrigação de representação fiel da realidade ou de um acontecimento político. Não há um comprometimento com o real, nem uma obrigação com a denúncia de um fato ou com a reivindicação por melhores condições para as minorias. A escrita performática expõe preconceitos, desvios de conduta e posturas ou atitudes antiéticas, sem o compromisso de uma representação ilusionista. Os poetas russos que desenvolveram seus trabalhos no final do século XIX e início do século XX, podem ser usados como exemplo dessa exposição de preconceitos e de condutas antiéticas. A ironia, a independência, a malícia, a exposição e ridicularização de diversas esferas do governo, muito presente na literatura russa deste período, são elementos importantes de uma escrita performativa que, por mostrar um olhar do artista, muitas vezes, expressa uma desconfiança e suscita no leitor uma reflexão.

Sobre esse aspecto, Vladimir Nabokov (2014) aponta nas obras daquele que ele julga ser o primeiro grande escritor russo, Alexander Púchkin, aspectos maliciosos, em que se configurava uma “perigosa liberdade de pensamento” além da ridicularização de tiranos (NABOKOV, 2014, p. 30). Assim, pode-se perceber que no contexto em que Gógol produziu suas obras havia uma efervescência artística, uma busca dos autores por um espaço que era muito bem fiscalizado pelo regime. Esses autores produziram obras que abriram espaço para a equiparação da literatura russa à literatura de países como a França e a Inglaterra.

Para Foucault (2009), a “[...] noção de autor constitui o momento crucial da individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, e também na história da filosofia, e das ciências” (FOUCAULT, 2009, p. 267), ou seja, a partir do momento em que se passa a ter consciência de que o autor existe, passa-se então a individualizar os discursos e a lhes conferir certa unidade. Neste sentido, Foucault (2009) esclarece:

Pode-se dizer, inicialmente, que a escrita de hoje se libertou do tema da expressão: ela se basta a si mesma, e por consequência, não está obrigada à forma da interioridade: ela se identifica com sua própria exterioridade desdobrada. O que quer dizer que ela é um jogo de signos comandado menos por seu conteúdo significado do que pela própria natureza do significante; e também que essa regularidade da escrita é sempre experimentada no sentido de seus limites; ela está sempre em vias de transgredir e de inverter a regularidade que ela aceita e com a qual se movimenta; a escrita se desenrola como um jogo que vai infalivelmente além de suas regras, e passa assim para fora. Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-

se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer (FOUCAULT, 2009, p. 268).

A escrita como algo que se basta em si própria, como coloca Foucault, é uma escrita que foge dos padrões e não se obriga a um enquadramento dentro desse ou daquele padrão. O autor enfatiza a escrita como prática, não mais como resultado, e constata que a escrita está liberta da ideia de expressão, de algo que representa um sentimento do autor. Para o filósofo, a importância reside na exterioridade dessa escrita e na natureza de seu significante. A escrita é vista, então, como agente transgressor, que ultrapassa aquele que a escreve, ao superar a ideia de uma regularidade e de algo que pode ser formatado.

É importante destacarmos também a relação entre o texto e o contexto na escrita performática, para a facilitação do binômio autor e “coescritor performático”, uma vez que, quando a relação entre texto e contexto é bem percebida, tanto pelo autor, quanto por aquele que lê, essa relação entre os dois agentes pode ser estabelecida em maior intensidade. Assim, tanto o texto pode influenciar o contexto, como o inverso também pode ocorrer, ou seja, um a perpassar ou modificar o outro e, assim, através dessa dualidade, pode-se delinear o posicionamento do “eu escrevente” e sua relação com o “coescritor performático”. Sobre as transformações que podem envolver texto e contexto, Alex Beigui (2011) aponta:

[...] para cada texto poético, há uma vida poética, não prenhe de sentido ou portadora de sentido, mas, inexoravelmente, de presença. Aliás, toda a crise do drama pode ser refletida na crise do sentido que atravessou as linguagens artísticas assumidas no pós-guerra como metaficção do holocausto, como metaficção da história, como metaficção da própria ficção. Ruptura não só com as categorias de evidência, mas investigação sobre a evidência da crítica formal e seus modos de manipulação do e sobre o texto (BEIGUI, 2011, p. 29).

A ideia da escrita como presença, enquanto materialidade, que todo texto escrito traz consigo e a presença do discurso que vai além do sentido, que os críticos tanto tentam trazer para a obra de arte, que ultrapassa o próprio autor e que atinge o “coescritor performático” em diversos níveis, incluindo o físico, como aponta Zumthor, é o que a faz dinâmica, viva e aberta às possíveis trocas que podem ocorrer no contato com o “coescritor performático”.

A ideia de um coescritor se reporta diretamente à relação de crítica presente na escrita performativa e que faz com que o leitor tenha um papel ativo no processo de significação. A presença da crítica, na escrita performática, e a importância de haver um caráter de denúncia ou de protesto, ou ainda de exposição de preconceitos e de colocação do artista diante da sua realidade, é evidenciada por Beigui (2011):

No limite dos signos, as arestas são alimentadas em atos de uma escrita que ‘performatiza’ o horror, a violência, a dormência dos sentidos, a impotência do

Estado em suas diferentes frentes de atuação e, principalmente, a conquista da ética como última forma redentora dos homens. Nesse sentido, escrever se torna uma ação subjetiva, cujas implicações envolvem um permanente conjunto de negociações presenciais com o corpo político e estético do texto-corpo-mundo (BEIGUI, 2011, p. 29).

Beigui (2011) também aponta como característica da “performance” uma escrita no corpo e uma escrita do corpo, ou seja, uma escrita que é fraturada e que atua na zona de fronteira das linguagens artísticas. A contribuição do autor para nosso trabalho também se dá em um pensar da escrita que a faz se perpetuar, se restaurar e se reinventar ao longo do tempo. Pensar uma escrita performática não é pensar em uma escrita presa somente ao seu tempo, mas pensar uma escrita que ultrapassa seu tempo e, ao longo da história, torna a se reinventar a partir de contextos outros que não aquele que a fez surgir. Sobre performance da escrita, Beigui explica:

Faz-se urgente pensar as performances da escrita como forma de entender o contorno da produção literária, não apenas no sentido do contexto da obra, mas o que move a obra ao longo do tempo em seus diferentes níveis de integração e desintegração do corpo-pensamento do artista e suas mídias, seja ela cênica, literária, musical, plástica ou todas essas juntas. No campo da escrita literária, podemos perceber a invasão de aspectos da teatralidade e da oralidade, além de um acúmulo de citações do cotidiano, fato que requer permanente escuta do projeto existencial do escritor. Quando falo de projeto existencial, refiro-me não apenas (ao sentido) que está no texto, mas ao que funda as suas possíveis redes de presença, isto é, a observação do sujeito como portador de vários sentidos, que, dramaturgicamente, estão reorganizados na obra. A escrita requer um ato de intensificação e extensão de uma experiência ficcionalizada, mas não falseada, porque toda a ficção é uma verdade presentificada no ato da leitura. Assim como, podemos afirmar, todo o dado bibliográfico presente no texto é uma ficcionalização de uma realidade dissolvida nas redes de subjetividade da escrita (BEIGUI, 2011, p. 30-31).

A ênfase dada por Beigui à dramaturgia, no que se refere ao projeto existencial do autor e a questão da sua presença na obra, é um tema extremamente relevante para a discussão sobre a escrita de si, enquanto uma escrita que estamos denominando performática. A maneira como essa técnica ultrapassa séculos e se funde a outras culturas diferentes da “original” em que a obra foi escrita também diz muito sobre a universalidade do discurso do autor. A questão das citações do cotidiano se materializa na obra dramaturgica de Gógol, principalmente, no que se refere às peças metadramaturgicas, onde o autor retratou a cena do público saindo do teatro após ver sua peça (no caso de *À saída do teatro depois da representação de uma nova comédia*) e o caso dos atores dialogando após uma das apresentações da peça *O inspetor geral* (em *O desenlace de O inspetor geral*). Percebe-se a necessidade que Gógol sentia de poder materializar seus pensamentos em sua escrita, não somente como um registro, mas que, através dela, pudesse estabelecer um diálogo com o

leitor/espectador. A presentificação dessa verdade impressa na história criada por Gógol aproxima o leitor, através do emprego da metadramaturgia, dos aspectos que o autor quer destacar, do seu projeto existencial, e se dissolve na subjetividade da sua escrita.

Para usarmos um exemplo, entre tantos presentes na dramaturgia de Gógol, podemos dizer que, em sua obra, os aspectos teatralizantes (podemos citar, como exemplo, a cena final de *O inspetor geral*, onde os personagens terminam a cena estáticos) da realidade russa, assim como a forma como a sociedade é vista e o humor ácido imposto em suas obras, nada mais é do que a comprovação da inserção do autor dentro da obra e de sua preocupação com os contornos da escrita para além de si mesmo. O que está colocado na obra de Gógol não é apenas uma visão histórica da Rússia ou uma fábula criada pelo autor, o que o dramaturgo coloca, na sua trilogia metadramatúrgica, por exemplo, é sim, sua obra enquanto portadora de seu próprio discurso, de uma presença, no sentido que a obra adquire diante do contexto em que está inserida e fora dele.

O trabalho de se pensar a literatura pela via da “performance”, na obra de Gógol, vem da necessidade e da sucessiva produtividade, principalmente tratando-se de uma postura metodológica, em uma área ainda incerta, muitas vezes contraditória e movediça, que é o estudo da escrita performática, visto ser uma escrita que se preocupa menos “[...] com a literalidade do texto e mais com o projeto de experimentação da escrita em jogo” (BEIGUI, 2011, p. 31). Essa experimentação pode ser apontada na trilogia metadramatúrgica gogoliana, levando em consideração que a primeira obra dessa trilogia, *O inspetor geral*, faz parte de suas experimentações a caminho do realismo, e nas duas últimas peças da trilogia percebe-se um explorar dos desdobramentos ocasionados pela repercussão da primeira. Assim, Gógol tende mais ao trabalho com o desconhecido, com o que é inclassificável, ou que foge de uma nomenclatura, indo no sentido inverso da objetividade que visa enquadrar e conceituar. Sobre o viés da experimentação, podemos usar a trilogia metadramatúrgica gogoliana como exemplo, uma vez que o dramaturgo foge dos padrões de escrita de sua época para criar um discurso entranhado e cheio de significados, onde a plateia se vê e percebe o próprio teatro como matéria de crítica e intervenção da obra.

Toda obra de arte, e aqui estamos nos referindo especificamente à literatura, ainda que não diretamente, passa pelo viés do entretenimento, apesar de muitas vezes esse não ser o objetivo-primeiro do autor. A formação e modificação de uma realidade está diretamente ligada a essa à construção da literatura enquanto forma de exposição, crítica e de debate social, cultural e político. A partir da interferência do artista, ou a partir de sua presença na obra, o contexto pode ser alterado de diversas formas e, assim, a partir dessas mudanças,

pautar o entendimento de uma comunidade sobre determinado tema ou situação, ao provocar e em alguns casos educar, em um contexto específico. Muitas vezes, a questão da cura através da dor é despertada a partir da não aceitação do indivíduo de uma realidade ou contexto específico. Podemos dizer que o ensinar, persuadir e/ou convencer na escrita performática está diretamente ligado ao ato transgressor da escrita, a capacidade que o autor tem de envolver o seu leitor/espectador, de fazer com que ele visualize as imagens presentes na obra e delas se apodere, transformando-as.

Sobre a escrita de si, Foucault afirma ser importante analisar “[...] a relação do texto com o autor, a maneira como o texto aponta para essa figura que lhe é exterior e anterior, pelo menos em aparência” (FOUCAULT, 1997, p. 34). O que o filósofo tenta é lançar o olhar para o autor, não só enquanto mero executante de uma obra, encoberto pelo que ela representa e esquecido na sombra do seu conteúdo, mas também destacá-lo enquanto agente. Para exemplificar como isso ocorre na trilogia metadramatúrgica de Gógol, podemos citar as constantes intervenções e explicações de “O Autor da Peça” em *À saída do teatro depois da representação de uma nova comédia*, onde o personagem/autor desabafa todas as suas angústias, incertezas e revoltas. O discurso do personagem é o discurso do dramaturgo, que quer ser ouvido e, para isso, usa a escrita.

Segundo Foucault (1997):

O nome do autor serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, ter nome de autor, o facto [*sic*] de se poder dizer ‘isto foi escrito por fulano’ ou ‘tal indivíduo é o autor’ indica que esse discurso não é um discurso quotidiano, indiferente, um discurso flutuante e passageiro, imediatamente consumível, mas que se trata de um discurso que deve ser recebido de certa maneira e que deve, numa determinada cultura, receber um certo estatuto (FOUCAULT, 1997, p. 45).

Nesse sentido, pode-se dizer que o discurso de Gógol foi recebido como um discurso político, onde o autor frisava a insatisfação com o governo e denunciava a corrupção que ocorria entre os diferentes níveis de poder. Porém, como já foi mencionado nesta tese, esse não era o objetivo central de Gógol, ir diretamente contra o governo, mas sim o de mostrar a corrupção existente entre aqueles que exerciam poder.

Foucault (1997) enfatiza os traços que o autor deixa em sua obra, ou seja, o que Beigui vai chamar de “projeto existencial do autor”, aquilo que marca o autor em sua obra. Longe de ser um discurso distanciado da realidade, daquele que o escreve, trata-se de um discurso que carrega as marcas do seu “eu escrevente”, suas relações com a cultura, com a sociedade e com a política de um determinado período. A exploração desses elementos é o que faz o autor ser representante de um dado período, ser o olhar sob o qual uma determinada época se mostra.

Não um olhar neutro, distanciado, mas um olhar crítico, um olhar atuante, questionador, um olhar performático sobre uma determinada cultura.

Para Foucault (1997), “[...] o nome do autor não está localizado no estado civil dos homens, não está localizado na ficção da obra, mas na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e o seu modo singular de ser” (FOUCAULT, 1997, p. 274). A questão da ruptura é tratada enquanto aspecto de uma escrita em que o autor se coloca frente ao seu tempo, muito além de convenções sociais ou de escrita, rompendo com padrões e apresentando uma obra que apresenta uma realidade ficcionalizada segundo a sua visão. A partir dessa definição, pode-se dizer que Gógol provocou rupturas no que diz respeito à relação do teatro com a política, em sua época, uma vez que, diante de um regime czarista, o dramaturgo expõe, ao próprio olhar do governante maior do estado, as corrupções que envolvem o governo. Além disso, para abordar aspectos da universalidade da sua obra, podemos dizer que Gógol, ao criar e compor seus personagens corruptos, nos mostra o que há de corruptível em cada um de nós. A potência política é um dos aspectos do discurso gogoliano que merecem destaque. As falhas sociais, apresentadas em sua obra, não ocorrem somente na Rússia, são falhas passíveis de ocorrerem em qualquer lugar.

O *status* adquirido pelo autor, na visão de Foucault, é de transformação. A obra como algo vivo, comprometida com as questões de sua época, mas sem necessariamente fazer disso seu maior motivador, bem próximo daquilo que foi o mote dos movimentos que desencadearam o surgimento da ideia de “performance”, em seus diversos modos de atuação. Segundo o filósofo, “[...] A função autor é, assim, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 1997, p.46), depreende-se que o escritor é visto por Foucault como propagador de discursos, de características culturais e políticas de uma sociedade. O “eu escrevente” carrega consigo as características intrínsecas à sua realidade. Nesses casos, onde o autor expôs diferentes esferas da sociedade, é possível identificar preconceitos, desvios de conduta e favorecimentos. Para Foucault (1997):

Os textos, os livros, os discursos começaram efectivamente [*sic*] a ter autores (outros que não personagens míticas ou figuras sacralizadas e sacralizantes) na medida em que o autor se tornou possível de ser punido, isto é, na medida em que os discursos se tornaram transgressores (FOUCAULT, 1997, p. 47).

Na citação acima, Foucault aborda justamente o poder da escrita em seu aspecto transgressor. O autor passa a ter sua figura enfatizada a partir do momento que sua escrita foge do padrão, seja porque o autor não segue os aspectos formais de escrita, seja pelo

conteúdo político de sua obra e pelo que ela representa no período. Só a partir dessa nova utilização da escrita, quebrando paradigmas, é que o autor passa a ter nome, rosto e ideias. Gógol, com sua escrita política, em tom de ironia, foi fortemente punido por seu discurso, por sua crítica ao regime e à corrupção enfrentada na Rússia. Por isso, suas obras representam tão bem o realismo na literatura, visto que o dramaturgo objetivou em sua escrita retratar o que, para ele, era “podre” na política e na sociedade. Segundo Foucault (1997):

O que no indivíduo é designado como autor (ou o que faz do indivíduo um autor) é apenas a projeção, em termos mais ou menos psicologizantes, do tratamento a que submetemos os textos, as aproximações que operamos, os traços que estabelecemos como pertinentes, as continuidades que admitimos ou as exclusões que efectuamos [*sic*] (FOUCAULT, 1997, p. 51).

No sentido colocado por Foucault, o autor também é designado por aquele que lê, o “coescritor performático”, ou seja, esse título de autor é atribuído por aquele que se envolve com o texto, que se identifica e relaciona suas questões, ou as da sociedade que está inserido, com a obra do autor. Foucault enfatiza a responsabilidade do leitor no delineamento do “eu escrevente”, segundo ele o “coescritor performático” no momento da leitura da obra, opera relações de aproximação e distanciamento. É no momento da leitura que o “coescritor performático” atribui realidades socioculturais à sua obra, a insere em um período e a inclui em diferentes contextos. Não se pode determinar uma obra sem que antes ela tenha passado pelo olhar atento de um “coescritor performático”. Para usar o exemplo de Gógol, em suas três peças que tratam do mesmo tema, *O inspetor geral*, *À saída do teatro depois da representação de uma nova comédia* e *O desenlace do Inspetor Geral*, o dramaturgo propõe uma crítica ao sistema russo, ao chamar atenção para aspectos relacionados ao papel do autor. Foucault (1997) afirma que:

[...] o autor é aquilo que permite explicar tanto a presença de certos acontecimentos numa obra como as suas transformações, as suas deformações, as suas modificações diversas (e isso através da biografia do autor, da delimitação da sua perspectiva individual, da análise da sua origem social ou da sua posição de classe, da revelação do seu projeto fundamental). O autor é igualmente o princípio de uma certa unidade de escrita, pelo que todas as diferenças são reduzidas pelos princípios da evolução, da maturação ou da influência (FOUCAULT, 1997, p. 53).

A questão de relacionar certos acontecimentos de uma obra ao seu autor, proposta por Foucault, nos parece interessante no sentido de configurar uma escrita de si como algo inseparável da obra. Gógol inscreve o político e a esse respeito o autor é frequentemente citado, sendo uma das principais características da sua obra, apesar de não ser apenas isso que caracteriza a sua escrita. Essa relação, entre aquilo que o autor escreve e sua biografia, é um dos pontos chaves para pensarmos em uma unidade da escrita desse autor que, para Foucault,

seria também determinante para traçarmos uma evolução dessa escrita. O filósofo defende que:

Talvez seja tempo de estudar os discursos não somente pelo seu valor expressivo ou pelas transformações formais, mas nas modalidades da sua existência: os modos de circulação, de valorização, de atribuição, de apropriação dos discursos variam com cada cultura e modificam-se no interior de cada uma; a maneira como se articulam sobre relações sociais decifra-se de forma mais directa [sic] [...] (FOUCAULT, 1997, p. 68-69).

Foucault propõe um estudo baseado nos “modos de existência” da obra, passando por aspectos mais específicos no sentido de como essa obra é recebida, qual sua representatividade e aceitação, como esse discurso é significado, ressignificado e transformado pelo seu contexto. Para o filósofo, a escrita de si: “(...) atenua os perigos da solidão; dá o que se viu ou pensou a um olhar possível; o facto de se obrigar a escrever desempenha um papel de um companheiro, ao suscitar o respeito humano e a vergonha” [sic] (FOUCAULT, 1997, p. 130). No caso específico de Nikolai Gógol, a escrita foi, ao longo de toda a sua vida, uma companheira inseparável, seja nas suas criações de contos, novelas, pequenos textos ou (escritos para a cena) dramaturgias. Gógol sempre teve relações de afeto com seus textos, haja vista que a peça, *O inspetor geral*, foi reescrita diversas vezes pelo autor, tendo diferentes versões, sempre na busca de aprimorar seu discurso, sempre como forma de fazer com que a representação da obra fosse exatamente aquilo que o autor desejava dizer. A questão que passa pelo respeito, colocada por Foucault na citação acima, é também um aspecto bem relevante na obra de Gógol, que ao escrever suas peças metadramatúrgicas, quer expor como a sua obra repercutiu, como foi questionada e como ele, enquanto autor, foi desrespeitado pela crítica, que desconsiderou seu texto. Foucault afirma que:

[...] a escrita aparece regularmente associada à ‘meditação’, a esse exercício do pensamento sobre si mesmo que reactiva o que ele sabe, se faz presente um princípio, uma regra ou um exemplo, reflecte sobre eles, os assimila, e se prepara assim para enfrentar o real [sic] (FOUCAULT, 1997, p. 133).

A escrita de si como algo capaz de fazer com que o autor reflita sobre si próprio, assim como aponta Foucault, uma escrita que é companheira, que traduz as questões internas de seu autor é a base de uma escrita performativa. Nessa escrita, em que o “eu escrevente” se coloca na própria obra, não existe um distanciamento do autor, pois ele se traduz nas palavras, nas letras, nas pontuações que sua obra carrega e fala além do que a própria escrita apresenta, fala do universo do autor, de suas questões mais íntimas e do que está intrínseco ao seu meio. A escrita enquanto agente de enfrentamento do real, que faz com que o autor se coloque além do

que a sua própria voz social o permite, perpetuando um discurso para além do que o próprio autor almeja.

Ao final dessa reflexão, podemos entender que a “escrita de si”, assim como colocada por Foucault, é uma escrita em que o autor é presente (se presentifica), não somente no momento da escritura do texto, mas enquanto “eu escrevente”, ou seja, agente ativo de uma realidade, que não se esconde através dos signos tão diversos da literatura, mas sim, um autor que se expõem e utiliza sua obra como ferramenta para traduzir as suas pulsões, aquilo que o move. O conceito de “escrita de si” tem muitos pontos de interseção com a ideia de uma escrita performativa. Em ambos os casos, temos o “eu escrevente” e o “coescritor performático”, como principais agentes propulsores de uma comunicação pautada em uma escrita viva e atuante. Esse “eu escrevente” é o que chamamos de “autor performer”, um autor que vai além da simples narração de uma história ou de um fato, um autor que busca, em sua obra, mecanismos de mudança de realidade, de paradigmas, que não se prende ao que está estabelecido, que está em sintonia com seu tempo e, algumas vezes, à frente dele. O “autor performer” não se diferencia do performer dos anos 60, em que a “performance” enquanto linguagem ganhou força e, por isso, é considerado um autor, um “eu escrevente” que sabe da importância da sua obra, não só para o registro de sua época, mas para trabalhar com as pulsões, com as motivações, com aquilo que para si é indissociável de sua realidade física, moral e estética. Por se tratar de um conceito relativamente novo e ser, em sua constituição, um conceito vivo, em constante atualização, a escrita performática traz consigo uma gama de significados que não nos permite fechar uma definição. Por ora, podemos falar em princípios que permitem nortear uma possível forma metodológica de analisarmos obras literárias a partir desse viés.

Não se pode deixar de relacionar a escrita performativa com a metadramaturgia impressa nas obras do autor russo. Esses dois conceitos permitem afirmar a modernidade da obra gogoliana, a potência política de suas peças que, principalmente no que se refere à trilogia metadramatúrgica, aponta para uma obra que está além do seu tempo. A produção de Gógol data do início do século XIX e pode-se afirmar, a partir da análise desenvolvida neste capítulo, que seus textos são precursores da performatividade da escrita.

CAPÍTULO IV

À SAÍDA DO TEATRO DEPOIS DA REPRESENTAÇÃO DE UMA NOVA COMÉDIA: UMA OBRA AUTORREFLEXIVA

“Não é injusto dizer que o riso causa indignação. O riso causa indignação somente porque ilumina o que estava na escuridão. Muitas coisas deixariam um homem indignado se fossem retratadas sem disfarces. Mas o poder iluminado do riso torna a alma mais serena”.

Nikolai Gógol

A obra dramaturgica *À saída do teatro depois da representação de uma nova comédia* foi escrita em 1842 por Gógol, ou seja, seis anos após apresentação de sua célebre obra *O inspetor geral*, de 1836, além de ser a primeira peça do dramaturgo em que podemos identificar aspectos metalinguísticos em toda a sua extensão. A análise desses elementos metadramatúrgicos e de escrita performática presentes em *À saída do teatro*⁶¹ serão o foco dos estudos desenvolvidos neste capítulo. Alguns desses aspectos já foram apontados no início desta tese e, portanto, aqui aprofundar-se-á a análise da obra como um todo e em suas diferentes perspectivas, bem como aplicar-se-ão os conceitos de “metadramaturgia” e “escrita performática” à escrita dramaturgica de Gógol.

A peça se passa no saguão do teatro, onde os espectadores, após assistirem a um determinado espetáculo, comentam a obra enquanto esperam por suas carruagens. Ao longo do texto, o dramaturgo faz referências diretas às temáticas abordadas em *O inspetor geral*, porém sem citar diretamente o nome da peça. Durante toda a cena, pessoas de diferentes níveis sociais, muitas vezes explicitados pelo autor através dos nomes que o dramaturgo atribuiu aos personagens, comentam aspectos da obra que acabaram de assistir: alguns criticam a atuação dos atores, outros criticam elementos do texto, outros falam sobre a atitude do autor em escrever tal peça, uns concordam com o que foi exposto pela obra, outros

⁶¹ Por questões de abreviação, será feito referência a peça *À saída do teatro depois da representação de uma nova comédia* apenas como *À saída do teatro*.

discordam. “O Autor da Peça”⁶², personagem principal, se esconde próximo ao *hall* de saída para poder ouvir todos os comentários daqueles que assistiram a sua obra e, ao final, expõe, entre outras coisas: sua opinião sobre as críticas direcionadas à peça, sua reprovação a sociedade russa em seus diversos níveis, as dificuldades de criação que enfrentou e sua insatisfação com as interpretações que sua obra gerou. É importante destacar que, nos textos e bibliografias sobre o autor, não existe nenhuma referência à ocorrência de alguma montagem da referida peça.

A análise aqui pretendida se baseia não só na obra, mas também em aspectos da biografia de Gógol e do contexto histórico em que a obra foi escrita, uma vez que, como vimos no terceiro capítulo desta tese, a escrita performática envolve elementos do contexto sociocultural em que o texto foi criado. O autor utiliza a escrita como uma arma de reivindicação e para demarcar seu espaço dentro da produção literária russa. A escrita do dramaturgo russo está diretamente ligada à uma relação com o leitor/espectador ou como estamos denominando esse leitor o “coescritor performático” e, através dessa relação, Gógol cria um jogo de significantes e significados que são produzidos e construídos durante o período em que esta relação se estabelece.

Ravetti (2001) utiliza o termo “narrativa performática” para delimitar tais produções em que o emissor se empenha na ação de elaboração do código e, através desse código, modifica sua relação consigo mesmo e com o receptor. Ele não se distancia da realidade, pelo contrário, faz da obra uma extensão de seu próprio pensamento enquanto ser humano e artista. Os dualismos entre aquele que domina o código e aquele que o lê, são quebrados a partir do momento que o autor aborda diversos elementos teatrais, metadramaturgicamente, para que o “coescritor performático” compreenda e reflita sobre tais elementos. A partir dessa forma específica de escrita, Gógol aproxima público e linguagem em um exercício conjunto.

Um dos primeiros pontos a serem analisados na peça é o título, *À saída do teatro*, que já exprime a ideia de lugar, ou seja, o autor deixa claro onde a ação dramática se desenrola, que está na saída do teatro, nesse caso o *hall*, e que todos acabaram de assistir a uma nova comédia, ou seja, se trata da estreia de um espetáculo. O título é relativamente grande e esboça, como uma rubrica, a ideia de onde ocorre a cena e, por si só, já é metadramatúrgico, pois já fala sobre a peça e sobre o gênero abordado. O espectador desavisado, a partir da leitura do título, já tem uma indicação, mesmo que indireta, do que vai se passar na peça.

⁶² Os nomes dos personagens serão grafados, no corpo da tese, com as iniciais em letra maiúscula e entre aspas, levando em consideração que alguns são grandes e para que possam ser diferenciados das rubricas e títulos de obras no corpo do texto.

Dessa forma, o título da peça pode ser entendido como um elemento pré-discursivo, no sentido postulado por Maingueneau (2008), ou seja, ele contribui para a formação de uma imagem da peça antes mesmo que o leitor/espectador tenha contato com o texto.

Assim como foi mencionado no segundo capítulo desta tese, a obra *Seis personagens a procura de um autor* (1981), de Pirandello, que também é uma obra metadramatúrgica, já aponta esses traços no seu título, assim como em *À saída do teatro*. Carlos Arturo Arboleda, em seu estudo *Teoría e formas del metateatro en Cervantes* (1991), explica que:

Em *Seis Personagens à Procura de um Autor* [...] o elemento reflexivo será também evidente inclusive a partir do título (Seis / personagens / à procura / autor). No título (a primeira grande metáfora do texto literário) o dramaturgo nos introduz o código metalinguístico, dentro do qual a linguagem tem o poder de refletir sobre o próprio código. (ABOLEDA, 1991, p. 91, tradução nossa⁶³).

Essa reflexão contida no título e que é atribuída por Arboleda (1991) à obra de Pirandello, também está presente no título de *À saída do teatro*. O leitor, a partir do título, já é introduzido no aspecto metadramatúrgico da obra. O título também traz indicações sobre o gênero da peça. O autor centraliza no código da comédia, desde o título da obra, e trabalha com elementos reflexivos assinalados no texto, que se estabelecem através de dois elementos básicos: autor e leitor/espectador.

O primeiro personagem a aparecer é denominado, como vimos anteriormente, “O Autor da Peça”, já aqui podemos perceber o aspecto metalinguístico, ou seja, o autor já inicia sua obra deixando claro, inclusive através dos nomes dos personagens, que não é uma peça comum, e sim, uma peça em que o próprio autor ganha voz. Através das referências constantes ao longo da peça, constata-se que Gógol se insere como membro da própria obra, utilizando a voz da personagem como sua própria voz para expor suas opiniões sobre os comentários que foram feitos.

No monólogo inicial, “O Autor da Peça” começa uma reflexão sobre os aplausos no teatro e nesse momento destaca a sua maturidade como artista: “Deus, como palpitaria meu coração há sete ou oito anos, como tudo dentro de mim estaria em rebuliço! Mas isso foi há muito tempo. Nessa época eu era jovem e atrevido como um adolescente” (GÓGOL, 2009, p. 335). Quando Gógol estreia *O inspetor geral*, tem 27 anos e *À saída do teatro* só será escrita seis anos mais tarde. Se *À saída do teatro* é apontada pelos biógrafos e estudiosos da obra do

⁶³ “En *Seis personajes en busca de autor* [...] el elemento reflexivo será también evidente inclusive desde el título (*Seis/ personajes/ en busca/ de autor*). Em el título (la primera gran metáfora del texto literario) el dramaturgo nos introduce el código metalinguístico, dentro del cual el lenguaje tiene el poder de reflexionar sobre el mismo” (ABOLEDA, 1991, p. 91).

autor como uma resposta às críticas que foram direcionadas a sua principal obra dramaturgica, já vemos aqui algumas indicações dessa relação. O personagem “O Autor da Peça”, que aqui entende-se como uma inscrição no texto do próprio Gógol, já expõe que, em meados do período em que escreve a sua primeira obra teatral, seria “um jovem atrevido como um adolescente”, não se pode afirmar que isso seja uma justificativa apontada pelo autor para embasar algumas falhas apresentadas pelos críticos da época à sua obra, porém aparece como uma alegação de que o mesmo, no período que escreve a peça, não tinha muita experiência enquanto autor para entender a efemeridade dos aplausos e os alcances que sua peça poderia obter.

A relação entre a peça e sua recepção pelo público pode ser analisada pelo aspecto da performatividade da escrita. Na obra de Gógol, existe uma comunicação direta entre o “eu escrevente” e a plateia, se a quarta parede não é diretamente e intencionalmente quebrada, o tom do monólogo inicial aproxima, automaticamente, o “eu escrevente” do “coescritor performático”. A identificação com tal personagem é construída desde sua primeira aparição até a última cena da peça. Dessa forma, o leitor/espectador ganha espaço dentro da obra gogoliana a partir do momento em que é envolvido pelo dramaturgo na situação da peça e nas questões que são abordadas, ou seja, é um leitor ativo, que se envolve, se identifica e se reconhece em tal obra.

Ainda no monólogo inicial, “O Autor da Peça” continua sua reflexão sobre os aplausos e afirma: “Bendita a Providência, que não me deixou provar dos entusiasmos e elogios passageiros! Agora... Apesar de tudo, o tempo nos ensina a ser racionais e frios” (GÓGOL, 2009, p. 335). A partir de tal afirmação, pode-se perceber que o autor não se deixou levar pelos comentários daqueles que teceram elogios à sua obra. “Aprende-se que os aplausos pouco significam, e estão sempre prontos a servir a todos como recompensa: ao ator que compreende todo o mistério da alma e o coração do homem, ao bailarino que adquire a habilidade de dar piruetas, ao ilusionista – os aplausos são para todos” (GÓGOL, 2009, p. 335). A futilidade dos aplausos, que servem a qualquer artista, seja ele bom ou ruim, entristece “O Autor da Peça”, que gostaria apenas de receber os aplausos sinceros, de quem realmente gostou do seu espetáculo. Para ele “(...) os aplausos são um prêmio para todos, como o barulho das ondas” (GÓGOL, 2009, p. 335). Ou seja, o aplauso passa a ser banal e qualquer um pode ser merecedor e não apenas aqueles que se destacam de alguma forma.

O desabafo inicial aponta para a necessidade de o personagem “O Autor da Peça” ter contato com posicionamentos a respeito de sua obra, posicionamentos honestos, que realmente representassem as impressões da plateia e não apenas “meia dúzia” de aplausos ou

opiniões que não são verdadeiras, ou ainda pior, opiniões embasadas no que os críticos ou “literatos” escreveram ou expuseram verbalmente ao final do espetáculo. O personagem reflete sobre as críticas a que está exposto um autor de comédias que, ao mostrar o que é risível no outro, está predisposto a ser alvo dos risos e piadas também. “O Autor da Peça” afirma que:

Aquele que se atreveu a apontar o lado risível dos outros, deve ter a sensatez de aceitar as considerações que podem vir a ser feitas sobre os pontos fracos e o ridículo de si mesmo. Estando aqui à saída, vou experimentar ouvir alguma coisa, enquanto as pessoas se retiram. É impossível que não hajam comentários de bom senso sobre a nova peça. Uma pessoa sob a influência da primeira impressão costuma estar animada e se apressa em dividi-la com os outros (GÓGOL, 2009, p. 336).

A ansiedade do personagem é visível nesta fala que encerra o monólogo inicial de “O Autor da Peça”. A pureza das opiniões é o que o autor deseja, por isso ele passa praticamente toda a peça escondido, para que possa escutar todas as opiniões dos que estão deixando a sala de espetáculo. Apesar de “O Autor da Peça” criticar a necessidade que as pessoas têm de embasar sua opinião na análise de terceiros, que tenham mais intimidade com a linguagem, ele destaca que isso é um costume da sociedade da época que o incomoda. Porém, o próprio autor sente a necessidade da opinião dos espectadores, visto que ele não está alheio a ela. Nesse sentido, se a obra é uma resposta de Gógol às impressões causadas pela peça *O inspetor geral*, fica evidente a importância que o autor dava ao que era dito e escrito sobre suas obras. Os comentários causados por sua escrita fizeram, durante vários períodos da vida, o autor se exilar para refletir, ou para fugir de algo que ele não tinha controle e que toda a obra está sujeita ao entrar em contato com o público, as diversas e múltiplas interpretações.

Arboleda (1991) diz que é uma característica das obras metateatrais colocar “[...] em evidência algum mal social” (ARBOLEDA, 1991, p. 38, tradução nossa⁶⁴), para que, a partir dessa evidenciação, o leitor/espectador possa refletir sobre as questões abordadas pelo texto. Nesse sentido, o autor atribui às obras metateatrais, e no caso específico de Gógol em que estamos aplicando o termo metadramatúrgico, um caráter reflexivo, justamente porque através da exposição do código, o leitor/espectador é levado a repensar certos posicionamentos e temas. Para o autor, tais peças possibilitam uma “[...] reflexão artística, técnica e conscientemente utilizada pelo autor e pelos personagens do texto (ARBOLEDA, 1991, p. 38, tradução nossa⁶⁵). O autor afirma que esta reflexão é causada, além de outras coisas, pela

⁶⁴ “[...] en evidencia algún mal social” (ARBOLEDA, 1991, p.38).

⁶⁵ “[...] reflexión artística, técnica y conscientemente utilizada por el autor y por los personajes del texto” (ARBOLEDA, 1991, p.38).

autoconsciência dos personagens. Segundo ele, “Os personagens são autoconscientes de sua própria teatralidade para representar aspectos extrateatrais” (ARBOLEDA, 1991, p. 38, tradução nossa⁶⁶). Essa autoconsciência dos personagens é o que estamos denominando nesta tese como **consciência dramática dos personagens**. Essa consciência dramática dos personagens é um dos elementos que compõem o conceito de metadramaturgia, defendido neste trabalho. Essa consciência dramática pode ser notada de forma muito clara no monólogo de “O Autor da Peça”, uma vez que, ao longo de todo o texto podem se notar indicações de que o personagem sabe de sua representação.

O personagem “O Autor da Peça”, ao se esconder de um dos lados do *hall* à espreita de ouvir comentários sem que seja notado, aos poucos, constata que entram em cena diferentes personagens e os diálogos sobre o espetáculo que acabaram de assistir se desenrolam, como normalmente ocorre ao final de uma representação teatral. Através das sucessões de diferentes diálogos entre personagens variados, que esperam suas carruagens, desenvolver-se-á todo o texto de *À saída do teatro*. A maioria desses comentários, segundo Cavaliere (2009), foram colhidos por Gógol durante as apresentações de *O inspetor geral*.

Um dos pontos a serem destacados sobre a peça são os nomes dos personagens, nenhum deles possui nome próprio e, como a peça se passa no saguão onde várias pessoas estão circulando, é grande o número de personagens que aparecem durante todo o desenrolar da história. Quando do aparecimento dos primeiros personagens, já se nota que a forma utilizada por Gógol para denominá-los passa pela percepção daquele que está à espreita de escutar os comentários, a exemplo de “Um Senhor Que Fala de Literatura Com Indiferença”, em que já se nota uma forma de “O Autor da Peça” se referir a aspectos subjetivos, assim como também podemos notar aspectos mais objetivos, como é o caso de “O Primeiro Soldado”.

A função social é um caráter utilizado pelo autor, ao longo de toda a peça, para diferenciar os personagens, podemos citar como exemplo de tal afirmação o “Primeiro Oficial”, “O Literato”, “Um Funcionário de Meia Idade”, “Um Homem Trajado Muito Modestamente”, “O Civil”, “O Militar”, “Uma Dama da Sociedade”, “Um Funcionário”, “Um Homem da Sociedade Trajado Com Elegância”, “Um Funcionário do Tipo Bonachão”, “Um Funcionário Retardatário”, “Príncipe N”, “Um Comerciante”, “Um Funcionário de Aspecto Importante”, “Um Senhor Influyente”, “Um Espectador”, “Um Homem do Povo” etc.

⁶⁶ “Los personajes son autoconscientes de su propia teatralidad para representar aspectos extrateatrales” (ARBOLEDA, 1991, p. 38).

Na peça, também existem personagens cujos nomes apontam para características de personalidade, como por exemplo: “Um Funcionário Muito Jovem, de Caráter Indefinido”, “Um Funcionário do Tipo Falador”, “O Senhor Feio e Sem Graça, Mas do Tipo Virulento”, “Um Senhor do Tipo Positivo”, “Um Senhor do Tipo Negativo”, “Um Que é Realmente Mentiroso”, “Um Senhor do Tipo Tranquilo”, “Um Senhor do Tipo Bonachão”, “O Funcionário do Tipo Falador”, “A Voz de Um Senhor do Tipo Exaltado”, “A Voz de Um Funcionário Irado, Mas, Como se Pode Notar, Experiente” etc.

Outros personagens têm numerais ou letras como nomes, por exemplo: “O Primeiro”, “O Segundo”, “O Terceiro”, “Um Quarto”, “Um Quinto”, “Nº 1”, “Nº 2”, “Senhora A”, “Senhor B”, “Senhor C”, “Senhor P”, “A Primeira Dama”, “A Segunda Dama”, “Um Segundo Senhor”, “Um Terceiro Senhor” etc.

O autor faz questão de indicar, através do nome de suas personagens, aspectos de disposição cênica, de psicologismo, de figurinos, apesar de, em contrapartida, os personagens perderem uma individualidade que poderia ser atribuída se o autor desse a eles um nome próprio. Nesse sentido, também pode-se destacar o julgamento que “O Autor da Peça” faz sobre cada um dos personagens para, dessa forma, poder denominá-los. Ou seja, ele não utiliza apenas referências básicas para fazer menção aos personagens, ele vai, além de denominá-los como espectador 1, 2 ou 3, ou de lhes atribuir pequenas características físicas, ou de vestimenta, como geralmente se faz para se referir a alguém de quem não se tem conhecimento, acrescentar uma diversidade plural de características a esses personagens para defini-los e diferenciá-los. Muitas vezes, um tom de ironia que aparece no nome desses personagens, como é o caso de “Um Senhor Que é Realmente Mentiroso”. É como se Gógol utilizasse esses nomes para engessar seus personagens, para enquadrá-los em um estereótipo, para inseri-los em uma dada parcela da sociedade e, em alguns casos, até mesmo, julgá-los.

Alguns nomes de personagens configuram-se, muitas vezes, como rubricas, como é o caso de “O Homem Trajado Muito Modestamente”, “O Homem Fardado”, “Um Funcionário Muito Jovem, de Caráter Indefinido”, “Um Senhor do Outro Lado do Grupo”, “Outro Homem da Sociedade Acercando-se Mais”, entre outros personagens que aparecem durante todo o texto.

Esses são somente alguns exemplos da quantidade de personagens que existem em *A saída do teatro*. Os personagens ganham esses nomes aos olhos de “O Autor da Peça” que é quem os vê passando e fazendo os comentários sobre o espetáculo que acabaram de ver. Em uma primeira leitura, pode-se dizer que Gógol utiliza esses nomes apenas como forma de diferenciar os personagens uma vez que, “O Autor da Peça”, não conhece todos que acabaram

de assistir ao espetáculo e estão no saguão comentando sobre o que acabaram de ver, porém mais à frente, a análise de que “O Autor da Peça” não conhecia as pessoas que estavam saindo da sala de espetáculos e, por isso, às chamou assim, perde a fundamentação, quando o autor denomina personagens da seguinte maneira: “O Desconhecido” e “Um Homem Desconhecido”. Ou seja, se o personagem principal fez questão de destacar que dois personagens eram desconhecidos, por antítese, abre-se margem para a interpretação de que os outros eram conhecidos, nesse sentido, o julgamento do autor para denominar cada um deles aponta, em alguns casos, para um tom de ironia, para a ideia de fazer com que seus nomes permaneçam ocultos, e para a universalização dos seres a partir de sua estereotipização. Sobre esse aspecto, pode-se apontar a performatividade na criação verbal de tais nomes, na sintaxe de tais nomes, pois o leitor/espectador é levado a elaborar uma imagem mental de tais personagens, a partir de sua nomeação, levando em consideração que o dramaturgo descreve diferentes aspectos e situações para cada um deles a partir da criação de seus nomes.

É importante destacar também que, em nenhum momento, esses nomes atribuídos aos personagens são repetidos por outros personagens. Ou seja, esses nomes só são significativos para o “coescritor performático”, ou para um possível encenador, ou atores engajados na montagem cênica da obra. Depreende-se, então, que Gógol tinha o objetivo específico de falar ao leitor/espectador, com tais denominações aos personagens. As ironias contidas nos nomes de alguns dos personagens provocam o riso naquele que lê e servem de estímulo à imaginação do “coescritor performático”.

Segundo Rosanna Vitale, em seu livro *El metateatro en la obra de García Lorca* (1991), “O metateatro estuda o ser humano como indivíduo consciente de seu papel e em que medida este papel estabelece os parâmetros entre os quais atuam os demais personagens” (VITALE, 1991, p. 22, tradução nossa⁶⁷). A autora aborda a questão dos personagens autorreferentes que, segundo ela, são personagens que criam situações envolvendo outros personagens a partir de ações próprias e em seu proveito. Para exemplificar a ideia de personagem autorreferente, a autora cita o personagem Dom Quixote, escrito em 1605 por Miguel de Cervantes. Segundo Vitale (1991), “Don Quixote, pela sua imaginação, produz uma situação em que introduz personagens dramatizados que desempenham seu papel em conformidade com os requisitos do seu criador. Ou seja, a natureza auto-referencial dá razão

⁶⁷ “El metateatro estudia al ser humano como individuo consciente de su papel y la medida em que este papel establece los parâmetros ente los cuales actúan los demás personajes” (VITALE, 1991, p. 22).

para os personagens que o cercam” (VITALE, 1991, p. 22, tradução nossa⁶⁸). Depreende-se, a partir da citação de Vitale (1991) que, no caso específico de *À saída do teatro*, o personagem autorreferente “O Autor da Peça” é quem dá vida as demais personagens, por ocasião da estreia. Acrescentamos que também é essa personagem que indaga e faz o elo entre o público e as demais personagens da peça, tendo além de sua função ficcional, uma função de mediadora dos efeitos de recepção e da crítica da época.

O personagem é uma criação do autor que é inserido dentro dos ambientes, com roupas específicas, com um contexto, com um tipo de fala e mais um sem fim de informações que podem ser lidos pelo leitor/espectador. Esse universo é explorado pelo autor que, segundo Anatol Rosenfeld (2004), é responsável por criar ou pensar orações para tais personagens. Rosenfeld afirma que os personagens “[...] são seres puramente intencionais e sem referência a seres autônomos; [...] seres totalmente projetados por orações” (ROSENFELD, 2004, p. 35). Dessa forma, o personagem seria, primeiramente uma “criação de linguagem”, e, assim, não pode existir fora dela. Apesar disso, Rosenfeld (2004) afirma que as personagens representam pessoas e delas não estão dissociadas. Segundo Cândida Vilares Gancho (2004), apesar do personagem aparentar ser real, ele “[...] é sempre uma invenção, mesmo quando se constata que determinados personagens são baseados em pessoas reais” (GANCHO, 2004, p. 14). Os personagens são criações de seus autores. Para Candido (1976), “Neste mundo fictício, deferente, as personagens obedecem a uma lei própria. São mais nítidas, mais conscientes, têm um contorno definido, – ao contrário do caos da vida – pois há nelas uma lógica pré-estabelecida pelo autor, que as torna paradigmas eficazes” (CANDIDO, 1976, p. 67). Esses paradigmas que são defendidos por Candido (1997), são delineados pelos personagens gogolianos ao longo de sua obra, principalmente no que se refere à sua trilogia metadramatúrgica.

Após um monólogo inicial de “O Autor da Peça”, aparecem vários personagens que comentam rapidamente o espetáculo e saem de cena. Um desses personagens é “Um Homem de Sociedade, Trajado Com Elegância”, que comenta brevemente a peça, reclama do alfaiate que lhe fez calças apertadas e termina sua fala, se referindo ao erro de confecção de sua roupa, da seguinte maneira: “É por isso que agora tenho a intenção de enrolar uns bons dois aninhos para pagar a dívida” (GÓGOL, 2009, p. 337). A figura do trapaceiro, aquele que sempre está à procura de algo para levar vantagem, tão presente em *O inspetor geral*, é elemento recorrente

⁶⁸ “Don Quijote, por su imaginación, elabora una situación en la cual introduce personajes dramatizados que desempeñan su papel de acuerdo con las exigencias de su creador. O sea, el carácter autorreferente da razón de ser a los personajes que lo rodean” (VITALE, 1991, p. 22).

em outras peças do autor e também aparece em *À saída do teatro*. Pode-se perceber também que Gógol expõe nessa fala, logo no início da peça, o quanto as pessoas da sociedade podem não ser corretas nem leais com suas palavras.

Na sequência, entram “Outro Homem de Sociedade, Acercando-se Mais”, “Um Funcionário de Meia-Idade”, “Um Senhor Que Fala de Literatura Com Indiferença” e, neste momento, “O Autor da Peça” faz o seguinte comentário: “Todo esse tempo e nenhuma palavra sobre a comédia!” (GÓGOL, 2009, p.337). A ansiedade do personagem por comentários vai crescendo e só cessa com a chegada do personagem “O Outro”, é nesse momento que o tema da representação começa a aparecer, de forma mais direta, entre aqueles que estão saindo do teatro. Ao ser interrogado pela personagem “Um Senhor Que Fala Sobre Literatura Com Indiferença” sobre a peça ser ou não uma tradução, “O Outro” responde: “Que tradução, que nada! Tudo se passa na Rússia, falando de nossos costumes e de nossa sociedade” (GÓGOL, 2009, p.337). Esse é o primeiro comentário direto que os espectadores fazem sobre a peça que acabaram de assistir e, sobre isso, é importante destacar que na fala deste personagem, Gógol, de certo modo, já expõe a principal impressão gerada por toda a sua obra dramaturgica, em especial *O inspetor geral*, a de que o autor usou a obra para expor a sociedade russa e para zombar dela.

Na sequência, como uma espécie de desabafo sobre as críticas feitas ao seu espetáculo e a respeito da necessidade do público de conhecer os comentários dos críticos e das revistas, Gógol, na fala do personagem “Um Espectador”, escreve: “Hoje ainda é um tanto difícil dizer qualquer coisa. Esperemos para saber o que dirão as revistas, aí saberemos” (GÓGOL, 2009, p. 337). Ou seja, nesta citação, fica clara a importância que era dada pela sociedade ao que os críticos falavam e como a opinião destes poderia influenciar no posicionamento dos “leigos” a respeito de um dado assunto. No monólogo inicial, “O Autor da Peça” já explicita a sua necessidade de ouvir as opiniões daqueles que assistiram ao espetáculo, antes que elas sofressem qualquer tipo de interferência de intelectuais ou pessoas envolvidas com a arte de alguma forma. Para “O Autor da Peça”, o que interessava era estar em contato com a opinião genuína daqueles que não têm relação direta com a arte.

Mais à frente, os personagens discutem:

O AUTOR DA PEÇA (*para si mesmo*)

Bem, por enquanto ainda não disseram muita coisa. Entretanto, é certo que as opiniões virão: já posso ver, ali adiante, mãos se agitando freneticamente.

Dois oficiais.

O PRIMEIRO OFICIAL

Eu nunca ri tanto.

O SEGUNDO OFICIAL

Tenho certeza: é uma comédia diferente.
 O PRIMEIRO OFICIAL
 Se bem que nada do que vimos foi comentado nas revistas. É preciso submetê-las às críticas... Olhe, olhe!
 O SEGUNDO OFICIAL
 O quê?
 O PRIMEIRO OFICIAL (*apontando o dedo para um dos que descem as escadas*)
 É um literato!
 O SEGUNDO OFICIAL (*agitado*)
 Qual?
 O PRIMEIRO OFICIAL
 Este aí! Pss...Vamos ouvir o que ele diz (GÓGOL, 2009, p. 338-339).

Na passagem, podemos perceber que os personagens enfatizam a necessidade de se ouvir o que os críticos têm a dizer, como se para emitir sua opinião precisassem estar respaldados pelo discurso dos intelectuais da área. O que não difere da postura que se tem hoje em dia, com frequência, diante de uma obra de arte, quando existe a necessidade de buscar referências sobre o que vimos, seja em um texto crítico de teatro ou cinema, ou sobre um quadro ou escultura, em que a opinião daqueles que “entendem do assunto” sempre é digna de atenção e crédito. “O Autor da Peça” demonstra no decorrer de todo o texto sua insatisfação com relação a essa necessidade do público de repetir o discurso da crítica. Para o personagem, o que interessa é a opinião da plateia de forma genuína, sem passar pela interferência de ninguém. Gógol, em vários de seus textos, demonstra sua insatisfação com relação à crítica e à forma como os espetáculos eram avaliados pelos intelectuais, os literatos. A crítica a esses “literatos” é constante em suas duas últimas obras dramáticas, certamente porque esses comentários não eram bem vistos pelo dramaturgo.

Nesse momento, entra em cena “O Literato”, na citação anterior já percebemos a importância da sua opinião para os demais personagens da peça. É como se ele fosse o detentor de todo o conhecimento e a ele fosse dado o direito do julgamento da obra. Ele seria o responsável por qualificar ou desqualificar um texto e ditar o que era e o que não era arte. Na sua fala, Gógol reproduz a arrogância daqueles a quem, por seu título, é dado o poder de definição e qualificação da obra de arte. Sobre esta questão, os personagens divergem:

O HOMEM DESCONHECIDO
 Não posso julgar quanto à qualidade literária, mas me parece ser algo original.
 Espirituoso, espirituoso.
 O LITERATO
 Perdão, mas espirituoso em quê? E quanto ao rebanho de tipos vulgares, e quanto ao tom usado? Gracejos bem inconvenientes, isso sim. E até mesmo uma indecência.
 O HOMEM DESCONHECIDO
 Ah, aí é outra coisa. Eu já disse que quanto ao mérito literário não posso julgar; observo apenas que é uma peça engraçada, e que foi um prazer assisti-la.
 O LITERATO

Mas ela não é nada engraçada! Seria engraçada em quê? Que tipo de prazer ela proporciona? O argumento é inverossímil. São absurdos atrás de absurdos. Não há trama, nem ação, nem sequer qualquer reflexão.

O HOMEM DESCONHECIDO

Vá lá, quanto a isso eu não digo nada. No sentido literário, no sentido literário ela não é engraçada; mas no aspecto, digamos, externo, ela tem...

O LITERATO

Ela tem o quê? Ora, nem mesmo isso ela tem! E quanto a linguagem usada nos diálogos? Quem falaria desse jeito em alta sociedade? Diga-me, falamos entre nós desse jeito?

O HOMEM DESCONHECIDO

É verdade, isso você observou bem. Eu mesmo pensei assim: não há grandeza nos diálogos. Todas as personagens parecem não poder dissimular sua má índole. Isso é verdade.

O LITERATO

Veja só, e você ainda elogia!

O HOMEM DESCONHECIDO

Quem está elogiando? Eu não estou elogiando. Agora também vejo o quanto a peça é uma estupidez. O problema é que assim, de repente, é impossível saber; eu não posso julgar do ponto de vista literário (GÓGOL, 2009, p. 339-340).

No decorrer do diálogo, pode-se destacar a estrutura construída por Gógol, onde “O Homem Desconhecido” sai empolgado com a representação que acabara de assistir, afirmando que teve prazer em assisti-la, porém, no desenrolar da conversa, sua opinião vai mudando a partir da argumentação arrogante de “O Literato”. O personagem ainda tenta justificar que sob o aspecto literário não pode opinar, uma vez que não tem conhecimento para isso, porém seu interlocutor não deixa brechas e todos os argumentos positivos sobre a representação vão sendo contra-argumentados pelo “Literato”, que defende que a peça é ruim e que os diálogos não representam a realidade da sociedade, visto que ele rebate todas as argumentações positivas levantadas por “O Homem Desconhecido”. Ao final da cena, “O Homem Desconhecido” já passa a concordar com “O Literato” no sentido de que a peça é uma estupidez. Percebe-se que, ao ouvir a opinião do “Literato” ao longo do diálogo, “O Homem Desconhecido” vai se intimidando com o discurso do intelectual até ser levado a mudar de opinião. Gógol estrutura o diálogo de forma a ilustrar a intimidação e a influência do discurso do “Literato” na opinião do público em geral, ou seja, uma pessoa que sai de um espetáculo adorando aquilo que viu passa a enxergar tudo de forma inversa ao adotar o discurso de um intelectual da área como seu próprio discurso. É justamente dessa influência que “O Autor da Peça” quer se livrar ao se esconder para ouvir os comentários daqueles que acabaram de assistir ao seu espetáculo.

Não podemos deixar de frisar o tom cômico de tal passagem, onde pode-se perceber que o personagem começa a vacilar aos poucos, a se diminuir e a se envergonhar do que havia julgado sobre a peça, até o ponto de mudar de opinião. A forma como Gógol constrói o diálogo deixa claro seu talento para transformar um diálogo cotidiano em uma cena cômica.

Segundo Foucault (2011), nada do que se escreve em uma obra de arte é em vão, tudo aponta para algo. Nesse sentido, a obra de Gógol, *O inspetor geral*, inscreve-se no texto de *A saída do teatro* em todas as suas fragilidades e potencialidades. Ao representar o “Literato” como uma pessoa que não aceita a opinião do outro e que faz de tudo para convencer esse outro, a fim de que a seus conceitos e ideias prevaleçam, por achar que domina a linguagem de tal maneira que só ele é capaz de interpretá-la de forma correta, ele faz uma crítica ao posicionamento de tais profissionais e leva o leitor/espectador a refletir sobre tal posicionamento. Nesse sentido, a performatividade da escrita gogoliana se estabelece por essa troca entre “eu escrevente” e “coescritor performático”. Outro ponto que pode-se destacar é que Gógol apresenta durante a peça várias visões e só se posiciona na fala do personagem “O Autor da Peça”, ou seja, ele não utiliza sua obra para impor um determinado posicionamento, mas deixa o “coescritor performático” escolher com qual posicionamento concorda ou discorda.

Na sequência, entra em cena “Mais Um Literato”, seguido por vários ouvintes, ele comenta sobre a peça em voz alta, para que todos possam ouvir, afirmando que “(...) a peça é abominável” (GÓGOL, 2009, p. 340). Em seguida, argumenta que os personagens são “caricaturas” e que em nada são reais. O personagem afirma: “(...) eu sou o melhor para falar sobre o assunto: eu sou um literato” (GÓGOL, 2009, p. 340), ou seja, a arrogância do personagem em achar que, por ser um “literato”, é a melhor pessoa para analisar a peça, traduz provavelmente a imagem que Gógol tinha desses profissionais. Segundo o personagem, os elogios que foram feitos à peça provavelmente são de amigos do autor, uma vez que a peça não “é digna de ser chamada de comédia” (GÓGOL, 2009, p. 340) e que “Sempre temos amigos dispostos a nos colocar nas nuvens” (GÓGOL, 2009, p. 340). Para o personagem, esses comentários positivos eram errôneos e a peça um grande equívoco do autor.

Através das citações apresentadas até este momento, é possível notar que o **desnudamento dos códigos da linguagem dramática** e a **quebra com o ilusionismo da cena** estão presentes desde o início da peça. O primeiro ocorre através da ênfase nos aspectos de escrita, onde os personagens afirmam que a peça não é uma comédia, que os personagens são vulgares, que o argumento usado pelo dramaturgo é inverossímil. Dessa forma, o autor explicita os elementos da linguagem dramática de modo a fazer com que o espectador conheça tais elementos e possa se posicionar diante de tais alegações. A segunda é conseguida através de vários elementos em conjunto, como é o caso do desnudamento dos códigos, mas,

principalmente através da flexibilidade a que é chamado o “coescritor performático” durante toda a peça.

Quando o personagem “Mais Um Literato” sai de cena, seguido por seus ouvintes “O Primeiro” e “O Segundo Oficial”, que estavam próximos escutando todos os diálogos de “O Literato” e “O Homem Desconhecido”, assim como a explanação de “Mais Um Literato”, voltam para seus lugares e continuam a comentar sobre a peça. Agora, “O Primeiro Oficial”, que havia dito primeiramente nunca ter rido tanto com uma peça, muda de opinião, influenciado pelos comentários que acabou de ouvir, e passa a defender que a peça não tem enredo. Pode-se perceber que, de certa maneira, os críticos já exercem, no século XIX, influência direta sobre a opinião popular. O argumento de autoridade daquele que supostamente detém o conhecimento sobre a linguagem é destacado na obra. Esse argumento de autoridade como algo inquestionável e que está acima de questionamentos. Ao perceber a alteração de opinião, “O Segundo Oficial” zomba do amigo, “Assim que sai a revista, inteligência não lhe falta. Mas basta um número atrasar... Aí não tem nada na cabeça” (GÓGOL, 2009, p. 341). Novamente é retratada por Gógol, em tom de ironia, uma situação em que a opinião do grande público é alterada a partir dos comentários e observações de um especialista. Essa alteração na opinião da plateia, de um modo geral, provavelmente, foi um fato significativo para Gógol, uma vez que o autor destaca tais questões, por várias vezes, em sua obra.

Em seguida, entram em cena “O Primeiro”, “O Segundo” e logo surgem “Um Terceiro”, “Um Quarto” e “Um Quinto”. Os primeiros personagens iniciam uma discussão sobre a ausência de enredo na peça. “O Primeiro” defende que não existe enredo na peça e, a partir dessa afirmação, “O Segundo” aponta suas opiniões e defende que já é tempo de mudar os assuntos que são tratados nas representações. O personagem destaca a frequência em que o tema do amor e das intrigas amorosas é abordado nas peças e defende que é hora desse assunto dar lugar a outras questões que lhe parecem mais atuais. Dito isto, o personagem explica: “Hoje em dia, o que há de mais forte num drama é a vontade de conquistar uma posição de destaque, de brilhar e ofuscar. E se isso não acontece, então o objetivo passa a ser a vingança com algum desprezo ou alguma zombaria” (GÓGOL, 2009, p. 342). Esse argumento do personagem, de que a peça não trata do tema do amor, pode ser comparado à própria obra dramática de Gógol que não tem, em nenhuma de suas cinco peças, o tema do amor como principal (CAVALIERE, 2009).

Ao final de sua argumentação, “O Segundo” questiona: “Não é melhor, hoje em dia, ter uma posição social, grande capital, um casamento lucrativo, em vez de amor ?” (GÓGOL,

2009, p. 342). O amor, na visão do personagem, é banalizado em detrimento de bens materiais e de outras vantagens que uma união sem amor, mas pensada sobre os aspectos lucrativos, pode trazer. Destaca-se, nas passagens aqui mencionadas, que os aspectos metadramatúrgicos são bem explícitos, uma vez que um dos elementos do código dramatúrgico, o enredo, é debatido pelos personagens.

Nas passagens analisadas até o momento, percebe-se que o dramaturgo, aos poucos, vai tocando em questões cruciais de *O inspetor geral* e que foram alvo de muitas críticas. Em *À saída do teatro*, pode-se notar que um tom explicativo muitas vezes é utilizado pelos personagens, cada um defendendo o seu ponto de vista. Se analisarmos pelo ponto de vista da biografia do autor, percebemos que Gógol tem a necessidade de explicitação dos comentários gerados pela plateia e tenta manter, ao longo de toda a obra, com exceção da fala de “O Autor da Peça”, um tom de neutralidade, apenas apresentando as opiniões dos diferentes personagens. Essa necessidade de explicação da peça vai prosseguir com a escrita de *Desenlace de O inspetor geral*.

Sobre a questão da importância do espectador e sua interação com a obra Alex Beigui, no artigo *Performances da leitura: memórias do leitor-espectador como insurgências da cena contemporânea* (2012), denomina-o de espectador-leitor-encenador. Segundo Beigui:

O espectador-leitor-encenador torna-se o *performer* absoluto da cena. A ele é dado não apenas a obra, como a liberdade, quase absoluta, de criação de sentidos em relação àquela. Cria-se um jogo experimental em que todos os elementos da cena teatral tornam-se ponto de resgate, de projeção, de fissura, de questionamento, de expansão da ideia primeira ou original, de busca do passado – a cena aconteceu por ele lembrada –, de consciência de sua presença – cena presente que acontece diante dos seus olhos e outros sentidos –, ativando seu imaginário pessoal e ficcional de espectador-performer-, de projeção do horizonte de expectativa – espécie de futuro do enunciado, a partir dos diferentes modos de criação do que lhe é dado a saber e a experimentar (BEIGUI, 2012, p. 10).

Esse “espectador-performer” destacado por Beigui (2012) é o espectador que está criando ativamente no momento em que entra em contato com a obra. Os modos de criação, as imagens, os questionamentos, suscitados pela obra são matéria de produção para o “espectador-performer” que eleva a obra a dimensões imprevisíveis.

Após essa primeira explanação, “O Primeiro” continua a afirmar que a peça não tem enredo e “O Segundo” explica que:

Não sou eu quem vai afirmar, agora, se na peça há enredo ou não. Eu só digo que, geralmente, busca-se um enredo mais pessoal, e ninguém quer ver a trama geral. As pessoas simples já se habituaram a esses relacionamentos amorosos e casamentos, sem os quais uma peça não pode terminar, de jeito nenhum. Claro que isso é o enredo; mas que enredo? O mesmo que um nó no canto de um lenço. Não, a comédia tem de enfeixar-se por si mesma, com todo o seu conteúdo formando um

grande e único nó. O enredo deve abranger todas as personagens, e não uma ou duas. Deve tocar naquilo que emociona, mais ou menos, a todos os atuantes. E assim, todos são protagonistas; o curso e o andamento da peça derivam do funcionamento de toda a máquina: nenhuma roldana deve ficar enferrujada e fora de funcionamento (GÓGOL, 2009, p. 342).⁶⁹

A ideia de que uma peça não pode terminar sem apresentar pelo menos uma cena amorosa se configura como algo negativo para “O Segundo”, que defende que deve haver uma unidade entre os personagens, impedindo que a trama circunde apenas entre um ou dois personagens principais e propõe que os personagens estejam em igualdade no seu grau de importância no texto. Ao analisarmos a peça *À saída do teatro*, pode-se perceber que temos o personagem principal que aparece em destaque em dois momentos: no monólogo inicial e no monólogo final. No decorrer da peça, ele faz algumas pequenas intervenções entre os diálogos, porém, podemos dizer que os demais personagens estão basicamente no mesmo grau de importância. Embora o sistema de equivalência de importância predomine em Gógol, ganha destaque o personagem de “O Autor da Peça”. Esse conceito de que deve existir uma unidade no grau de importância dos personagens pode ser assinalado como uma das características da estética gogoliana, uma vez que, já pode-se notar esse traço predominante de “igualdade” em *O inspetor geral* e em outras peças do dramaturgo, como é o caso de *Desenlace de O inspetor geral*.

Mais à frente, “O Primeiro” argumenta: “Mas nem todos podem ser protagonistas; um ou dois devem conduzir os demais” (GÓGOL, 2009, p.342) e, novamente, “O Segundo” contra-argumenta que:

Conduzir, não. Mas é possível predominar. Numa máquina há sempre uma roldana mais forte e poderosa a impulsionar. Podem chamar simplesmente de “principal”. Mas o que conduz a peça é a ideia e o pensamento. Sem eles não há unidade na peça. Qualquer coisa pode servir para dar unidade: o próprio terror, o medo, a expectativa, um crime que acontece distante dos olhos da lei... (GÓGOL, 2009, p. 343).

Nessa fala, percebe-se que o autor defende a existência de um personagem “principal” e não mais um protagonista. Nesse sentido, os protagonistas seriam as ideias e o pensamentos que estão expressos na obra. Na peça, é apresentada essa diferenciação. Segundo os personagens de *À saída do teatro*, o protagonista é o personagem central de toda e qualquer peça, tudo gira em torno dele, o enredo só se desenvolve em sua totalidade por causa da presença de sua figura e aos outros personagens é dado um caráter de inferioridade. Já o

⁶⁹ A ideia de peça-máquina com todas as engrenagens funcionando apontam para uma consciência do fazer teatral e uma reação ao processo de industrialização ocorrido na Rússia. Talvez, por isso, Meyerhold optou por encenar a obra *O Inspetor geral* em 1926 dentro da estética construtivista.

personagem “principal” seria o personagem que é pivô da história, porém não existe uma inferiorização dos demais personagens em detrimento dele. O que predomina é o enredo da peça. Pode-se perceber a postura clara do personagem “O Segundo” em favor de uma mudança nos temas e nos enredos das peças que são apresentadas na atualidade. Dessa forma, levando-se em consideração a ideia de que a peça trata de uma resposta de Gógol às críticas que foram feitas a *O inspetor geral*, o enredo certamente foi um ponto de discussão sobre a primeira peça de Gógol, uma vez que a obra não seguia o modelo, ou seja, não abordava o amor e seus conflitos e não tinha, como personagem principal, um herói honesto e comprometido com a sociedade, e sim um trapaceiro que só visa tirar vantagem dos outros.

Dito isto, pode-se concluir que *O inspetor geral* representou uma quebra com os padrões das peças que eram representadas no período. Ou seja, Gógol inova não só por representar um enredo que não gira em torno de uma história de amor, mas por também representar como personagem principal um herói que não é honrado, que é mentiroso e que tem seus desvios de personalidade destacados diante dos olhos da plateia ao longo de toda a peça. Assim, pode-se dizer que o autor introduz a matriz do anti-herói na peça.

Segundo o personagem, na citação acima, a unidade da peça se daria através da ideia e do pensamento que o autor insere em uma determinada obra. Essa ideia de unidade, que faz com que a plateia consiga entender o conflito da peça, segundo o personagem, pode ser mantida sem necessariamente se usar o tema do amor como fio condutor. O que o personagem defende é que existem temas variados para serem abordados e que a comédia, em especial, deve explorar esses temas. Nesse sentido, seu interlocutor, “O Primeiro”, argumenta: “Mas isso resulta em dar à comédia um certo valor mais universal” (GÓGOL, 2009, p. 343). E “O Segundo” responde:

Claro, e não será isso o seu valor verdadeiro e atual? No princípio, a comédia acontecia em público, e era uma criação popular. Exhibiam-na tal qual seu pai, Aristófanes, a concebera. Depois entrou pelo estreito desfiladeiro do enredo particular, com características românticas. E como este enredo era fraco, mesmo quando trabalhado pelos melhores autores de comédias! Como eram fúteis esses galãs de teatro, com o seu amor de papelão! (GÓGOL, 2009, p. 343).

Nesta citação, podemos destacar o **aspecto citacional**, enquanto elemento metadramatúrgico, na abordagem de referências históricas sobre a origem da comédia e sua herança popular, bem como a análise feita pelo personagem de que as características românticas da comédia só iriam aparecer mais tarde. Segundo ele, o enredo amoroso era fraco mesmo ao ser abordado por um bom autor. Ou seja, Gógol, em sua argumentação

metadramatúrgica, defende que o tema do amor na comédia não é capaz de gerar bons enredos.

O leitor/espectador é chamado à reflexão a partir da citação acima, quando o autor/performer, ao usar os referenciais históricos, aborda a linguagem cênica e faz com que o receptor faça uma reflexão mais profunda. Gógol leva ao extremo a qualidade metadramatúrgica de retratar aspectos da própria linguagem em sua obra. Sobre esse aspecto, Arboleda (1991) esclarece: “A metalinguagem é desta maneira uma linguagem ‘subversiva’, uma linguagem que vai além da significação ‘normal’, aparente das coisas” (ARBOLEDA, 1991, p. 41, tradução nossa⁷⁰). Ou seja, o autor defende que, a partir da aplicação da metalinguagem nas obras, o leitor/espectador pode compreender melhor as ideologias e as estruturas sociais de onde vive.

Para Arboleda (1991), ainda, a metalinguagem potencializa o caráter subversivo da arte teatral, por fazer com que o leitor/espectador vá além do significado “normal” das palavras. Essa subversividade aponta para o caráter performativo da escrita gogoliana, uma vez que provoca o “coescritor performático” a sair da sua zona de conforto, enquanto espectador, e refletir sobre os aspectos levantados pela obra. Gógol, em sua abordagem, vai além, pois pretende que o receptor entenda os aspectos da linguagem e, a partir dessa compreensão, possa elaborar sua própria opinião sobre o que está lendo, ou seja, o dramaturgo expõe questões sobre a interpretação da peça e, concomitantemente, explica como os elementos dramatúrgicos são utilizados, como é o caso do enredo, da elaboração dos personagens e do desenvolvimento do tema central da obra.

Logo em seguida, “Um Terceiro” defende que o tema do amor pode, sim, fazer parte de uma comédia, e “O Segundo” argumenta que:

[...] o amor e os outros sentimentos, também elevados, só causam boa impressão quando estão desenvolvidos em toda a sua profundidade. Ocupando-se deles, deve-se inelutavelmente sacrificar tudo o mais. Tudo o que constituía justamente a comédia empalidece, e o seu significado universal necessariamente desaparece (GÓGOL, 2009, p. 343).

Conclui-se, a partir da fala do personagem, que a comédia, por ser mais superficial, não deve trazer como enredo temas profundos como, por exemplo, o amor. Ou seja, a temática do amor, a partir do momento que é abordada, deve conduzir a uma reflexão profunda, levando-se em consideração a sua abrangência. Se a comédia leva em consideração essa profundidade, ela deixa de ser uma comédia, por que é de sua origem histórica a

⁷⁰ “El metalenguaje es de esta manea un lenguaje ‘subversivo’, um lenguaje que va más allá de la significación ‘normal’, aparente de las cosas” (ARBOLEDA, 1991, p. 41).

abordagem de assuntos baixos. A relação entre a comédia e os sentimentos profundos é esclarecida por Bergson (1993), que afirma:

O riso é, antes de mais, uma correção. Feito para humilhar, deverá infligir à pessoa que é seu objeto de uma impressão penosa. A sociedade vingá-se por meio do riso das liberdades tomadas em relação a ela. O riso não alcançaria o seu fim se trouxesse consigo as marcas da simpatia e da bondade (BERGSON, 1993, p. 123).

A partir da citação, conclui-se que, para Bergson (1993), o riso deve estar vinculado a sentimentos baixos, pois, para ele, essa é a sua função. Dessa forma, torna-se possível a associação da noção de riso em Bergson (1993), no qual o mesmo se distancia da simpatia e da bondade, à ironia e à crueldade do riso gogoliano. Sobre esse aspecto, “O Terceiro” questiona: “Pois então, o tema da comédia deve, necessariamente, descer à vulgaridade?” (GÓGOL, 2009, p. 343). E “O Segundo” argumenta:

Isso para quem olhar as palavras e não lhes penetrar o sentido. Mas será que o positivo e o negativo não podem servir ao mesmo fim? Será que a comédia e a tragédia não podem expressar o mesmo pensamento elevado? Será que tudo, desde o mais recôndito canto da alma de um homem vil e desonesto, não pode desenhar a imagem de um homem honesto? Será que todo o acúmulo de baixezas, a transgressão das leis e da justiça, não nos dão a entender que é isso mesmo que exigem de nós a lei, o dever e a justiça? Nas mãos de um médico habilidoso, a água quente e a fria curam com o mesmo sucesso, tanto uma doença como a outra. Em mãos talentosas tudo pode servir como instrumento para o belo, se é usado um pensamento elevado para isso (GÓGOL, 2009, p. 343).

Gógol desenvolve uma reflexão a respeito da comédia, através do personagem “O Segundo”. As questões dos temas tratados recebem destaque e são debatidos pelos personagens, que discorrem sobre a sua banalidade. Ou seja, o personagem de Gógol defende que a comédia deva também tratar de temas profundos, que representem questões humanas, seja de pensamentos elevados ou de pensamentos baixos. Sobre os personagens gogolianos, Cavaliere (2010) argumenta:

É sob esta ótica analítica que seriam compreendidos os bizarros heróis gogolianos que, não raro, não parecem de carne e osso, mas, isto sim, manequins tragicômicos que riem e choram, fazem rir e chorar, mas que não vivem porque não amam. Dai o aspecto incompleto e fragmentado dessas figuras-marionetes (CAVALIERE, 2010, n.p.⁷¹).

A partir da argumentação de Cavaliere, pode-se compreender que existe a incompletude dos personagens no sentido da ausência de amor. Os personagens gogolianos não se aprofundam em questões sentimentais, nesse sentido, eles são superficiais, tão

⁷¹ CAVALIERE, Arlete. A arte de Gógol: tradição e modernidade no enigmático expoente da literatura russa. *Revisa Cult*, 2010. n.p. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/a-arte-de-gogol/>. Acesso em: 24 jul. 2015.

superficiais que são definidos como marionetes, em que se analisa apenas o que está por fora. Gógol manipula essas marionetes para mostrar o quanto a vulgaridade é capaz de gerar o riso. A comédia pode apontar os defeitos humanos e aspectos vis para o leitor/espectador rir deles, mas também pode ser escrita a partir de questões elevadas, como é o caso de *Esperando Godot* (2015), de Samuel Beckett.

Muitas das críticas à obra de Gógol se baseavam no discurso político. O dramaturgo abordava essa questão em suas obras, o que gerava, dentro da sociedade da época, um clima de tensão. Se pensarmos que essas obras, que frisam a corrupção em diversos níveis sociais, foram escritas em 1842, onde a censura e a fiscalização do czar eram intensas, é de se imaginar os comentários que tais peças devem ter gerado entre a plateia da época. A respeito da abordagem política da peça, ainda na cena em que estão “O Primeiro”, “O Segundo” e entram “Um Terceiro”, “Um Quarto” e “Um Quinto”, os personagens discutem:

O QUARTO

O que eu digo é o seguinte: há talento e observação da vida. É engraçada e fiel ao real; mas, no geral, falta-lhe algo. Não se vê enredo, nem desfecho. É estranho que nossos autores de comédia não consigam nunca se virar, sem que tenham que falar do governo. Sem ele, nenhuma comédia é feita.

O TERCEIRO

Isso é verdade. Aliás, isso é muito natural. Todos nós pertencemos e quase todos servimos ao governo; todos os nossos interesses, maiores ou menores, estão ligados ao governo. Portanto, é natural que isso seja refletido nas obras dos nossos escritores (GÓGOL, 2009, p. 344).

Nesse diálogo, pode-se perceber que a política era um tema recorrente nas obras e sobre esse aspecto, “O Quarto” defende que “É justamente por ser cômica que a peça não pode terminar, de maneira alguma, sem a presença do governo. É como a fatalidade inevitável nas tragédias dos antigos” (GÓGOL, 2009, p. 344). Ou seja, a presença de elementos que envolvessem a política era intrínseca às peças, segundo “O Quarto”. Não se pode esquecer que a abordagem de temas sociais, que interessassem às massas, era uma das exigências principais dos censores, como vimos no capítulo anterior. Nesse sentido, a argumentação de “O Terceiro” de que todos estão ligados de alguma forma ao governo e, por isso, tal assunto se faz pertinente, aponta para a crítica que Gógol faz aos lugares comuns e às temáticas permanentes de gêneros.

Histórias fantásticas não eram bem recebidas pelos críticos da época, que alegavam que se tratava de peças sem importância (GATTO, 1958). Dessa forma, o leitor/espectador, em alguns casos, exigia que a peça tratasse de temas próximos a todos, que condiziam com a realidade. Depreende-se, então, que Gógol tenta, a partir desses diálogos, justificar a presença do aspecto político em *O inspetor geral*, enfatizando que era algo comum que certos aspectos

fossem retratados para aproximar a obra do leitor/espectador. O inovador da obra gogolina para o período está na forma como a questão política é abordada. Em *O inspetor geral* ela não aparece apenas em uma cena, ou surge para trazer um riso de zombaria ou escracho. O riso gerado pela primeira obra dramaturgica de Gógol é um riso reflexivo, irônico, tenso e de reconhecimento de uma situação de corrupção em diferentes esferas da sociedade.

Nesse sentido, “O Segundo” defende:

Vejam só, isso é algo involuntário em nossos autores. É um certo caráter distintivo das nossas comédias. Em nosso peito trazemos guardada uma misteriosa crença no governo. Como assim? Cá entre nós, não é nada mau: queira Deus que o governo, sempre e em toda a parte, siga sua vocação de ser o representante da Providência na Terra, e que nós acreditemos nele, como os nossos antepassados acreditavam no destino, que punia os delitos (GÓGOL, 2009, p. 344-345).

Na citação acima, Gógol expõe a necessidade de relacionar os textos à política e ao regime da época. Novamente, podemos destacar a presença do **aspecto citacional** como elemento metadramaturgico presente em muitos trechos de *À saída do teatro*. Podemos perceber nos diálogos um pouco da cultura dramaturgica da época, onde era comum a abordagem de temas referentes ao governo nas peças do período. O personagem destaca que a presença do tema político é algo que distingue as comédias russas e levanta a questão da “crença no governo” como um aspecto importante dessas obras. Gógol utilizou sua dramaturgia para expor aspectos da sociedade russa e, sem intenção direta, acabou expondo a política e a corrupção não só do governo, como também da população.

Ao ter como base a primeira obra de Gógol, *O inspetor geral*, percebe-se que todos os personagens da obra são corrompíveis. A partir dessa reflexão, podemos perceber uma certa descrença de Gógol no ser humano, na sociedade e nos representantes do Estado, apesar de, ao longo da peça *À saída do teatro*, personagens com opiniões divergentes discutirem temas diversos. Assim, o autor não impõe apenas aspectos negativos ou positivos sobre um determinado assunto, ao colocar dois ou mais personagens em diálogo, ele contrapõe opiniões e faz com que o leitor/espectador aguace o seu lado crítico para poder tomar uma posição. A “performance da escrita” de Gógol está, certamente, no sentido de que o autor não impõe pensamentos ou observações, aponta dois lados sobre os quais o leitor/espectador é levado a refletir.

Na passagem seguinte, cruzam a cena “Nº 1” e “Nº 2” e comentam sobre o espetáculo:

Nº1

Eu sei, eu sei: com certeza isso que nós temos aqui acontece em outros lugares, de maneira ainda pior, mas para que mostrar? A que leva isso? Eis a questão: para que esses espetáculos? Qual a utilidade deles? Eis o que me intriga! Que necessidade

tenho eu de saber que em tal ou qual lugar há farsantes? Eu, sinceramente... não entendo a necessidade de semelhantes espetáculos. (*Sai*)

Nº2

Não, isso não é rir dos defeitos; isso é uma abominável zombaria com a Rússia, eis o que é. Isso é representar pessimamente até mesmo o governo, porque exibir maus funcionários e os desmandos que acontecem em diversas classes sociais, é como exibir o próprio governo. Simplesmente não deveriam autorizar tais exibições. (*Sai*) (GÓGOL, 2009, p. 345).

No diálogo acima, Gógol apresenta comentários negativos a respeito da obra. Na fala do personagem “Nº1”, percebe-se a revolta com as situações apresentadas na trama. O personagem afirma saber que existem tais situações de corrupção, porém, se revolta com a representação delas em uma obra. Ou seja, ele sabe que existe, mas julga ser melhor não ver, considera inúteis os espetáculos que retratam tais temas. Para o personagem, assim como para uma certa parcela da sociedade representada nas obras metalinguísticas do autor, tapar os olhos para certas situações é mais cômodo do que encará-las de frente, talvez por isso a obra de Gógol tenha causado tanto debate.

O personagem “Nº2” já apresenta uma revolta maior com as questões levantadas pelo autor, quando acredita que, ao representar tais assuntos, está zombando da própria Rússia. Se Gógol reproduziu esses comentários baseado no que foi dito a partir da representação de *O inspetor geral*, é de se entender porque o autor teve que se ausentar da Rússia após a representação da peça. O personagem aponta as situações de corrupção, que no texto ocorrem em diversas esferas sociais, como uma ofensa ao governo russo e defende que a representação da peça não deveria ser autorizada. Os personagens imprimem um forte tom de acusação em seu discurso e demonstram, claramente, não concordar com a peça de forma geral.

Um pouco mais à frente, “O Homem Trajado Muito Modestamente” entra em cena com mais dois personagens, ele elogia o espetáculo por acreditar que os temas abordados são pertinentes para a sociedade russa. Segundo o personagem: “[...] parece que há uma forte e profunda exposição da hipocrisia através do riso, sob a máscara da decência estão a baixeza e a infâmia, o homem de bem é um farsante fazendo caretas” (GÓGOL, 2009, p. 346). Na citação, o personagem enfatiza as máscaras que, assim como os farsantes possuem, todo ser humano tem e afirma sentir-se feliz por ver como são cômicas as “palavras honestas na boca de um farsante” (GÓGOL, 2009, p. 346). Um pouco depois, os dois escutam a seguinte afirmação do personagem “Samarra Azul”, que passa entre eles: “Os governantes eram espertos, mas como empalideceram, quando veio a repressão czarista” (GÓGOL, 2009, p. 347), inferindo-se que, por mais expertos que os governantes sejam, perto da representação maior do governo, o czar, eles sucumbem. Sobre essa afirmação, o personagem “O Homem Trajado Muito Modestamente” afirma:

Como é natural o instinto de olhar dos mais simplórios, se ele não está turvado de teorias e ideias arrancadas de livros, mas extraídas da própria índole do homem! Será que não é evidente que depois de tal espetáculo o povo adquire mais confiança no governo? Sim, o povo precisa de tais espetáculos. Que ele separe o governo dos maus governantes. Que veja que os abusos não provêm do governo, nem das reclamações dos que conhecem o governo, e nem dos desejosos em responsabilizar o governo. Que ele veja o quão nobremente o governo vela por todos da mesma maneira, com olhos vigilantes; que cedo ou tarde o governo apanhará os transgressores da lei, da honra e da honestidade do homem; que empalidecerão diante dele os que têm a consciência suja. Sim, é preciso que o povo assista a essas representações; creiam que se acontecer ao povo de experimentar a opressão e a injustiça, ele sairá reconfortado depois de tal representação, confiante na existência de uma lei suprema. Gosto ainda mais desta observação: ‘o povo terá uma péssima imagem de seus superiores’. Em outras palavras, eles imaginam que somente aqui, no teatro, pela primeira vez, o povo vê seus superiores; que em suas casas, onde qualquer administrador de bairro os agarra pelo colarinho, não veem. Só mesmo quando vão ao teatro é que veem. Eles, é claro, consideram o nosso povo como um bando de imbecis, imbecis a tal ponto, que é como se não tivessem a capacidade de distinguir a diferença entre uma torta de carne e um pastel de queijo. Não, agora me parece mesmo certo que é impossível trazer ao palco um homem honesto. O homem tem amor-próprio: mostra-se a ele uma coisa boa em meio a muitas ruins, e ele já sai do teatro orgulhoso. Não, é claro que, hoje em dia, a apresentação de uma virtude apenas compensa todos os vícios que lhes ferem os olhos. Não querem que sejam vícios de seus compatriotas, e se envergonham até mesmo por perceber que eles possam existir (GÓGOL, 2009, p. 347-348).

No trecho, pode-se perceber que Gógol coloca nas palavras do personagem afirmações que parecem justificar que a obra, à qual o público acabou de assistir, não fala mal do governo, mas das pessoas corruptas que fazem parte dele. O personagem afirma que o governo é honesto e que os farsantes, mais cedo ou mais tarde, serão descobertos e punidos. No discurso, Gógol parece querer deixar claro que seu objetivo com *O inspetor geral* não era se dirigir ao governo, mas sim, mostrar o quanto as pessoas podem ser corrompíveis. É interessante notar que o nome do personagem é “O Homem Trajado Muito Modestamente”, ou seja, Gógol não coloca essas explicações sobre sua obra nas falas de alguém que tenha um cargo importante, ou seja influente, ele as atribui a um personagem modesto que poderia ser qualquer pessoa da sociedade.

A visão de que, a partir da peça que aponta os desvios de conduta dos governantes, o público pode sair mais confiante no governo, explicita que, nesse sentido, todo o erro e toda a falha, mais cedo ou mais tarde, vão ser punidos, assim como em *O inspetor geral* que, ao final de todo o suborno e corrupções que ocorrem ao longo da peça, recebe finalmente o verdadeiro inspetor. Nesse sentido, o personagem aponta para a necessidade de se separar o governo dos governantes, ou seja, a partir da peça, pode-se concluir que o que é corrupto é o homem, e não o governo; sobre a imagem dos governantes, a ideia exposta pelo dramaturgo é de que, não é a partir de uma peça que o povo vai criar uma imagem ruim deles, e sim, no dia a dia, em que os abusos de poder efetivamente acontecem. Mais uma vez, Gógol parece justificar que o

povo não é imbecil a ponto de enxergar a corrupção apenas quando a veem exposta no palco, e que, se a corrupção é mostrada ali, não se trata de nenhuma novidade para o público, que sabe apontá-la efetivamente quando estão vivenciando as ações dos maus governantes no seu dia a dia.

O discurso do personagem é um bom exemplo de como Gógol utiliza a escrita como “discurso de si”. Seus pensamentos e concepções acerca do teatro e da política estão expressos no discurso do personagem. O dramaturgo russo parece utilizar sua obra como um palanque para a discussão de questões profundas que o atingiram durante os seis anos que separam a publicação de *O inspetor geral* e de *À saída do teatro*.

Depreende-se, então, que, a partir dos conceitos trabalhados sobre “escrita performática”, a ideia de “eu escrevente” e de “coescritor performático” se enquadra perfeitamente na obra *À saída do teatro*. A primeira, o “eu escrevente”, na medida em que Gógol se presentifica na obra e não somente no momento da escritura do texto, ou seja, o autor é um agente ativo da realidade, ele utiliza sua obra como uma ferramenta capaz de traduzir as suas pulsões, aquilo que o motiva. Esse “eu escrevente” é o “autor performer” que busca em sua obra mecanismos de mudança de realidade, de mudança de paradigmas e que não se prende ao que está estabelecido no seu tempo. A segunda, o “coescritor performático”, é o co-enunciador de Maingueneau (2008), que está ativo e em constante troca entre o plano do enunciado e o plano da enunciação. O “coescritor performático” é reflexivo e participa ativamente da obra.

A seguir, “O Homem Trajado Muito Modestamente” afirma que a pessoa que se sente agredida por tais afirmações deve ter enxergado, em si mesma, os defeitos apontados na peça. Nesse sentido, o dramaturgo faz a reflexão sobre as críticas recair sobre o leitor/espectador na medida em que o faz refletir sobre o incômodo causado pela peça. A esse respeito, “O Homem Trajado Muito Modestamente” explica:

O homem, antes de tudo, faz a si próprio a seguinte pergunta: ‘será possível que existam tais pessoas?’. Mas, quando se dá conta, na verdade havia feito esta pergunta: ‘será possível que eu mesmo esteja limpo de tais vícios?’. Nunca, jamais. Digo isso com toda a franqueza. Tenho um coração bondoso, trago muito amor em meu peito... Mas se soubessem quantos esforços me foram necessários para não sucumbir a muitos dos vícios em que caem involuntariamente as vidas das pessoas! E como posso dizer, então, que não tenho as mesmas inclinações de que todos riam há dez minutos atrás, aliás, das quais eu mesmo ri-me a valer (GÓGOL, 2009, p. 348).

Na citação acima, pode-se perceber que o autor defende a ideia de que todos nós somos passíveis de erros e de fraquezas e que, constantemente, somos induzidos a cair em tais vícios. Ou seja, um homem bom, para se manter assim, tem que ser forte para rejeitar as

oportunidades de corrupção, de pequenos crimes, de injustiças que se apresentam todos os dias diante dele. Nesse sentido, o personagem defende que ele também tem as mesmas inclinações e, conseqüentemente, ele próprio se viu representado na peça. A partir dessa reflexão e da atualidade das questões levantadas por Gógol em sua obra, pode-se entender porque sua obra é considerada um clássico, segundo o conceito de Calvino em sua obra *Por que ler os clássicos* (1991). Os vícios e os erros apresentados por Gógol em *A saída do teatro* são vícios humanos, questões universais, e, a partir dessa reflexão, podemos compreender que o dramaturgo objetivou representar, não necessariamente apenas a Rússia, seu povo e sua política, mas também os vícios do homem e toda a sua vulnerabilidade.

Mais à frente, “O Homem Trajado Muito Modestamente” explica a “Senhora A”, que acaba de conhecer, que também é um burocrata “num desses cargos que foi retratado na comédia” (GÓGOL, 2009, p. 348), e ela lhe pergunta se não se sentiu ofendido com o que acabara de assistir, sobre isso o personagem responde: “Em nossa cidadezinha nem todos os funcionários são honrados; muitas vezes, fazer uma boa ação é tão difícil quanto subir num muro alto (GÓGOL, 2009, p. 349). O personagem reconhece que, em seu trabalho, em diferentes esferas, existem pessoas desonestas e conclui que, a partir da representação, passa a crer mais no governo, e afirma:

[...] agora, mais precisamente depois dessa apresentação, eu sinto ao mesmo tempo como que um frescor e uma nova força para prosseguir em minhas atividades. Já fico consolado com a ideia de que a vilania que sofremos não ficará oculta nem será tolerada. Sinto que aqui, ante os olhos dos homens nobres, essa vilania é rebaixada ao ridículo, ainda que não bajule nosso orgulho nacional; e sinto que existe um governo digno, que permite que tudo isso seja mostrado, e que também observa tudo. Isso já me dá forças para continuar meu útil trabalho (GÓGOL, 2009, p. 349).

Essa permissão do governo para que tudo seja mostrado, provavelmente se refere à situação gerada na estreia de *O inspetor geral*, onde o Czar e sua família estavam na plateia. Segundo Cavaliere (2009), os poderosos que rodeavam o czar aconselharam-no a proibir a peça, o que não ocorreu devido às boas influências do dramaturgo. Sobre essa questão, Cavaliere (2009) explica:

[...] Gógol contava com amigos influentes sobre o soberano, os quais, astutamente, jogaram com a vaidade de Nicola I, comparando-o a Luís XIV, absolutista e culto. O czar seria então o supremo árbitro da questão, como fora o rei francês no caso de *O tartufo* de Molière. Ao final do espetáculo, o soberano teria comentado: ‘Essa é uma peça e tanto. Todo mundo recebeu o que merecia. Eu, mais do que o resto’ (CAVALIERE, 2009, p. 19).

Ou seja, o czar, mesmo ao considerar que a peça abordava seu governo, apesar de não ser essa a intenção de Gógol, permite que ela continue a ser representada. Essa aceitação do

czar vai representar para o dramaturgo um reconhecimento da importância de sua obra e um aumento da sua crença no monarca. Em vários trechos da peça, Gógol insere o argumento de que, a partir da obra, a crença no governo é ampliada e não diminuída. Ao contrário do que a crítica alegou sobre *O inspetor geral*, que a peça seria um ataque ao governo e ao regime (GATTO 1958), Gógol usa o recurso metadramatúrgico para afirmar que seu objetivo era assegurar a sua crença no governo e nas punições à corrupção e aos desvios de verba, e nesse sentido, o personagem destaca que “ainda que não bajule o nosso orgulho nacional”, ou seja, ainda que o autor não destaque os aspectos positivos da pátria russa, ele enfatiza a crença no governo.

Na sequência, o “Senhor A”, após ouvir todo o discurso de “O Homem Trajado Muito Modestamente” e se impressionar com sua eloquência, oferece a ele um emprego, um cargo estatal. O “Senhor A” afirma necessitar de um profissional honesto para o cargo e encerra ao afirmar que nesse cargo ele será melhor remunerado e terá mais visibilidade. A partir desse convite, “O Homem Trajado Muito Modestamente”, educadamente, agradece e afirma que o cargo que ele ocupa era o que sonhara para si e que se o deixar, alguém de má índole poderá ocupá-lo. O personagem ainda questiona ao “Senhora A” se a oferta de emprego é uma forma de recompensa por sua honestidade e argumenta que aplaudiu, se emocionou, riu com o texto escrito pelo autor, mas que não precisou oferecer nada em troca ao dramaturgo. Segundo “O Homem Trajado Muito Modestamente”, se as ações boas não forem feitas sem a espera de alguma recompensa, não são ações boas, pois, segundo ele, a honestidade tem que ser feita sem esperar algo em troca.

Mais adiante, o personagem “O Homem Trajado Muito Modestamente” se despede prometendo visitar o “Senhor A”. Ambos saem de cena e, logo em seguida, entram em cena “Senhor C”, “Senhor P” e “Senhor B”, que apresentam opiniões negativas a respeito da peça. Para o “Senhor P”, a peça dará um mau exemplo aos espectadores, já o “Senhor B” justifica que tais vícios são trazidos à cena para que caiam no ridículo, para que gerem o riso, função da comédia. Porém, o “Senhor P” argumenta que tal representação incentiva o desrespeito aos funcionários, principalmente em se tratando de um conselheiro do Estado. Sobre o argumento do “Senhor P”, o “Senhor B” defende a criação do texto, exemplificando:

[...] eu criei uma personagem, e dei a ela alguns vícios, que por sinal acontecem entre nós... Conferi a ela uma patente superior que me veio à mente, até mesmo a de um verdadeiro conselheiro de Estado... O que há de mau nisso? Não será possível haver dentre os verdadeiros conselheiros de Estado um vadio qualquer? (GÓGOL, 2009, p. 351).

O personagem defende que a criação brota da imaginação do autor, que não necessariamente retratou pessoas específicas e, pode haver a possibilidade de algum conselheiro ser também um “vadio”, ou seja, novamente a ideia de que o personagem apresentado pode ser qualquer um, qualquer um que possua um cargo elevado e que tenha pessoas a ele subordinadas ou que seja subordinado a alguém, é trazida ao texto pelo dramaturgo. Nesse sentido, Gógol, novamente, parece querer justificar que sua peça não foi direcionada a alguém em específico, e sim, tem um caráter mais universalizante. A todo o tempo os diferentes personagens estão defendendo suas opiniões ou abrindo mão delas. É como se a todo momento Gógol precisasse ressignificar sua obra e reafirmar a sua intenção.

Mais à frente, o “Senhor C”, assim como outro personagem anteriormente citado, afirma que “[...] estas são certas feridas sociais que é mais necessário ocultar do que mostrar” (GÓGOL, 2009, p. 352). Sobre isso, o personagem “Senhor P” concorda e ainda acrescenta que o que há de ruim tem que ser escondido e não mostrado. A corrupção, os vícios, as injúrias e as trapaças devem ser ocultadas em detrimento de uma visão positiva dos governantes e da sociedade russa. Em resposta à afirmação dos dois, “Senhor B” argumenta:

Na sua opinião, é preciso curar apenas superficialmente as feridas sociais, para que não sejam vistas. Mas por dentro, que a doença permaneça, pouco importa. Pouco importa que ela possa explodir e revelar esses sintomas, quando já será tarde demais para qualquer tratamento (GÓGOL, 2009, p. 352).

Na resposta, o personagem afirma que se forem encobertas as feridas, elas podem não serem vistas hoje, mas que em algum momento elas aparecerão e talvez seja tarde para que se possa consertar. As feridas sociais são tratadas por alguns personagens, no decorrer da obra, como algo que não existe ou como algo que eles desconhecem. Mais adiante, quando ainda estão em cena os mesmos personagens, desta vez o “Príncipe N”, ao desaprovar a afirmação de que tais feridas sociais existem, afirma: “Que sejam as suas feridas, mas não as minhas! Por que vem você me falar delas?” (GÓGOL, 2009, p. 354). A ofensa pela abordagem do tema social em seus aspectos corruptíveis parece tocar a muitos personagens, como é o caso do “Príncipe N” que, certamente, tem pessoas subordinadas a si e julga não existir certas feridas, reprovando a peça e o próprio autor.

Na cena seguinte, os personagens “O Primeiro Capote” e “O Outro Capote” discutem sobre a peça e comparam-na com as comédias francesas, ao falar sobre a influência da cultura deste país na cultura russa entre os séculos XIX e XX. Segundo Gatto (1958), as obras francesas e inglesas foram determinantes para o desenvolvimento de uma intelectualidade na

Rússia, durante o século XIX. Gógol, aborda, então, essa questão em sua obra corroborando com a afirmação de Gatto (1958).

“O Primeiro Capote” utiliza, como exemplo, uma comédia que teria assistido no dia anterior: “Lembre-se do que aconteceu no *vaudeville* de ontem: alguém tira a roupa, pega a saladeira da mesa e se mete debaixo da cama. A peça, sem dúvida, é indiscreta, mas é engraçada” (GÓGOL, 2009, p. 355). Ou seja, o padrão de comédia defendido pelo personagem se refere às comédias superficiais que exploram o cômico das situações do dia a dia, ou até mesmo questões ou figuras políticas, mas sem se aprofundar nem, muito menos, trazer reflexão para o leitor/espectador. Nesse sentido, “O Outro Capote” afirma:

Com os franceses é outra coisa. Lá existe ‘*Société, mon Cher!*’ Entre nós é impossível. Nossos ‘escrivinhadores’ não possuem, absolutamente, qualquer formação. A maioria deles é educada em seminários, e são inclinados ao vinho e à libertinagem. O meu criado também recebe visitas de um certo escritor... Como pode ter noção do que é uma boa sociedade? (GÓGOL, 2009, p. 355).

O personagem aponta os “escrivinhadores”, em tom de ironia, como profissionais sem formação. Existe na fala do personagem um certo preconceito endereçado à essa profissão, alegando para isso que esses profissionais têm uma vida boêmia e que mantêm relações com os criados, afirmando, dessa forma, que não poderiam ser pessoas eruditas e, logo em seguida, a dupla sai de cena, dando lugar à “Uma Dama da Sociedade”, acompanhada por “O Homem Fardado” e “O Homem de Fraque”. A “Dama” alega que os personagens da comédia não têm nenhum atrativo e usa o exemplo dos textos franceses como um “padrão de qualidade”; na visão dela, os personagens devem ter virtudes, elemento esse ausente na peça que acabaram de assistir. Ainda sobre o tema a “Dama” argumenta:

Mostrem-me uma mulher que cai em erro, que até engana seu marido, entregando-se, suponhamos, a um amor depravado e ilícito. Mas me mostrem isto de forma atraente. De forma que eu me sinta envolvida pelo destino dela. De forma que ela me pareça amável. Pois aqui as personagens são todas caricaturas, uma mais repugnante que a outra (GÓGOL, 2009, p. 355).

Gógol aborda a questão do personagem e, ao que parece, os comentários gerados pelo *O inspetor geral* se referem também à ausência de virtude dos tipos retratados. Nessa última citação, podemos perceber que para a personagem não se importa com o enredo de forma geral, o que importa é que o personagem provoque um envolvimento, uma identificação. Como já foi mencionado anteriormente, os personagens da primeira obra dramatúrgica de Gógol, de maneira geral, demonstram ser, em algum momento da trama, corruptíveis, passíveis de subornar e de serem subornados, eliminando a ideia de um herói que luta em busca de um ideal ou causa. O personagem afirma que o que acaba de ver em cena são

caricaturas, um termo frequentemente usado para se referir a figuras delineadas na obra de Gógol.

O conceito de caricatura é comumente associado à obra dramática de Gógol e contribui para o efeito cômico existente em suas peças. Seguindo o conceito de Propp (1992), essa caricaturização potencializa um detalhe para chamar atenção e provocar o riso. Tal elemento também foi percebido pelas pessoas que assistiram ao espetáculo e retratado pelo dramaturgo em *À saída do teatro*.

Na sequência, um novo grupo de personagens entra em cena e discute sobre os temas abordados na comédia. Um deles questiona se há mesmo a necessidade de se abordar abusos e vícios na comédia, tema que, segundo ele, é sem graça. Em resposta ao “O Primeiro”, “O Segundo” questiona: “Então, pode-se rir de quê? Das virtudes e qualidades do homem?” (GÓGOL, 2009, p. 356). Ou seja, quais seriam os temas pertinentes às comédias? As virtudes do homem servem como tema para a comédia? Em *À saída do teatro* essa questão está sempre presente: quais deveriam ser os temas abordados pela comédia? Sobre a questão do riso, Bergson afirma: “Não há cômico fora daquilo que é propriamente humano” (BERGSON, 1993, p. 14). Gógol, ao retratar questões de forma cômica, aborda situações humanas pertinentes à Rússia em que vivia. O homem e seus vícios são um dos focos centrais da obra gogoliana. O caso específico de *O inspetor geral*, que resultou em muitas críticas, foi o uso de situações vinculadas ao governo de forma direta, as situações não foram disfarçadas e nem poetizadas na obra gogoliana, pelo contrário, foi explicitada de forma bem direta a corrupção que existe na Rússia, em diferentes níveis de poder. O personagem “O Primeiro” afirma que existem outras formas de reproduzir situações engraçadas sem que seja preciso, para isso, abordar questões do governo. E “O Segundo” responde:

Então você quer tirar da comédia todo o seu significado mais sério? Então para que dizer que a lei é iniludível? Há comédias aos montes, dessas que você deseja, mas por que não admitir a existência de mais dois ou três gêneros, como esta que foi representada agora? Se essas de que você fala o agradam tanto, é só ir ao teatro. Lá você pode assistir, todos os dias, a peças onde um se esconde sob a poltrona e outro o arranca de lá pelas pernas.

O TERCEIRO

Ah, não! Ouçam: não é bem assim. Há limites para tudo. Existem coisas que são sagradas, coisas das quais não se ri (GÓGOL, 2009, p. 356-357).

Na passagem acima, “O Segundo” defende que deva se retratar na comédia temas sérios e superficiais para que, dessa forma, possam existir diferentes gêneros, como se a peça que acabaram de ver apontasse para o surgimento de um novo gênero de comédia, uma comédia crítica. Gógol insere, diversas vezes, em *À saída do teatro*, personagens que defendem a existência de uma comédia séria como a que acabaram de assistir. Ou seja, o

autor classifica sua obra, *O inspetor geral*, como sendo uma peça que aborda temas sérios, apesar de ser uma comédia. Pode-se perceber, pelos comentários dos personagens, que demonstram-se até mesmo assustados com tal representação, que esse tipo de comédia não era muito comum na Rússia. Se esses temas mais sérios não eram contemplados pelas comédias, a obra de Gógol deve ter representado uma agressão aos que assistiam. Na fala do personagem acima, quando afirma que de certas coisas não se pode rir, por serem sagradas, ou seja, é como se os assuntos referentes ao governo e às suas falhas fossem algo que não se pudesse expor, nem muito menos zombar. Sobre esse aspecto, “O Primeiro” ainda argumenta: “Mas, sinceramente, não é assunto para o autor, nem tema para a comédia” (GÓGOL, 2009, p. 357) e, em seguida, “O Segundo” comenta à parte:

Confesso que eu não queria estar no lugar do autor agora. Se ele escolhe um tema de pouca importância, todos vão dizer: ‘Não busca nenhuma moral mais profunda’. Agora, se escolhe um tema mais sério e com um fundo moral, dirão: ‘Ele não deveria se meter nisso. Só escreve tolices!’ (GÓGOL, 2009, p. 357).

Na citação, o autor é abordado, mesmo que seja em uma fala à parte, e não em um debate entre personagens. Novamente o tema da comédia é trazido por Gógol, que coloca na fala do personagem a dificuldade de se obter aprovação de todos. Dessa forma, pode-se compreender que, para Gógol, era importante esclarecer em *À saída do teatro*, que sua primeira peça dificilmente conseguiria agradar a todos, independente do tema que tratasse. O recurso da metadramaturgia traz as questões do autor para dentro do texto e faz o leitor/espectador refletir sobre a impossibilidade de sua obra ser aceita e elogiada por todos aqueles que à assistiram. A **autorreferencialidade** aparece nessa citação, mesmo que indiretamente, no momento em que o personagem tenta se colocar no lugar do autor da peça que acabara de assistir.

Nesse sentido, Aboleda (1991) esclarece que as obras metateatrais

[...] são obras carregadas de um alto nível de consciência, produto de uma arte autoreflexiva. A utilização desta técnica literária possibilita uma distância, um ‘silêncio reflexivo’ entre o autor-personagem, autor-público, personagem-público. Essa atividade metacrítica gera a criação de novos signos artísticos para o texto e, conseqüentemente, obriga ao público-leitor a se interessar nas mensagens expressadas pelos ditos signos (ABOLEDA, 1991, p. 44, tradução nossa⁷²).

⁷² “[...] son obras cargadas de un alto nivel de consciencia, producto de un arte autoreflexivo. La utilización de esta técnica literaria posibilita una distancia, un ‘silencio reflexivo’ entre el autor-personaje, autor-público, personaje-público. Essa actividade metacrítica genera la creación de nuevos signos artísticos para el texto y, conseqüentemente, obliga al público-lector a interesarse en los mensajes expresados por dichos signos” (ABOLEDA, 1991, p. 44).

A partir dos conceitos apontados por Aboleda (1991), pode-se dizer que a obra *À saída do teatro* é uma obra autorreflexiva, onde o dramaturgo, além de refletir sobre as críticas feitas à *O inspetor geral*, também reflete sobre aspectos da linguagem, sobre o exercício da escrita e sobre aspectos históricos. Gógol traz, em sua escrita, diversos elementos e, através da metadramaturgia, convida o leitor/espectador a fazer um exercício de crítica sobre muitos desses elementos. Dessa forma, podemos afirmar que a obra gogoliana é uma obra **autocrítica** por apresentar diversas passagens em que percebemos que o autor está criticando a si próprio e à sua obra. A **autocrítica**, enquanto um elemento metadramatúrgico, proporciona a reflexão nos diversos níveis apontados por Aboleda (1991), autor-personagem, autor-público, personagem-público.

Aboleda (1991) atribui a esses exercícios de crítica a criação de novos “signos artísticos” dentro do próprio texto, nesse sentido os signos trabalhados pelo texto de Gógol são teatrais e abordados pelos diferentes personagens. Dessa forma, o leitor/espectador, ao reconhecer tais signos e compreender como eles são utilizados no teatro, é levado a criar interesse pelos mesmos. Certamente, alguns dos leitores/espectadores de *À saída do teatro* não tinham conhecimento sobre enredo ou sobre a criação de personagens por um dramaturgo, porém, ao entrar em contato com os elementos da linguagem, é “obrigado”, de certa forma, a se interessar por tais elementos, mesmo que somente enquanto lê ou assiste à obra. O **desnudamento dos códigos da linguagem dramatúrgica**, um elemento que compõe o conceito de metadramaturgia, proporciona ao coenunciador um contato direto com a linguagem.

Já sobre o aspecto do “silêncio reflexivo” gerado pela obra e que Aboleda (1991) defende ser um silêncio que se estabelece entre autor-personagem, autor-público, personagem-público, é o silêncio gerado pela compreensão dos signos ou pela formulação deles. Esse silêncio reflexivo é performativo no sentido de que ele comunica, expressa signos e faz relacionar e inter-relacionar ideias e conceitos.

Para Arnaud Rykner, em seu livro *O reverso do teatro: dramaturgia do silêncio da idade clássica a Maeterlinck* (2004), “[...] o silêncio parece-nos ser muito mais do que o simples reverso da palavra. Isto, porque tendemos a tratá-lo menos como um conteúdo integrado no dispositivo teatral, do que como uma verdadeira forma capaz de pôr em causa este último” (RYKNER, 2004, p. 15). Esse silêncio é abordado por Rykner (2004) como algo capaz de colocar em questão o dispositivo teatral e, através dele, os signos são construídos e interpretados.

Segundo Foucault (2001), é no silêncio que a escrita de si tem seu fundamental alicerce, pois é onde o autor pode refletir sobre o que escreve e o leitor/espectador sobre o que lê, escuta e cria imageticamente. A troca entre esses agentes representa o cerne de uma escrita que é transformadora, pois se a comunicação entre os dois não for estabelecida de forma a criar reflexão, a escrita performática não se estabelece naquilo que lhe é pertinente, a operação de transformações não só no enunciador, como também no coenunciador. Esse silêncio que se estabelece entre autor-personagem, autor-público e personagem-público é o fundamento de uma escrita voltada para o performativo, para o transformador, para os dualismos da existência humana e que Gógol retratou em suas obras metadramatúrgicas.

Na sequência de *A saída do teatro*, entram em cena “A Jovem Dama” e “Senhor N”, no início do diálogo aquela afirma ter rido “até o fundo da alma” e, em seguida, o “Senhor N” retruca perguntando se ela “gosta de rir de tudo que é russo”. Na sequência, travam o seguinte diálogo:

A JOVEM DAMA

Só ri porque foi engraçado. Ri porque a infâmia e a baixaza foram trazidas à luz, e não foram vestidas em trajes que as pudessem esconder. A infâmia e a baixaza seriam as mesmas numa cidadezinha de província ou aqui entre nós. É disso que eu ri.

SENHOR N

Acabei de falar com uma senhora muito inteligente. Ela me disse que riu, mas que junto com o riso, o tom da peça provocou uma impressão triste.

A JOVEM DAMA

Pouco me importa o que achou a sua senhora inteligente. Eu não tenho os nervos tão sensíveis e sempre tenho o prazer em rir-me daquilo que, no fundo, é engraçado. Sei que há quem seja diferente de nós, que estamos prontas a rir até o fundo da alma de um homem como o nariz defeituoso, mas não temos espírito para rir de um homem de alma defeituosa (GÓGOL, 2009, p. 358).

Na primeira fala desse fragmento, a personagem destaca a importância de ver a baixaza e a infâmia, que podem ocorrer em qualquer cidade, retratada em uma peça de forma cômica. A questão do riso triste, gerado pela representação, é abordada algumas vezes por diferentes personagens, como se Gógol quisesse reafirmar que o riso gerado por sua obra não é o riso do escárnio, nem da zombaria, muito menos o riso por alguma deficiência física ou mental, mas um riso tenso, que é gerado a partir de questões sérias. Assim, na última fala desse diálogo, quando “A Jovem Dama” afirma que as pessoas não têm espírito para rir de alguém que tenha a alma defeituosa, mas sim, para rir de deficiências físicas, Gógol reafirma essa facilidade para o riso desprezioso em contraponto à revolta provocada por um riso advindo de questões profundas. Mais à frente, “A Segunda Dama” entra em cena e, apesar de afirmar que todos riram com a peça, desabafa: “Confesso que foi um tanto triste. Senti, sim, uma certa tristeza. Sei que tudo isso é assim mesmo, eu mesma já vi muita coisa parecida,

mas, apesar disso, o tom foi um pouco pesado” (GÓGOL, 2009, p. 359). A questão do riso triste novamente é abordada pelo dramaturgo. O riso gerado pela obra, e que está explicado nesta última citação, é o riso de quem acha engraçado o que está vendo, porém, também percebe que o que está sendo retratado é exatamente o que acontece no dia a dia. Por isso, esse riso é triste e faz com que, ao final do espetáculo ou da leitura, o leitor/espectador ainda se pegue a refletir sobre o que viu. De acordo com Propp (1992), “O riso é uma arma de destruição: ele destrói a falsa autoridade e a falsa grandeza daqueles que são submetidos ao escárnio” (PROPP, 1992, p.46). Na visão dos personagens de *A saída do teatro*, o riso gogoliano representou essa destruição que é abordada por Propp (1992). O tom pesado que foi atribuído à *O inspetor geral* se refere à visão de uma realidade que, muitas vezes, é abafada e que, em cena, fica exposta a tudo e a todos.

Quando é questionada pelo “Senhor N” se a peça não a agradou, “A Segunda Dama” responde: “Ora, quem disse isso? Estou dizendo que ri até o fundo da minha alma, e até mais do que todos os outros. Acho que fui tomada por louca... Por isso mesmo foi triste pra mim. Eu queria ter visto pelo menos uma personagem bondosa. Esse excesso de baixeza...” (GÓGOL, 2009, p. 359). Ou seja, a personagem, assim como outras já o fizeram ao longo da peça, admite querer ver algum personagem que tivesse boa índole e sobre esse aspecto ela conclui: “Ouça, aconselhe o autor para que descubra ao menos um homem honesto. Diga a ele que estão lhe pedindo. Que seria bom se ele pudesse fazer isto” (GÓGOL, 2009, p. 359). A partir da citação, pode-se concluir que, de certa maneira, o público realmente considerava que pudesse intervir nas obras dos autores, a ponto de a personagem solicitar que fosse adicionada à obra alguma pessoa honesta. Depreende-se, então, que as diversas tentativas de Gógol reescrever a sua obra dramaturgica mais importante, provavelmente se deve não somente às angústias do autor em relação à má compreensão de sua obra, mas também à insistência do público em ver tais questões abordadas de forma mais leve. Mais à frente, a mesma personagem assume que ouviu outros comentários, em especial o de um “gorducho” sobre a peça e, a esse respeito, relata: “Dizia que isso era uma calúnia, que tais infâmias e baixeiras nunca ocorrem entre nós. E quem falava? Pois era um homem vil e baixo, capaz de vender a própria alma, a consciência, e tudo mais que se queira comprar. Eu só não quero dizer seu nome” (GÓGOL, 2009, p. 359). O autor faz questão de mostrar que, assim como havia pessoas honestas assistindo à peça, também existiam aqueles que eram desonestos e, estes últimos eram os que criticavam de forma mais dura a representação que acabaram de assistir. Na sequência, a personagem conclui:

Eu ouvi várias vezes gritarem ao nosso lado: ‘Isso é uma gozação abominável sobre a Rússia. Uma brincadeira de mau gosto com o governo. Como permitem isso? Que dirá o povo?’. E por que eles gritavam? Por que pensavam e sentiam dessa maneira? Perdoe... fizeram esse falatório para que proibissem a peça justamente porque encontraram nela certas coisas semelhantes ao que veem em si mesmos. Assim são os nossos cavalheiros de verdade, não os do teatro! (GÓGOL, 2009, p. 360).

A justificativa encontrada por Gógol para explicar as reações de raiva, desprezo e insatisfação geradas pela peça é reafirmada no trecho acima. A partir dos comentários da personagem, pode-se traçar um paralelo entre a epígrafe de *O inspetor geral*, “A culpa não é do espelho se a cara é torta” e as ideias contidas na sua fala. Assim como o espelho não pode ser culpado pelas deformações daquele a quem reflete, a peça *O inspetor geral* não pode ser culpada por apontar os defeitos e vilanias, que alguns da plateia, ou todos, possuem. Nota-se que este argumento está presente em todo o texto se repetindo diversas vezes na fala de diferentes personagens.

Em seguida, o tema do autor é novamente abordado:

A SEGUNDA DAMA

É melhor que diga simplesmente que o autor não tem sentimentos fortes e profundos no coração.

SENHOR N

Como assim?

A SEGUNDA DAMA

Ora, quem está sempre rindo é justamente aquele que não pode ter muitos sentimentos elevados: ele não pode conhecer o que sente um coração cheio de ternura.

SENHOR N

Essa é a verdade! Provavelmente pra você, o autor não é um homem digno.

A SEGUNDA DAMA

Veja só, você agora está interpretando de maneira equivocada. Eu não disse nenhuma palavra no sentido de que o autor de comédias não tenha dignidade, de que não tenha nenhuma noção do que significa a honra. Digo somente que ele não seria capaz... de deixar cair uma lágrima do fundo do coração, de amar intensamente, do mais profundo de sua alma (GÓGOL, 2009, p. 361-362).

Depreende-se da passagem acima que o autor de comédias é apontado como uma pessoa sem sentimentos, que só sabe zombar das situações e das pessoas, apontado pelas personagens como alguém incapaz de amar e de ter em seu coração sentimentos profundos. Gógol utiliza elementos da linguagem teatral para expor as situações cômicas da sociedade e, nesse sentido, é considerado um autor baixo. Na opinião de Propp (1992), “A língua constitui um arsenal muito rico de instrumentos de comicidade e zombaria” (PROPP, 1992, p. 119). O tema do amor é uma questão que Gógol não enfatizou em suas obras, sobre o que muitos críticos defendem se dever ao fato de o dramaturgo nunca ter amado profundamente alguém, visto que não se encontram referências a algum possível relacionamento que o autor tenha tido. Segundo Cavaliere (2010):

Alguns de seus biógrafos apontam para o fato de que o grande mal de Gógol foi não ter amado nunca e ninguém e que, por isso, ele teria conhecido um só lado da vida, de onde provêm as caricaturas que inundam a sua obra. A comicidade, o escárnio ou o riso de zombaria seriam, portanto, o pressuposto de uma atitude de defesa e de hostilidade latentes, o que implicaria um sentimento de superioridade e desprezo a encobrir, afinal, a impotência e a frustração diante da incapacidade do sentimento amoroso (CAVALIERE, 2010, n.p.⁷³).

Para concluir o tema sobre o autor, “A Segunda Dama” complementa: “Calem-se! Eu vou ser má novamente (*dirigindo-se ao Senhor N*). Diga-me, será que é mesmo errado o que eu disse? Não é verdade que a alma do autor de comédias tem que ser necessariamente fria?” (GÓGOL, 2009, p. 362). Por sua vez, o personagem “O Marido Da Segunda Dama” complementa: “Ou ardente, porque a irritabilidade de caráter também estimula a brincadeira e a sátira” (GÓGOL, 2009, p. 363). Ou seja, Gógol insere na obra os comentários que tinham relação direta com o dramaturgo. É interessante notar que, até mesmo esses comentários sobre a ausência de amor, Gógol relata em *A saída do teatro*. O uso da metadramaturgia pelo autor, nesse caso, não serve de nenhuma forma para lhe defender, mas para expor as ideias que muitos fazem sobre os artistas e poetas. Nesse sentido, o “Senhor N” conclui: “Mas refletindo sobre tudo o que ouvi a respeito dele, parece-me que é um homem egoísta, ou um pouco irritável” (GÓGOL, 2009, p. 363). A opinião desse personagem é afirmada pelos demais personagens na sequência, como se o autor, para escrever tal obra, tivesse que ser alguém de má índole ou de comportamento inconstante.

Em seguida, entra o personagem “O Primeiro” acompanhado por “O Segundo” e aquele questiona sobre o que é representado na comédia: “[...] esse acúmulo de exageros, esses excessos, será que isso não representa uma falha na comédia? Diga-me onde se encontra essa sociedade composta por todas aquelas pessoas, onde não haja nem a metade, sequer uma parcela, de pessoas dignas?” (GÓGOL, 2009, p. 364). Ou seja, o quadro de personagens corrompidos apresentado na peça foi motivo de incômodo para diversas pessoas. “O Primeiro” conclui seus questionamentos afirmando que: “Se a comédia deve ser um quadro e um espelho da nossa vida social, então ela deve reproduzi-la com toda a fidelidade” (GÓGOL, 2009, p. 364).

Em resposta às questões levantadas por “O Primeiro”, “O Segundo” argumenta:

Em primeiro lugar, na minha opinião, essa comédia não é absolutamente um quadro, mas sim uma fachada. Veja você: o palco, o lugar onde se desenrola a ação, é perfeito. Se fosse de outro jeito o autor não daria evidência aos defeitos e

⁷³ CAVALIERE, Arlete. A arte de Gógol: tradição e modernidade no enigmático expoente da literatura russa. *Revista Cult*, 2010. n.p. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/a-arte-de-gogol/>. Acesso em: 24 jul. 2015.

anacronismos. Ele conseguiu isso porque não deu àquelas personagens discursos e características que não fossem inerentes a elas. A irritabilidade do autor não se voltou, aqui, contra um indivíduo, mas contra a personificação de um caráter coletivo. De diferentes lugares, de cada canto da Rússia, ele reuniu representações de um aspecto da verdade. E esse aspecto, que são os abusos e os desmandos, serve a uma só ideia: promover no espectador uma forte repugnância em relação a tudo o que não tem valor. E a impressão é ainda mais forte porque nenhuma das personagens apresentadas perdeu seu aspecto humano. A humanidade está em toda a parte. Por isso os corações estremecem mais profundamente. E, rindo, o espectador involuntariamente olha para trás, como se sentisse que bem próximo a ele está aquilo do que ri. E sente que a cada instante deve estar alerta, para que aquilo não brote em sua própria alma. Acho que deve ser engraçado para o autor ouvir reclamações como: “Por que suas personagens e seu herói não são encantadores?”. Ora, se, ao contrário, fez de tudo para que parecessem tão repugnantes quanto possível! Se colocasse uma personagem respeitável na comédia, e o fizesse com arrebatamento, então tudo teria que ser reformulado em função dessa personagem, e tudo o que causara espanto até então deveria ser imediatamente esquecido. É possível que essas personagens também não se parecessem sempre com a vida real, mas ao fim, do espetáculo o espectador não sairia com um sentimento de tristeza dizendo: “Será que existem pessoas assim?” (GÓGOL, 2009, p. 364-365).

Nesse texto, parece ser o próprio Gógol a discorrer sobre o sentido da sua peça. Logo no início da fala, o personagem já explica que os defeitos conseguiram ser expostos pelo autor porque ele atribuiu aos personagens características totalmente plausíveis a eles, não ações elevadas e, assim, o autor, ao escrever tal peça, enfatizou um caráter coletivo que, em sua opinião, é arbitrário. E, ao retratar tal fato, o autor demonstra diferentes lugares da Rússia, e não apenas um lugar específico, visto que as questões apresentadas são questões universais. Na fala do personagem, as fraudes, abusos e vícios apresentados pelo autor evocam no leitor/espectador uma aversão ao que é baixo, um desejo de se manter longe daquelas situações para não ter a si mesmo exposto. O destaque dado, na fala acima, à humanidade atribuída aos personagens, é também um ponto de aproximação entre a representação e a realidade. Segundo ele, a humanidade está explorada em toda a peça e, nesse sentido, pode-se dizer que essa humanidade também caracteriza o realismo dos personagens gogolianos. As personagens criadas pelo dramaturgo não se distanciam de pessoas reais, não são reis, czares, ou pessoas de alto grau, mas pessoas com as quais podemos cruzar todos os dias, um prefeito, um inspetor, um diretor de escola, e, nesse sentido, a obra se aproxima ainda mais do leitor/espectador, o qual é levado a olhar para os lados e reconhecer esses personagens entre si. Apesar disso, veem o argumento de personagens anteriores os quais alegam que percebem em si tais características, mas que, para permanecerem honestos, tiveram que persistir para não cair no erro, ou seja, qualquer um é passível de estar naquela condição. O próprio personagem, em sua explanação, alega que essas personagens são personagens da vida real e se o autor colocasse um personagem honesto, talvez a peça perdesse essa conexão com a

realidade, ou colocaria essas questões para um segundo plano, além de não evocar na plateia o sentimento de tristeza reflexiva.

Essa tristeza apresentada por diversos personagens tem origem na descrença que a peça suscita, apesar de não ser uma descrença no governo, como o personagem explica, mas uma descrença no homem, como pode ser percebido quando ele questiona: “será que existem pessoas assim?”. Com isso, ele demonstra que aquele que questiona fez o exercício de visualização da cena na realidade ou, de alguma forma, viu seus vícios e vulnerabilidades representados na comédia. Essa realidade, levada à cena por Gógol em *O inspetor geral*, provavelmente foi o que mais agrediu aqueles que assistiram à peça, e isso pode ser notado em diversas passagens de *A saída do teatro*.

Na sequência, a personagem “Uma Voz Do Outro Lado” afirma que “Aconteceu uma história exatamente igual a essa em nosso vilarejo. Desconfio que o autor, se não estava pessoalmente lá, provavelmente ouviu falar” (GÓGOL, 2009, p. 369). A origem do tema da obra é abordada pela personagem e se assemelha às duas versões sobre a origem da obra que já foram citadas nos capítulos iniciais desta tese. Em seguida, o personagem “A Voz de Um Senhor do Tipo Exaltado” chama o autor de “besta” e “mentiroso” e é apoiado por “A Voz De Um Funcionário Irado, Mas, Como Se Pode Notar, Experiente” que complementa: “O que ele conhece? Não sabe nada de nada! E mente, como mente! Tudo que ele escreveu são mentiras. Isso para não falar dos subornos, que não acontecem desse jeito” (GÓGOL, 2009, p. 369).

Mais à frente, “Um Funcionário De Aspecto Importante” afirma “Eu proibiria tudo isso. Não há por que publicar isso. Sirva-se do que a civilização já deu: leia, mas não escreva. Já estamos satisfeitos com o que está escrito. Não é preciso mais” (GÓGOL, 2009, p. 370). “Uma Voz No Meio Do Povo” conclui o julgamento sobre o autor argumentando “Quem é canalha, é canalha e pronto. Não é com um canalha que vamos rir” (GÓGOL, 2009, p. 370). A ideia de que não é mais necessário escrever reporta à uma ideia de tradição literária. Durante a peça, já foi abordado o tema da origem da comédia, da influência francesa, entre outros que fazem referência direta às tradições teatrais.

Sobre a origem da peça, “O Primeiro” explica: “E dizem que uma história parecida aconteceu com o próprio autor. Dizem que ele esteve na prisão, numa certa cidadezinha, por causa de dívidas” (GÓGOL, 2009, p. 371), e, mais à frente, “Um Senhor Do Outro Lado Do Grupo” argumenta:

Não, não foi na prisão. Foi numa torre. Pessoas que viajaram para lá viram. Dizem que era uma coisa extraordinária. Imaginem um poeta no alto de uma torre elevadíssima, tendo a sua volta as montanhas, numa paisagem maravilhosa, e de lá

escrevendo seus versos. Cá entre nós, parece ser uma figura bastante singular esse escritor, não é? (GÓGOL, 2009, p. 371).

Ao que parece, muitas foram as indagações sobre a origem da peça, isso pode se justificar por um desejo do público de saber onde tal situação pode ter ocorrido, onde existem tais pessoas, onde tanta corrupção, abuso de poder e tantos outros crimes acontecem. Isso pode ser causado pelo realismo que foi empregado pelo autor na construção dos diálogos e na elaboração das cenas. Na criação dos personagens de *O inspetor geral*, Gógol empregou o realismo, não só em suas ações, mas nos diálogos. O fato é que o dramaturgo russo ousou também relatar nos diálogos dos personagens a forma fantasiosa como as especulações sobre a figura do autor se deram.

Mais à frente, “Uma Dama De Média Sociedade” afirma: “Como deve ser perverso e malicioso esse autor! Confesso que eu não gostaria que ele sequer pusesse os olhos em mim. De repente ele pode notar em mim algum motivo de piada” (GÓGOL, 2009, p. 372). O autor de comédias, na visão de alguns dos personagens, como vimos ao longo deste capítulo, é alguém que se serve dos infortúnios dos outros e, a partir daquilo que vê e ouve no dia a dia, cria seus textos, por isso que a personagem cogita fugir do autor, para que nenhum aspecto seu possa ser retratado por ele.

Em seguida, os personagens “Um Senhor Fluente”, “Um Segundo Senhor” e “Um Terceiro Senhor” discutem sobre a índole do autor, um deles afirma que, para ele, “nada é sagrado”, quem desmerece o Estado, em pouco tempo estará renegando a Deus. Nesse contexto, o personagem “Um Terceiro Senhor” afirma que:

Essa peça é uma coisa muito séria! Dizem por aí: ‘Essa representação teatral é uma besteira, uma futilidade’. Não, não é uma simples besteira. É preciso chamar a atenção para isso com seriedade. Por coisas como essa podem até nos mandar para a Sibéria. Se eu tivesse poder, esse autor não daria nem mais um pio. Eu o trancafiaria num lugar onde ele não enxergaria nem a luz do dia (GÓGOL, 2009, p. 373).

A ideia da punição para aqueles que fugissem das regras impostas pelo czar e pelos censores aparece na citação. O exílio na Sibéria era algo que acontecia com certa frequência entre aqueles que infringiam as regras de alguma forma. Púshkim, como já foi abordado nesta tese, foi punido com o exílio na Sibéria (GATTO, 1958).

A rubrica que é sugerida por Gógol nessa altura do texto se confunde até mesmo com uma das falas dos personagens. O autor indica: “Surge um grupo de pessoas sabe-se lá de que tipo. Mas, pensando bem, de aspecto distinto e muito bem-vestidas” (GÓGOL, 2009, p. 373). O autor opina nesse momento sobre o perfil dos personagens e sobre a forma como se vestem, de maneira cômica. Da forma como a rubrica está escrita, caberia na fala de qualquer um dos

personagens do texto. Novamente, a forma de apresentação do texto aponta para uma compreensão de que o mesmo foi direcionado muito mais para quem está lendo do que para quem vai assistir a tal espetáculo. Da mesma forma como a ironia empregue nos nomes dos personagens nos leva a crer, como já mencionamos neste capítulo, que tal peça foi escrita muito mais para ser lida do que para ser encenada. Contudo, é importante ressaltar que o texto performatiza as ações, tanto em nível de produção, quanto de recepção, através das vozes autorais dos personagens.

Em seguida, entra em cena “O Primeiro”, que admite, para “O Segundo”, não concordar com as aclamações que o autor recebeu de uma parte da plateia. Para o personagem, a peça não é digna de tais comentários, ao que “O Segundo” argumenta: “No entanto, a peça divertiu... entreteve” (GÓGOL, 2009, p. 373), e “O Primeiro” continua a afirmar que a peça não merece tais elogios, concluindo: “Então o que é um escritor? Que apareça aqui ou ali uma palavrinha espirituosa, é coisa que qualquer um faz baseando-se em modelos... Onde está o trabalho? O que existe aqui? Pois é só uma anedota e nada mais” (GÓGOL, 2009, p. 373-374). O personagem defende que não há nada que possa merecer destaque na peça, se ao menos fosse uma cantora ou bailarina, de quem se pode admirar “o talento natural”, mas a peça não é merecedora de aplausos e, em seguida, complementa: “[...] escrever... Pode-se escrever até sem ter estudado. Não sei quem é esse autor, mas me disseram que é um prefeito ignorante. Não sabe de coisa alguma, e parece que o expulsaram não se sabe de onde” (GÓGOL, 2009, p. 374). O personagem insiste que qualquer um pode escrever uma obra literária, diferente de um bailarino, por exemplo, que só com muito treinamento pode executar tais movimentos. Mais à frente, o personagem defende que a escrita é algo banal e argumenta:

Você há de me perdoar, mas o que ele pode saber? Você mesmo sabe o que é um literato: uma pessoa artificial! Esse é um fato conhecido por todos: não há literato que preste. Já está provado que eles são assim. Pense só... O que é que eles escrevem? Só escrevem futilidades! Basta querer, e dentro de uma hora eu poderia escrever algo assim. Você também poderia... Qualquer um pode (GÓGOL, 2009, p. 374).

O desprezo, a ironia e o desdém estão retratados na fala desse personagem. Gógol certamente se viu sufocado por tais críticas e não soube reagir a elas, recorrendo ao exílio, após a estreia de *O inspetor geral*. Na sequência, “O Primeiro” conclui sua explanação defendendo a proibição de tais textos. Segundo o personagem:

O PRIMEIRO

É isso mesmo. É uma perda de tempo e mais nada. Uma anedota, uma bobagem. Sinceramente, deveriam proibi-los de ter a pena nas mãos, já que só fazem por

denegri-la. E no entanto o povo vem dar-lhe sustento! Vem para fazer alarido, gritar, incentivar! E a obra é simplesmente uma tolice! Uma anedota! Um monte de futilidades! Uma anedota! (GÓGOL, 2009, p. 375).

Esses são os comentários que antecedem o monólogo final. Ao analisar a sequência de diálogos que se sucedem até este momento, pode-se perceber que Gógol segue o encadeamento de ações e diálogos que ajuda ao leitor a perceber os elementos metadramatúrgicos da peça e ir se familiarizando com esses elementos para que, dessa forma, possa refletir sobre os temas abordados na obra (ARBOLETA, 2009, p. 38). A peça mescla momentos de ironia, de riso tenso, de comédia, mas os momentos que antecedem o monólogo final são tensos, pesados. Tais ações vêm em uma crescente que culminará no monólogo de “O Autor da Peça”.

Gógol escreve esse texto final como uma aula sobre a comédia. O personagem principal está transtornado após tudo que ouviu e despeja todas as suas angústias com relação à elaboração da peça. O personagem já inicia seu texto com a seguinte afirmação: “Eu ouvi mais do que poderia suportar. Que grande amontoado de asneiras!” (GÓGOL, 2009, p. 375). A insatisfação do “autor” já é notória nesse fragmento que vem seguido pela ideia de que a plateia russa teria se tornado “uma massa imóvel” em que todos os pensamentos estão, de certa forma, nivelados e orientados por aqueles que são tidos como formadores de opinião, como é o caso dos literatos. Seu desejo é que cada um possa ter “sua opinião” e ser “criador do seu próprio caráter”, e afirma: “Como é importante que o autor de comédias conheça até mesmo as reprovações mal-intencionadas!” (GÓGOL, 2009, p. 376). O autor percebe a importância de ter o conhecimento da opinião do público e afirma estar satisfeito com o que viu e ouviu. Porém, mais à frente, afirma estar triste, pois ninguém notou que o personagem principal da sua peça era o riso. E, sobre esse aspecto, comenta a nobreza do riso, ao dizer que:

É nobre porque se atreve a se mostrar, apesar de trazer consigo um ofensivo epíteto ao autor de comédias: o epíteto de ‘frio e egoísta’, que até mesmo obscureceu a presença dos ternos impulsos de sua alma. Ninguém tomou a defesa desse riso. Eu, o autor de comédias, servi a ele com honestidade, e por isso devo colocar-me como seu protetor (GÓGOL, 2009, p. 376).

“O Autor da Peça” enfatiza que, como tema principal de sua peça, o riso foi abordado com destaque na obra e, ao se referir a ele, esclarece que não é o riso leve usado para a “vã distração” que o interessa. Sobre isso, o personagem afirma:

O riso de que falo é o que nasce da profunda natureza humana. Nasce dela, porque é no fundo da natureza humana que está a fonte que faz fluir eternamente os temas profundos. Os temas jorram dessa fonte com ímpeto ao invés de deslizarem sem

forças. Sem a intensidade a penetração dessa fonte, a mesquinha e as futilidades do mundo não chegariam a assustar o homem; as coisas miseráveis e insignificantes, perante as quais ele passa com indiferença todos os dias, não surgiram com uma força tão medonha, quase caricatural, provocando o estremecimento e a exclamação: ‘Será que existem pessoas assim?’ Isso porque na sua própria consciência sabem que existem pessoas ainda piores. Não é injusto dizer que o riso causa indignação. O riso causa indignação somente porque ilumina o que estava na escuridão. Muitas coisas deixariam um homem indignado se fossem retratadas sem disfarces. Mas o poder iluminado do riso torna a alma mais serena. E assim, aqueles que desejariam vingar-se de um homem mau acabariam por querer fazer as pazes com ele, ao ver ridicularizados os seus torpes pensamentos. É injusto que digam que o riso não age contra aqueles aos quais se lança, e que o canalha será o primeiro a rir dos canalhas iguais a ele, representados no palco. Aquele que já foi um trapaceiro no passado poderá rir, mas aquele que o é hoje não terá forças para isso! Ele saberá que essa personagem que o representa ficará gravada na memória de todos, e que bastará ele cometer uma ação vil para que o apelidem com o nome dela. Pois a zombaria causa temor até mesmo naquele que não teme nada nesse mundo. Não, rir com o riso bondoso e radiante só é possível para uma alma de profunda bondade (GÓGOL, 2009, p. 376-377).

Na citação acima, o autor explica a intensidade do riso almejado por sua obra dramática, um riso sério, gerado pela abordagem de questões profundas. É interessante destacar que o personagem utiliza a expressão “caricatural” para explicar as personagens da sua obra. Ou seja, Gógol utiliza essa expressão, na fala dos personagens, em vários momentos de sua obra e, ao final, a insere como uma explicação para a construção do riso na obra, argumenta que tal utilização é inserida para causar “estremecimento e exclamação” e gerar o questionamento sobre a existência de tais pessoas.

A ideia de que o riso “ilumina o que está na escuridão” aponta para uma tendência do autor em usar o riso apenas em seu aspecto sério. Gógol, na fala de “O Autor da Peça”, afirma que sua comédia deseja iluminar os defeitos humanos utilizando, para isso, o poder revelador do riso. Esse riso permite que, ao expor uma situação, ou uma pessoa de má índole, ela se verá representada e sua falha ficará guardada na memória daqueles que assistiram à representação e bastará verem tal ação que, automaticamente, a reconhecerão. O medo causado por tal “zombaria” é abordado por diferentes personagens ao longo da peça. Provavelmente, Gógol acreditava ser o riso uma arma para ser usada contra os abusos de poder, corrupções, subornos e vícios.

Mais à frente, “O Autor da Peça” defende que:

Não, não é amor-próprio ferido do escritor que me obriga a dizer isso. Não é porque minha obra imatura e medíocre foi chamada de anedota. Não, eu vejo meus próprios defeitos e sei que são dignos de reprovações. Mas minha alma não pode suportar com indiferença quando uma obra sublime é censurada e chamada de anedota e futilidade, quando todos os astros e estrelas do mundo são considerados apenas criadores de anedotas e futilidades! A minha alma sofre quando vê que muitos aqui estão mortos em vida, submissos, terrivelmente imóveis, com suas almas frias e o coração estéril como um deserto (GÓGOL, 2009, p. 377).

A citação acima remete à cena final de *O inspetor geral*, onde os personagens, ao término do texto, permanecem imóveis por alguns segundos. Gógol atribui essa imobilidade à inércia das pessoas ao verem retratados tais ações em uma peça. O julgamento de que a obra é uma anedota provoca profundo pesar no autor e, provavelmente, em Gógol, que conclui esse trecho do monólogo afirmando: “Passaram-se séculos; cidades e povos desapareceram da face da Terra como fumaça, mais isso a que chamam de ‘anedotas’ vive até hoje e tem a atenção dos grandes czares, dos governantes de valor, do sábio ancião e do jovem cheio de nobres ambições” (GÓGOL, 2009, p. 376). O dramaturgo faz questão de destacar a atenção do czar com algo positivo para a permanência e aceitação de sua obra, mais uma prova de que o autor não se posiciona contra o governo, mas contra as falhas humanas.

Em seguida, o personagem destaca, com satisfação, que todo o teatro riu, se emocionou e se divertiu com sua peça. Alega que, através da sua obra, e do riso gerado por ela, pessoas tiveram sua fé na vida e a crença no governo renovada ou reafirmada e que aqueles que acreditam estar impunes, possam vislumbrar as leis e os limites de seus vícios. O autor afirma que sem essas peças, que alguns classificaram como anedotas, as almas ficariam “emporcalhadas” e, a respeito dos autores de tais obras, comenta:

O dedo milagroso da Providência esteve sempre sobre a cabeça de seus criadores. Até mesmo nas horas de maior dificuldade, nas perseguições, tudo que havia de nobre no Estado ergueu-se em sua proteção. Lá de seus tronos inacessíveis os monarcas coroados os bendiziam com seus escudos (GÓGOL, 2009, p. 377-378).

Gógol reafirma a crença na religião e no Estado, de onde deve brotar a proteção para o autor de tais anedotas, e encerra o monólogo em tom de alegria e de determinação: “O mundo é um redemoinho: giram nele as opiniões e os comentários, mas tudo será triturado pelo tempo” (GÓGOL, 2009, p. 378). Em tom esperançoso, o autor expõe seus desejos de que os artistas não se sintam desencorajados pelos comentários pejorativos feitos por quem não tem capacidade de se envolver e de entender a obra de arte em sua profundidade, e afirma: “O que se considera vazio pode surgir depois repleto de importante significação” (GÓGOL, 2009, p. 378).

O autor parece profetizar o caminho percorrido por sua obra ao longo da história do teatro. Se, na época em que Gógol presenciou as primeiras representações de *O inspetor geral*, a obra não foi bem recebida, após alguns anos, podemos citar a representação encenada em 1926 por Vsévolod Meyerhold, em que o texto de Gógol já foi ovacionado e, hoje, é tido como um ícone do realismo literário russo. Gógol termina o monólogo com a seguinte frase: “As mesmas leis que fazem o fraco crescer como um gigante em meio as dificuldades, façam

com que aquele que parece rir mais do que ninguém nesse mundo verta eternas e profundas lágrimas de espírito!...” (GÓGOL, 2009, p. 378). Esse é o propósito do autor, trabalhar com a dialética, riso e lágrima, prazer e tensão, altivez e baixeza. Gógol representa o humano que é passível de erro, em qualquer cultura, é por isso que sua obra causou tantos questionamentos, pois o que ele retrata é o homem em sua vulnerabilidade, em seus aspectos mais baixos, sem que para isso tenha que representar um drama. O que ele representa, não é uma simples comédia, como os seus personagens reafirmaram diversas vezes em *À saída do teatro*, Gógol representa, de maneira cômica, feridas profundas e tão pouco abordadas pelas obras que o antecederam.

Ao analisar o aspecto metalinguístico da obra de Gógol, podemos dizer que *À saída do teatro* é uma obra em que o dramaturgo deixa transparecer ao espectador os códigos que constroem a própria peça, o espetáculo, de modo geral. Os assuntos abordados pelo autor, referentes à estrutura de uma peça, como é o caso de questões referentes ao enredo, aos temas abordados, à escrita, aos diálogos e personagens, expõem os elementos da linguagem teatral, da dramaturgia, da encenação. O autor lança mão do recurso metalinguístico a fim de fazer com que o espectador reflita sobre o seu próprio posicionamento político e sobre o seu posicionamento diante de uma obra de arte. No caso dessa obra específica, o autor se insere como personagem, coloca-se dentro da obra e traz sua voz ativa para o discurso.

É importante frisar que, sobre o aspecto metadramatúrgico e performático, Gógol imprime na escrita de *À saída do teatro* elementos referentes ao exercício do dramaturgo. O autor aborda, para isso, questões referentes a diversos aspectos da elaboração de uma peça. Nesse sentido, defende-se que a obra em questão é uma obra metateatral e, mais especificamente, metadramatúrgica, uma vez que expõe questões da linguagem da dramaturgia em sua estrutura. Ou seja, é a dramaturgia abordando a própria dramaturgia.

Como foi dito no primeiro parágrafo deste capítulo, *À saída do teatro* é a primeira de duas peças que apontamos neste estudo como peças metalinguísticas e de caráter performático. Se, como diz Haroldo Campos (1992), a metalinguagem é uma linguagem sobre a linguagem, podemos dizer, então, que essas duas últimas peças escritas por Gógol são, comprovadamente, peças metalinguísticas, que estamos denominando nesta tese de metadramatúrgicas. Uma vez que as obras do autor expõem bem o sistema de signos que compõem a linguagem teatral, forma utilizada pelo dramaturgo para demonstrar seu posicionamento a respeito da recepção de sua obra junto ao público russo. A metadramaturgia foi a forma por meio da qual o autor encontrou de se aproximar do público e fazer com que

sua voz fosse escutada, principalmente no que se refere a compreensões equivocadas que sua obra gerou. Gógol se expõe através de sua obra e se inscreve nela.

Nesse sentido, Foucault (1997) traz à tona a discussão sobre o autor e sua relação com a obra, segundo o filósofo, é importante ser analisada a relação que se estabelece entre o texto e o autor e a forma como a figura daquele que escreve se delinea no texto. No caso da obra metalinguística de Gógol, o autor se coloca como um personagem, a fim de trazer à cena os questionamentos que o próprio autor se faz, diante da repercussão de sua obra. Ou seja, o texto se reporta a todo o momento à figura do autor. Gógol, tanto em *À saída do teatro depois da representação de uma nova comédia* como em *O desenlace do Inspetor Geral*, se coloca na obra e faz dela um grito de revolta contra a rigidez do regime e a tentativa de engessamento da obra teatral, pelos críticos e políticos da época.

A escrita de Gógol se inscreve como uma escrita questionadora e revolucionária para o seu tempo. Talvez por isso Gógol tenha sido tão criticado por alguns dos seus contemporâneos. Falar de Gógol é falar de política, é falar de um cômico que beira o drama, uma vez que apresenta as feridas de sua sociedade. Por sua vez, Foucault (1997) afirma que a ruptura proposta pelo discurso do autor é que vai trazer a singularidade para seu discurso. Dito isto, conclui-se que a obra de Gógol se enquadra no que o filósofo denomina de “escrita de si”, por assumir uma forma transgressora que marca, de maneira única, a sua época. Essa ruptura é causada, no caso de Gógol, pelo aspecto político e a forma como são expostas as fraquezas do ser humano dentro da obra e a própria fraqueza e receios do autor.

A escritura de Gógol se distingue por ser uma escritura do período realista que despontou em meio ao romantismo, pelo uso da linguagem como ferramenta do seu discurso, por tratar temas pesados com um humor ácido. Pode-se dizer que é isso que torna o seu modo de escrever singular. Para Foucault (1997), o autor tem a função de criar e possibilitar a circulação e divulgação de certos discursos em uma determinada sociedade, o que o filósofo vai chamar de “modos de existência”. Os discursos que Gógol pretendia alcançar não foram condizentes com os gerados por *O inspetor geral*, porém, a partir desta peça e das outras duas obras metalinguísticas, o dramaturgo projeta outros modos de existência da sua obra. Segundo Foucault (1997), a partir do momento em que os discursos dos autores começaram a ser transgressores, as punições a essas figuras, que sempre exerceram poder direto sobre o pensamento de uma sociedade, se tornaram passíveis de ocorrer. Gógol explorou aspectos grotescos e buscou uma nova visão da sociedade, que Cavaliere (2010) denomina de visão “desautomatizadora” da realidade. Para a autora:

Essa percepção grotesca e ‘desautomatizadora’ foi interpretada muitas vezes pela crítica de seu tempo como ‘rebaixamento’ da narração, do discurso e dos diálogos, em comparação, por exemplo, com a literatura de Púchkin e Liérmontov. No entanto, todas essas características gogolianas representam, na verdade, o seu papel renovador na prosa e no teatro russo (CAVALIERE, 2010, n.p.⁷⁴).

Sua obra não foi compreendida pela crítica de seu tempo, que a considerou baixa, e o dramaturgo foi visto como um opositor do regime. Cavaliere (2010) vai além e aponta que os “[...] textos gogolianos propõem a afirmação de um outro tipo de realismo, um realismo fantástico, muito vinculado à estética do grotesco (CAVALIERE, 2010, n.p.⁷⁵). Dessa forma, pode-se dizer que Gógol avança tão intensamente no realismo que cria figuras para além do que o realismo representa. Para Foucault (1997), o que caracteriza a obra do autor é justamente esse conjunto de adjetivos e funções que o leitor e a crítica submetem à obra. *A saída do teatro* segue a linha cômica, que se tornou gênero marcante da produção literária de Gógol, enfatizando o lado político e irônico que o autor imprime à maioria de suas obras. *A saída do teatro* é a primeira obra do autor que apresenta traços metalinguísticos em toda a sua extensão.

A função de Gógol, enquanto autor, excede a própria obra e vai além da estrutura realista, quando cria uma estrutura de comicidade que o diferencia e o destaca diante dos demais autores do final do século XIX. A expressão “o riso entre lágrimas”, tão utilizada para definir a obra de Gógol, reflete também uma postura além da obra enquanto exposição de um sentimento, e de um autor que, como diz Foucault (1997), seja “apenas o autor do seu próprio texto”. Gógol utiliza a obra como discurso de si e da sociedade na qual se insere. Atribui à obra um poder de transformação, não só do público, mas uma transformação maior e mais intensa, uma transformação política.

Gógol tem profundo apreço pelas questões sociais, que tão bem são abordadas por Foucault na citação acima. Quando o dramaturgo escreve sua obra e se inscreve nela, utiliza seu discurso para disseminar sua voz. Uma voz que quer ser escutada através de reivindicações profundas, que vão além de uma voz de protesto, pois sua escrita é como um elemento capaz de tirá-lo de dentro do seu mundo. Ainda na visão de Cavaliere (2010):

Gógol foi, sem dúvida, um dos intérpretes mais agudos do período petersburguês da história russa sob as ordens do czar Nicolau I. Seus contos, novelas e peças de teatro metaforizam, por assim dizer, o caráter sinistro, estranho, absurdo e espectral que

⁷⁴ CAVALIERE, Arlete. A arte de Gógol: tradição e modernidade no enigmático expoente da literatura russa. *Revista Cult*, 2010. n.p. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/a-arte-de-gogol/>. Acesso em: 24 jul. 2015.

⁷⁵ CAVALIERE, Arlete. A arte de Gógol: tradição e modernidade no enigmático expoente da literatura russa. *Revista Cult*, 2010. n.p. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/a-arte-de-gogol/>. Acesso em: 24 jul. 2015.

adquirira o império russo e a sua capital-símbolo, São Petersburgo, durante o regime de um dos mais autocratas governantes da Rússia czarista (CAVALIERE, 2010, n.p.⁷⁶).

No capítulo *A escrita de si*, presente no livro *O que é um autor?*, Foucault (1997) aborda justamente o tema do autor que se insere na obra, que torna-a parte de seu ser, capaz de produzir uma completude do indivíduo. Para Foucault (1997), a escrita de si “atenua os perigos da solidão” (FOUCAULT, 1997, p. 130), segundo o filósofo, ela é uma companheira daquele que escreve. A ideia de escrita como companheira, em se tratando da obra de Gógol, é bastante pertinente. Gógol vai para o exílio para produzir algumas de suas obras. O desabafo presente em *A saída do teatro* e em *O desenlace de O inspetor geral* nada mais é do que o uso de sua escrita solitária e, ao mesmo tempo, reflexiva. Traz à tona as críticas e o seu pensamento sobre elas, dá a elas esse olhar possível, ao qual se refere Foucault (1997), e cria personagens como caricaturas de uma sociedade corrompível.

A utilização do cômico como viés principal da obra gogoliana é uma forma de reflexão que o dramaturgo encontrou para provocar o seu leitor/espectador. O cômico de Gógol “[...] extrapola completamente os limites da realidade e penetra no domínio do fantástico. Por isso o grotesco delimita-se já com o terrível” (PROPP, 1992, p.91). A partir da afirmação de Propp, podemos concluir que a revolta provocada em alguns, pela representação de *O inspetor geral*, pode residir na forma fantástica que algumas situações foram abordadas. Assim, pode-se citar como exemplo a própria questão de que em nenhuma esfera social retratada pela obra exista algum personagem que resista à corrupção, que fuja dela ou que a recuse.

Essa escrita de Gógol é uma escrita sobre si mesmo, sobre suas dúvidas de autor com relação aos objetivos da obra de arte, de uma maneira geral, e de sua obra, mais especificamente. Um constante refletir sobre a necessidade e o dever da arte frente às transformações políticas pelas quais a Rússia estava passando. Gógol não aceita o lugar de um mero escritor, quer questionar o caráter daqueles que estão no poder, colocá-lo à prova e, nesse sentido, o teatro russo desse período avançou seguramente em direção a transformações que reverberariam em todo mundo. Uma escrita que opera transformações, que Foucault (1997) chama de “[...] operador da transformação da verdade em ethos⁷⁷” (FOUCAULT, 1997, p. 53).

⁷⁶ CAVALIERE, Arlete. A arte de Gógol: tradição e modernidade no enigmático expoente da literatura russa. *Revisa Cult*, 2010. n.p. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/a-arte-de-gogol/>. Acesso em: 24 jul. 2015.

⁷⁷ Palavra de origem grega que designa costumes, caráter moral.

Ao analisar a obra sobre o viés da escrita performativa, percebe-se que Gógol escreve de forma inovadora para a sua época e, nesse sentido, o aspecto metadramatúrgico favorece essa inovação. Como vimos ao longo desta tese, a metalinguística já foi usada por outros dramaturgos, mas no sentido e no contexto empregados por Gógol, ela causou bastante debate. O autor, o “eu escrevente”, se destaca em *O inspetor geral*, por já se colocar como personagem ativo de seu tempo. Ao trabalhar com temas referentes à corrupção do estado, explora a ideia de centro e periferia, e expõe tanto os mais humildes como os detentores de poder. Em *A saída do teatro*, Gógol faz uma análise, não somente da peça, mas do teatro em si e dos elementos que o compõem. Faz do leitor o “coescritor performático” da sua obra, explicitando o seu papel de crítico, exigindo uma leitura ativa. Segundo Pedron (2006), na escrita performática, o autor ganha lugar na enunciação, que tem como pano de fundo o aspecto social e político; critica aspectos sociais de sua realidade; tem no corpo, tanto daquele que lê, como daquele que escreve, o agenciador simbólico da mensagem, ressaltando as pulsões como operadoras de sentido; a palavra como agenciadora de significados outros. A partir dessas definições de Pedron (2006) sobre os pontos-chave de uma escrita performática, pode-se dizer que a obra de Gógol se insere em todos eles, criando uma obra atual, mas que não perde a conexão com suas origens primeiras.

A inscrição do sujeito no discurso (BEIGUI, 2011) é o que caracteriza essa performatividade da escrita. Gógol se inscreve e expõe a si mesmo, sua obra é um quadro de sua própria vida e das pulsões geradas pelo prazer de escrever *versus* a recepção do público e da crítica. As fraturas de vida do autor e de sua obra são expostas pelo “eu escrevente”, que se desvela na frente do “coescritor performático”. Na obra, todos os aspectos que são levantados pela crítica, inclusive os que se referem à vida pessoal do autor, foram apresentados por Gógol. Essa exposição que Gógol ousou fazer de seu trabalho e de sua vida, Klinger (2006) vai denominar de “exposição radical de si mesmo”, um aspecto performativo da escrita. A transgressão das ideias e padrões como um mecanismo de crítica e reivindicação a partir de suas vivências pessoais, também constitui um elemento primordial para que essa escrita ganhe corpo. Nesse sentido, Gógol ultrapassa a criação literária e passa a ser um ritual de resposta, de explanação, de reflexão e da inscrição de si mesmo na obra. Um constante viver-morrer de si mesmo através da escrita.

Nessa perspectiva, tanto Klinger (2006) quanto Beigui (2011) vão defender a presença do corpo, enquanto corpo do texto, do “eu escrevente” e do “coescritor performático”. Gógol, ao escrever, expõe suas pulsões corporais no texto que reverbera no corpo daquele que lê, dessa forma, a obra ressoa nessa linha de transmissão. Para Zumthor (2000), a

performatividade da escrita envolve também o corpo do “coescritor performático”, que está em contato através dos sentidos da visão e do tato, em consonância com a materialidade do texto.

Beigui (2011) chama atenção para a vida poética do texto que, segundo o autor, é “prenhe de presença”; no binômio “eu escrevente” e “coescritor performático”, essa presença é o que caracteriza a figura do autor e o ato performativo da escrita. A escrita pode ser influenciada pelo contexto, assim como o contrário também pode ocorrer. A partir de *À saída do teatro* pode-se perceber a forma como *O inspetor geral* influenciou as discussões teatrais, sociais e políticas da época. Essa presença é o que faz da escrita uma escrita performativa.

Ao final da análise de *À saída do teatro*, pode-se perceber que, através da metadramaturgia e da performatividade, Gógol criou em suas obras uma escrita que o diferencia e que o inscreve na história russa como um escritor determinante para o desenvolvimento do movimento teatral, principalmente no que se refere à comédia. Gógol aproxima o “coescritor performático” de suas questões, evidencia o jogo teatral, explora as possibilidades transgressoras da escrita e cria um universo único e fantástico para suas obras. Além de um exercício de metadramaturgia, sua obra é um profundo diálogo do autor com o leitor/espectador. Gógol não desconsidera a sua presença nem tão pouco sua opinião, pelo contrário, é justamente por potencializar essa opinião que provavelmente foi levado a escrever tal peça. Os traços metadramatúrgicos e performativos da sua obra o inscrevem na história da literatura como um dramaturgo preocupado com questões sociais, mas que, acima de tudo, estava preocupado com a arte e consigo mesmo, com seus modos de existência.

CAPÍTULO V

DESENLACE DE O INSPETOR GERAL: UMA PEÇA CONCLUSIVA

“É fácil lançar censuras, mas difícil é dizer palavras que, embora não ofendam ninguém, restitua a coragem a todos, como uma espora que restitui vigor ao cavalo cansado pela jornada”.

Nikolai Gógol

A obra dramaturgica *Desenlace de O inspetor geral* foi escrita em 1846 por Gógol, ou seja, dez anos após primeira apresentação de sua célebre obra *O inspetor geral*, de 1836, e quatro anos após a publicação de *A saída do teatro*. *Desenlace*⁷⁸ foi a última peça que o dramaturgo russo escreveu e a de menor extensão, tendo apenas nove páginas. A obra também se configura como a última do ciclo metadramaturgico de Gógol e podem ser encontrados, ao longo de toda a sua extensão, aspectos referentes à performatividade da escrita, assim como aos aspectos metadramaturgicos, que são o foco desta tese. A utilização desses elementos teóricos aplicados à análise da última obra do dramaturgo, assim como a discussão de elementos estruturais, recorrentes e que apontem para a caracterização de uma escrita gogoliana, se apresentam como o cerne dos estudos que serão desenvolvidos neste capítulo.

A última das obras dramaturgicas de Gógol seguiu o mesmo percurso das demais, no que diz respeito à polêmica causada. Os relatos históricos não deixam dúvidas que o *Desenlace* gogoliano surgiu com o intuito de dar um novo fim a sua celebre obra *O inspetor geral*. A alusão à primeira peça escrita pelo dramaturgo se configura já no título da obra, assim como o seu caráter metadramaturgico. Ao que parece, Gógol ficou, durante muitos anos, maturando os frutos positivos e negativos gerados pela sua primeira obra dramaturgica. *Desenlace* foi reescrita pelo menos três vezes antes de ser publicada definitivamente. Apesar dos pedidos do dramaturgo, Gógol nunca chegou a ver a peça encenada. A evolução que o autor vivenciou durante os dez anos que distanciam a publicação de sua primeira obra

⁷⁸ Por questões de abreviação, será feito, ao longo desse capítulo, referência à peça *Desenlace de O inspetor geral* apenas como *Desenlace*.

dramatúrgica, em 1936, da última, em 1946, podem ser constatados na análise do conjunto de suas peças.

Se em *À saída do teatro* o foco do dramaturgo eram os comentários da plateia, em *Desenlace*, o foco é nos atores que acabam de encenar *O inspetor geral* e algumas outras pessoas que presenciaram a encenação. A peça é composta por sete personagens, o “Primeiro Ator Cômico”, “Uma Atriz Bonita”, “Um Outro Ator”, Fiódor Fiódorytch, Piótr Pietróvitch, Semión Semiónytch e Nikolai Nikoláitch. A ação se desenvolve em torno da discussão sobre as intenções do autor de *O inspetor geral* em escrever sua peça. Como um diálogo com a própria escrita, Gógol desenvolve, a partir da discussão de seus personagens, uma argumentação religiosa para o desfecho de sua peça. *Desenlace* é publicada seis anos antes de sua morte; na peça, o dramaturgo demonstra uma necessidade de relacionar a arte com a espiritualidade.

Sobre a peça, Cavaliere (2009) afirma:

Por volta de 1846, nas cartas que envia da Europa aos seus amigos, Gógol começa a se referir a essa espécie de epílogo para o seu *Inspetor geral*, ou seja, um ‘desenlace’ para justificar a polêmica comédia. Alguns de seus interlocutores o previnem do risco a que o dramaturgo iria submeter o seu prestígio literário com a publicação desse texto. Mas o dramaturgo insiste que neste ‘desenlace’ se encontra a verdadeira chave para a explicação do sentido mais profundo do texto, a ser revelado pelo primeiro ator, porta-voz do dramaturgo (CAVALIERE, 2009, p. 39).

Gógol empreende sucessivas tentativas de ressignificar sua obra, em busca de proporcionar ao leitor/espectador uma compreensão mais profunda do que ele objetivou retratar, como se a cada nova escrita ele tentasse tornar mais transparente as suas ideias. Assim, a obra dramatúrgica gogoliana é uma obra em constante mutação, em um exercício cíclico de ressignificação. No caso de *Desenlace*, a ressignificação desta peça tende menos às referências à crítica e mais às relações do autor com elementos de ordem espiritual, tais como a religião. A insistência do dramaturgo em publicar a obra já é um sinal da dificuldade que Gógol sentia em não ter sua obra compreendida. A peça não foi bem recebida, nem muito menos agradou ao público. A forma religiosa que Gógol encontrou para justificar algumas das cenas principais de *O inspetor geral* não se relacionava com o caráter satírico, contestador e político de suas primeiras obras. Segundo Cavaliere: “Os amigos do escritor se opõem à publicação dessas páginas, o que ocorrerá apenas em 1956, depois da sua morte” (CAVALIERE, 2009, p. 39). Ou seja, o dramaturgo não conseguiu apoio nem de seus amigos para a publicação de tal texto.

Desenlace acompanha a evolução espiritual do próprio autor. As constantes viagens que Gógol fez durante a vida já nos apontam para uma necessidade de reclusão. Segundo o

dramaturgo, essas viagens serviam para que ele pudesse refletir sobre diferentes aspectos de sua vida e de sua obra. Nesse sentido, é impossível separar a vida e a obra do autor. Para Dominique Maingueneau, em seu livro *O contexto da obra literária* (2001), as vivências do autor devem, quase sempre, influenciar sua produção, uma vez que, apenas os sentimentos não são suficientes para sustentar o peso de uma ficção. Dito isto, a ficção pode ser entendida como uma realidade “disfarçada”. Nesse sentido, Maingueneau (2001) explica que:

Na realidade, a obra não está fora de seu ‘contexto’ biográfico, não é o belo reflexo de eventos independentes dela. Da mesma forma que a literatura participa da sociedade que ela supostamente representa, a obra participa da vida do escritor. O que se deve levar em consideração não é a obra fora da vida, nem a vida fora da obra, mas sua difícil união (MAINGUENEAU, 2001, p. 46).

A obra literária carrega em si traços autobiográficos. Para Maingueneau (2001), é impossível dissociar a obra de seu contexto e da vida do autor. Afirmação que se aplica perfeitamente à trilogia metadramatúrgica gogoliana por a mesma possuir vários aspectos da biografia de Gógol e de suas concepções políticas, culturais e religiosas. Dito isto, *Desenlace* se configura como a obra dramatúrgica onde o autor inseriu maior número de referências à sua evolução espiritual e às suas crenças religiosas.

Em relação aos aspectos metadramatúrgicos e de escrita performática, pode-se dizer que, em *Desenlace*, encontramos um sem número de evidências que confirmam a existência de tais aspectos na obra gogoliana. Em relação aos aspectos metadramatúrgicos, podemos apontar alguns já presentes no título da peça *Desenlace de O inspetor geral*, que fazem referência direta à primeira obra do dramaturgo. Dito isto, pode-se, então, afirmar que o **aspecto citacional** está presente, uma vez que o dramaturgo se refere diretamente à peça *O inspetor geral*. Assim, Gógol cita sua própria obra e, concomitantemente, se **autorreferencia**. A **autorreferência** é também uma das características das obras metadramatúrgicas que está presente na obra gogoliana. Outro aspecto é o **desnudamento dos códigos da linguagem dramatúrgica**, que está explícito ao longo de toda a obra e que também influencia na **quebra do ilusionismo da cena**.

No que diz respeito aos aspectos da escrita performática, pode-se notar em *Desenlace*, que a própria ideia de o autor propor um novo desfecho para sua obra, já determina o seu caráter performativo. Gógol explora a própria escritura em busca de preencher fendas que foram abertas, cedendo espaço para interpretações indevidas de suas obras. Porém, a partir dessa reescrita da obra, o dramaturgo abre novas possibilidades de interpretação. Ou seja, a cada nova obra, novas nuances, novas conexões, novas possibilidades de entendimento vão sendo despertadas no leitor/espectador. A obra gogoliana é uma obra em movimento que, ao

tentar sanar as possíveis fraturas, novas fraturas são geradas. Ao buscar essas novas escrituras e novos possíveis desfechos através da metadramaturgia e da performatividade, Gógol tira a obra da sua estrutura finita. Ao tentar explicar uma obra, ele automaticamente cria uma nova obra, em que outras questões são postas. O autor, ao repensar sua criação, repensa o teatro, a estética e a política.

O personagem “O Primeiro Ator Cômico”, que dá início à peça, é uma homenagem feita por Gógol a Mikhail Semiónovitch Chtchépkin, importante ator de comédias do período, e é batizado com o seu nome. Esse ator “exerceu importante papel na elaboração das suas primeiras reflexões sobre o fenômeno teatral. Entre os dois se estabelece uma admiração profissional recíproca, determinante para um duradouro e profícuo trabalho conjunto que marcará a história do teatro russo” (CAVALIERE, 2009, p. 37). O dramaturgo admirava o trabalho de Mikhail Semiónovitch Chtchépkin e, na primeira montagem de *O inspetor geral*, lhe atribui a função de interpretar o “Prefeito”. No caso de *Desenlace*, o personagem Mikhail Semiónovitch Chtchépkin, “O Primeiro Ator Cômico”, é quem apresenta a profunda explicação do sentido de *O inspetor geral*, num exercício contínuo de **autorreferencialidade** e **autocrítica**. Nas falas do personagem estão impressas as profundas crenças do dramaturgo e suas reflexões acerca da arte dramática. O **aspecto citacional**, enquanto elemento metadramatúrgico, aparece em *Desenlace* e pode-se notá-lo em várias passagens da obra; a partir dele, pode-se, também, ter acesso a elementos históricos da época em que a peça foi escrita.

A obra se inicia com a chegada de “O Primeiro Ator Cômico” seguido de diversos outros atores que trazem uma coroa de flores para homenageá-lo. Ao receber as flores, “O Primeiro Ator Cômico” agradece e demonstra estar satisfeito com a atuação que acabara de protagonizar e afirma: “Bem, agora nada de modéstia. Posso dizer que desta vez atuei bem mesmo, e os aplausos do público não foram sem propósito. Se você não sente vergonha de si mesmo, quer dizer que a coisa foi feita como se deve” (GÓGOL, 2009, p. 383). Após esta fala, entram diferentes atores e atrizes com uma coroa de flores na mão para presentear Mikhail Semiónovitch Chtchépkin.

No contexto em que a obra foi escrita, era comum os atores principais de uma peça receberem uma coroa de flores do público em forma de agradecimento por sua interpretação. Sobre o presente, “O Outro Ator” explica que receber uma coroa de flores do público é normal, e explica: “Mas se seus companheiros, que muitas vezes são invejosos e injustos, se seus companheiros oferecem uma coroa de flores por unanimidade, isso quer dizer que esse homem é mesmo digno dela” (GÓGOL, 2009, p. 383). Gógol destaca a importância do

trabalho do ator Mikháilo Semiónytch e a forma como ele era visto pelos demais companheiros de cena. O ator era referência por seu trabalho de interpretação de personagens cômicos na Rússia.

A partir da análise das primeiras falas da peça, pode-se perceber que Gógol acentua os aspectos teatralizantes da obra ao colocar os próprios atores a falar sobre o trabalho de interpretação de personagens, em diferentes aspectos. A **teatralidade** se configura também como um dos aspectos da metadramaturgia, trabalhado nesse texto com intensidade, justamente pela história se desenrolar nos bastidores de um teatro onde os personagens acabaram de representar uma peça.

Na sequência da peça, “O Primeiro Ator Cômico” afirma saber valorizar a coroa e os atores pedem que ele a coloque na cabeça, o personagem argumenta que se fosse diante do público a colocaria, porém “(...) usar uma coroa no meio de seus iguais... Senhores, para isso é preciso ter muita autoestima” (GÓGOL, 2009, p. 384). Os colegas continuam insistindo para que o ator coloque a coroa na cabeça e o personagem acaba cedendo diante dos argumentos apresentados. Gógol apresenta na obra os costumes de sua época, principalmente no que se refere à prática teatral. “O Outro Ator” aponta algumas justificativas para tal ação, segundo ele:

A coroa é porque já faz mais de vinte anos que o senhor está conosco, e nunca nos ofendeu. Também pelo fato de o senhor ter exercido o seu ofício com mais fervor do que cada um de nós e, graças a isso, ter nos inspirado um sentimento de não se fatigar em nosso ofício, sem o qual não teríamos tido forças. Que outra força pode nos estimular tanto quanto nos estimula um companheiro com seu exemplo? Pelo fato de o senhor não ter pensado apenas em si, nem ter se preocupado apenas em desempenhar bem o seu próprio papel, mas sim por ter cuidado que cada um não cometesse erros e, ainda, por não ter desprezado nem negado um conselho a ninguém. Enfim, por amar tanto o ofício da arte como nenhum de nós nunca amou. Aí está por que agora lhe oferecemos todos, sem exceção, esta coroa (GÓGOL, 2009, p. 384).

Na fala da peça, a figura de “O Primeiro Ator Cômico” é exaltada pelos companheiros. Dito isto, um diálogo sobre a interpretação e o trabalho em equipe que é elaborado durante todo o processo de montagem de uma peça é desenvolvido pelos personagens. A admiração que Gógol conservava por Mikháilo Semiónytch está impressa nessa citação, onde ele destaca a facilidade que o ator tinha de desempenhar papéis e na convivência com os demais atores do elenco. “O Primeiro Ator Cômico” se emociona com os elogios que recebe e afirma não ser bem assim como foi colocado. Em seguida, entram quatro novos personagens e um deles afirma que nunca havia visto o ator representar de tal forma, outro afirma não ter visto em toda a Europa uma representação tão boa, outro chama o ator de Asmodeu, devido a sua

capacidade de transformação e o último elogia a sua “consciência para executar um papel” e afirma que a peça está acima da “mera” representação.

A seguir, Fiódor Fiódorytch esclarece:

É o coroamento da arte – e mais nada! Trata-se aqui, afinal, do sentido mais elevado da arte. Bem, por exemplo, o que há de atraente naquela personagem que o senhor representava agora há pouco? Como é possível provocar prazer no espectador na pele de um patife qualquer? E o senhor conseguiu. Eu chorei, mas não chorei por compartilhar a sorte da personagem; chorei de prazer. Foi leve e luminoso para a alma. Leve e luminoso por terem saído todos os laivos de uma alma patife, porque se pode ver claramente o que é um patife (GÓGOL, 2009, p. 385).

Essa configura-se como a primeira fala de *Desenlace* em que os aspectos de *O inspetor geral* são abordados. Assim como em *À saída do teatro*, *Desenlace* vai revirar sob diferentes perspectivas o *Inspetor geral*. É interessante destacar que em *Desenlace*, os personagens que não possuem nomes próprios são os personagens que representam os atores da peça. Já os personagens que assistiram à peça, esses sim, possuem nomes próprios. A insatisfação já aparece aqui, pois Fiódor Fiódorytch aponta o constrangimento que o personagem do “Prefeito”, que acabara de ser representado por Mikháilo Semiónovitch, o causou. Apesar dos elogios direcionados à interpretação do ator, a insatisfação com a peça já parece contaminar aqueles que acabaram de assistir ao espetáculo.

Na sequência, Piótr Pietróvitch inicia sua fala elogiando a representação, e alegando que a mesma serviria a qualquer peça. O personagem elogia também a direção do teatro, porém, ao final da sua fala, conclui da seguinte forma:

Permitam-me, no entanto, deixando tudo isso de lado, permitam-me fazer uma observação a respeito da própria peça, a mesma observação que eu fiz a dez anos atrás, na época de sua primeira apresentação: não vejo em *O inspetor geral*, mesmo com a forma que lhe é dada agora, nada de essencialmente útil para a sociedade, para que se possa dizer que essa peça é necessária para a sociedade (GÓGOL, 2009, p. 385-386).

Na citação, a informação de que a peça que acabaram de assistir é encenada dez anos após sua primeira publicação é explicitada, ou seja, Gógol não escreve de forma a dar a entender que *Desenlace* se passa no mesmo ano da publicação de *O inspetor geral*. Novamente, o **aspecto citacional** dessa obra, como elemento metadramatúrgico e performativo, aparece, uma vez que, Gógol não deixa apenas subentendido que a peça à qual os personagens se referem é *O inspetor geral*, como o fez em *À saída do teatro*, aqui o dramaturgo faz uma citação direta à sua primeira peça. Por tal citação se referir a uma obra do próprio autor, consideramos aqui a sua **autorreferencialidade**. Uma vez que o autor se refere à sua própria obra. A partir do uso de tais recursos, não existe dúvida, por parte do

leitor/espectador, sobre a qual das peças os personagens estão se referindo. A peça assume, então, uma relação de continuidade no que diz respeito à obra *O inspetor geral*.

Os comentários feitos por aqueles que acabaram de assistir à peça são muito parecidos com os de *À saída do teatro*. Sobre a representação, o personagem Sémión Semiónytch argumenta: “Na peça fica exposta a nossa humilhação; não vejo amor à pátria em quem a escreveu. Ademais, um certo desrespeito, até mesmo uma certa insolência... Eu nem mesmo entendo o porquê de dizer aos olhos de todos: ‘Estão rindo de quê? De vocês mesmos!’” (GÓGOL, 2009, p. 386). A questão que se refere ao direcionamento do riso, que está presente em *O inspetor geral*, parece matéria de extrema importância para o dramaturgo, uma vez que será motivo de reflexão nas duas últimas peças de sua trilogia metalinguística. Ao que parece, Gógol não cansa de querer ressignificar sua obra e encontra, na utilização dos elementos metadramatúrgicos, que expõem a linguagem, uma forma de fazer com que sua obra abra espaço para novas significações.

Ainda sobre esse tema, Piótr Pietróvitch argumenta:

[...] não tomem minhas palavras, senhores, como certa antipatia pessoal pelo autor, ou como preconceito, ou... numa palavra, não é que eu tenha algo contra ele, entendem? Mas eu lhes digo minha própria impressão: foi exatamente como se naquele minuto estivesse diante de mim um homem rindo de tudo o que temos, rindo dos costumes, dos hábitos, das ordens e, ao nos levar a rir de tudo isso, nos dizia na cara: ‘Vocês estão rindo de si mesmos!’ (GÓGOL, 2009, p. 386).

É interessante notar que o personagem se refere diretamente ao autor da peça, afirmando que ele, através da sua escrita, está rindo da Rússia e de seus costumes. O riso é um elemento recorrente nas obras de Gógol. O autor sempre defende, principalmente em suas obras metadramatúrgicas, que o riso seria uma ferramenta através da qual os defeitos humanos podem ser apontados e evidenciados. Assim, as caricaturas gogolianas, ao exagerar características dos indivíduos russos, fazem com que um sentimento de rejeição à sua obra seja suscitado.

Segundo Rosas (2003),

Quando rimos de alguém é porque não nos identificamos com ele e nos achamos superiores: já quando rimos com alguém é porque houve uma identificação e o consideramos um igual. Implica um sujeito que revela seu *ethos* e que constrói seu discurso tendo em vista a imagem que faz do destinatário: alguém com quem ele pode obter cumplicidade, alguém a quem ele quer provocar, persuadir (ROSAS, 2003, p. 138).

A citação acima aponta caminhos para que possamos compreender de que maneira o riso gerado pela obra de Gógol foi interpretado. Nas falas dos personagens, essa suposta superioridade que o autor acharia ter diante da sociedade russa, e que deu origem ao seu

deboche de tudo que é russo, é apontada como a causadora da revolta de alguns críticos e espectadores. Quando Piótr Pietróvitch afirma que “foi exatamente como se naquele minuto estivesse diante de mim um homem rindo de tudo o que temos” (GÓGOL, 2009, p. 386), o personagem supõe que o autor se mostre superior a todas as ações expostas na obra e a todo o povo russo. Nesse sentido, a definição de Rosas (2003) de que rimos do que não nos identificamos por nos acharmos superior a alguém ou à alguma situação é esclarecedora no sentido da compreensão de algumas das interpretações geradas pela peça. Rosas (2003) também destaca o poder provocador do riso, elemento que Gógol soube muito bem explorar no conjunto de sua obra. Essa provocação até hoje é apontada por críticos como Cavaliere (2009), Nabokov (2014) e Gatto (1958) como elemento chave da escrita gogoliana.

Existe também uma compreensão de que o humor nos possibilita abordar qualquer tema, pois travestido do riso qualquer assunto pode se tornar “piada”. Sobre esse aspecto, Propp (1992) analisa os diferentes tipos de riso e trabalha com a noção de que essas diferenças têm ligação direta com a diversidade das relações humanas. Segundo o autor, “Cada época e cada povo possui seu próprio e específico sentido de humor e de cômico, que às vezes é incompreensível e inacessível em outras épocas” (PROPP, 1992, p. 32). Ou seja, o humor se associa a questões do contexto social, político e cultural de cada época. Em seguida, Propp (1992) afirma: “É evidente que, no âmbito de cada cultura nacional, diferentes camadas sociais possuirão sentidos diferentes de humor e diferentes meios de expressá-lo” (PROPP, 1992, p. 32). Depreende-se, então, que cada um tem uma reação diferente a situações engraçadas e uma mesma mensagem pode ser considerada engraçada por uns e sem graça por outros. Essa é uma das questões que envolvem o riso gogoliano, no sentido de que as interpretações foram diversas e completamente diferentes, algumas delas indo em sentido contrário ao que o dramaturgo objetivava. Esse é um dos motivos que explicaria as constantes investidas do autor em deixar mais claros os seus objetivos para com a sua obra.

Na sequência, “O Primeiro Ator Cômico” defende que a interpretação dos amigos em relação à *O inspetor geral* está errada, e afirma: “Não havia nenhuma intenção do autor em dar exatamente esse sentido sobre o qual o senhor está falando: eu lhe digo isso porque conheço um pequeno segredo desta peça” (GÓGOL, 2009, p. 386). Nesse momento, “O Primeiro Ator Cômico” já demonstra que tem informações sobre elementos da peça que os demais personagens não têm. Um certo ar de mistério toma conta da cena e provoca os demais personagens a refletirem e conjecturarem possíveis relações existentes na peça.

Semión Semiónytch, se referindo à epígrafe de *O inspetor geral*, “A culpa não é do espelho se a cara é torta”, questiona aos demais personagens se ele tem a cara torta. Fiódor

Fiódorytch, por sua vez, estranha a pergunta e afirma que o companheiro não é bonito, assim como os demais, que presenciam a conversa, também não o são. E termina sua fala em tom irônico: “Não se pode dizer abertamente que seu rosto é um modelo a ser seguido. De qualquer ponto que se olhe, a cara está mesmo um pouco torta e aquilo que está torto já está bem deformado” (GÓGOL, 2009, p. 387). Apesar de *Desenlace* conter momentos de tensão, mistério e se configurar como um novo desfecho para *O inspetor geral*, em que o autor pretende esclarecer determinados pontos que o angustiam, pode-se notar que a peça conserva o aspecto cômico em sua escrita. A ironia é um dos aspectos do cômico gogoliano e está presente em todas as suas obras dramáticas.

Piótr Pietróvitch encerra a discussão sobre a epígrafe questionando: “(...) quem somos nós para dizer quem tem ou não a cara torta?” (GÓGOL, 2009, p. 387), e continua afirmando que não vê objetivo em *O inspetor geral*. A questão do objetivo que a obra de arte conserva em si parece ser um ponto bastante significativo para as discussões teatrais do período. Como se a arte não pudesse se desvincular de alguma finalidade elevada. Essa discussão aparece pela primeira vez em *A saída do teatro* e se mantém em *Desenlace* demonstrando, assim, ser algo recorrente na dramaturgia gogoliana e, de maneira mais geral, na cena teatral russa como um todo.

A esse respeito, Nikolai Nikoláitch argumenta:

Mas que objetivo o senhor ainda queria, Piótr Pietróvitch? A arte encerra o objetivo em si mesma. A aspiração ao belo e ao elevado – isso é a arte. É uma lei inviolável, sem isso a arte já não é arte. Por isso em nenhum caso ela pode ser imoral. Ela aspira infalivelmente à bondade, seja pela afirmação ou pela negação: revela-nos o mais belo que pode existir no ser humano, ou então ri da pior feiura que há nele. Se apresentar toda a canalhice que existe mesmo no homem, e apresentá-la de uma forma que qualquer um dos espectadores tenha total repugnância por ela, eu pergunto: isso já não é um elogio a tudo que há de bom? Eu pergunto: isso não é um elogio à bondade? (GÓGOL, 2009, p. 387).

A partir da citação acima, podemos afirmar que a obra metadramática e performativa de Gógol vai além da exposição e enumeração de comentários e críticas sobre *O inspetor geral*, percebe-se que o autor expõe as questões sobre arte e estética que permeavam o período histórico russo. Logo no início da fala de Nikolai Nikoláitch, já pode ser identificada uma justificativa à ausência de objetivo em *O inspetor geral*. O personagem defende o ponto de vista de que a arte não precisa de um objetivo. Que a produção da obra de arte em si já é o objetivo principal de qualquer artista. É interessante notar que a questão do belo aparece também, assim como em *A saída do teatro*, em *Desenlace*. Esse tema parece ser importante para as concepções do dramaturgo sobre a arte. O belo é defendido pelo

personagem como algo inerente à obra de arte, capaz de dignificar ações ou destacar sua feiura.

Sobre a dicotomia existente entre belo e feio, Charles Feitosa, no artigo *Alteridade na Estética: reflexões sobre a feiúra* (2004), afirma que:

A estética tradicional exige que a arte tenha sob controle isso que nos ameaça no mundo; esse controle se dá através de um embelezamento da realidade, de uma eliminação do feio, da instauração de uma superfície brilhante que nos preserve do abismo sombrio da existência, de sua absoluta falta de sentido (FEITOSA, 2004, p. 34).

A afirmação de Feitosa (2004) corrobora aquilo que é exposto na trilogia metadramatúrgica gogoliana, no sentido de que o dramaturgo russo foi severamente criticado por expor aquilo que não era bonito aos olhos da sociedade russa. Ele não traveste a sociedade em uma capa de beleza e imprime a ela bons costumes e boas ações, pelo contrário, demonstra seus aspectos baixos, suas falhas, aponta os “abismos sombrios” da Rússia. E, assim, pode-se destacar o aspecto crítico da obra como um elemento chave para a afirmação de que a escrita do dramaturgo russo é performativa. Gógol utiliza sua obra como mecanismo de amplificação da sua voz dentro da sociedade.

Ainda segundo Feitosa (2004):

É preciso desconfiar de nossa necessidade de beleza e de nossa aversão à feiura. Será que o prazer do belo não reflete um instinto de segurança, de estabilidade, de ordem. Será que nossa repulsa do feio não é um sintoma de nosso medo da morte, nossa incapacidade de lidar com o efêmero, nossa dificuldade em aceitar a finitude da existência? (FEITOSA, 2004, p. 37).

Se analisarmos as questões abordadas pelos personagens de *À saída do teatro* e de *Desenlace*, pode-se perceber que as afirmações levantadas por Feitosa (2004) tocam em pontos extremamente relevantes para a análise da escrita gogoliana. *O inspetor geral* foi rotulado por muitos críticos e pelo público contemporâneo a Gógol como um insulto à beleza, à medida que exaltava a feiura do homem e de suas ações. A arte estaria, então, ligada apenas a coisas boas, superiores e a representação do feio passaria a ser algo que a desmerece, de maneira geral. Em *Desenlace*, assim como em *À saída do teatro*, transparece a dificuldade da sociedade em ver seus próprios defeitos expostos dentro de uma obra que, na concepção da maioria dos espectadores da época, deveria ter a função apenas de divertir. Para Feitosa (2004), “Uma análise mais aprofundada das estéticas tradicionais do feio, aquelas que as compreendem como o outro do belo, talvez mostre que, na verdade, nossa repulsa emerge da incapacidade de lidar com o outro de uma maneira geral” (FEITOSA, 2004, p. 33-34). Ou seja, a comédia gogoliana subverteu o conceito de comédia russa, apresentando uma história

em que o riso é gerado pelas falhas do próprio poder e não por ações leves e/ou despreocupadas.

Mais à frente, Nikolai Nikoláitch conclui:

Não é aquela feiura que nos mostram numa forma feia, e vemos que é feio de todas as maneiras, mas aquilo que é feio quando nos mostram assim, de uma forma que não sabemos mais se aquilo é ruim ou não; torna-se feio quando tornam o mal atraente para o espectador; torna-se feio quando misturam o mal com o bem a tal ponto que não sabemos a que lado aderir; torna-se feio quando nos mostram de maneira tal, que não podemos ver o bem dentro do bem (GÓGOL, 2009, p. 388).

A questão do feio, apresentada pelo personagem, se refere às ações ruins que são apresentadas de maneira a fazer com que o espectador se identifique ou não com elas. O que o personagem defende é que a obra de arte se torna feia a partir do momento em que faz com que uma ação má, ao ser representada de modo a fazer com que o espectador a veja de forma comum, cause a identificação no leitor/espectador a tal ponto que ele passe a achar aceitável o que está vendo. Ou quando o bem é mostrado de tal forma que não consiga ser percebido pelo leitor/espectador.

Nesse momento, “O Primeiro Ator Cômico” interrompe Nikolai Nikoláitch e, em concordância com sua opinião, afirma que:

[...] o espectador sai do teatro, e ele mesmo não sabe discernir o que viu: o homem que estava diante dele era bom ou mau? Ele não é atraído para o bem, não é afastado do mal, e fica como num sonho, não consegue fugir daquilo que viu, não há nenhum princípio para si, algo de útil na vida, desvia-se até do caminho pelo qual seguia, pronto para ir atrás do primeiro que o conduza, sem perguntar para onde nem para quê (GÓGOL, 2009, p. 388).

O processo reflexivo desenvolvido durante *Desenlace* faz crer que Gógol sentia necessidade de discutir assuntos referentes à recepção da obra de arte. Como uma obra pode tocar o espectador, de que forma ela pode transformá-lo. Na citação acima, “O Primeiro Ator Cômico” aborda a questão da utilidade, e afirma que *O inspetor geral* não proporciona nada de bom ao espectador e muito menos serve para transformar a vida do leitor/espectador em nenhum sentido. Na sequência, Fiódor Fiódorytch se dirige a Mikháilo Semiónytch e afirma: “[...] que tortura é para o ator interpretar um papel assim, se ele é realmente um verdadeiro artista, no fundo da sua alma” (GÓGOL, 2009, p. 388). Sobre esse aspecto, “O Primeiro Ator Cômico” responde: “Eu decididamente não sei o que é pior: representar crimes de uma forma que o espectador quase passe a aceitá-los, ou mostrar a proeza da bondade a tal ponto que o espectador deseje se relacionar com ele. Para mim, tanto uma coisa quanto a outra é uma podridão, e não arte” (GÓGOL, 2009, p. 388). A discussão continua no sentido da definição e

utilização da arte enquanto algo capaz de tornar determinadas ações aceitáveis ou não, dependendo da forma como são representadas.

Ainda sobre a forma como ações vis e ações boas devem ser representadas, Piótr Pietróvitch argumenta:

Aquilo que vocês disseram agora significa que o bem deve ser representado realmente como uma força magnética que arrebate não só o homem bom, mas também o canalha, e para que o canalha seja pintado com um aspecto tão depreciativo que o espectador não apenas não sinta o desejo de se conciliar com os personagens apresentados, mas, ao contrário, deseje afastá-los de si o mais rápido possível. Tudo isso, Nikolai Nikoláitch, tem de ser uma condição infalível de qualquer obra. Isso nem sequer é um objetivo. Qualquer obra tem de ter acima disso tudo a sua expressão própria, pessoal, Nikolai Nikoláitch, caso contrário perde a sua originalidade. Está entendendo, Nikolai Nikoláitch? Por isso é que não vejo em *O inspetor geral* aquela grande importância que os outros lhe atribuem. Ao se conceber uma obra assim, é preciso que fique bem claro que alusões ela pretende fazer, que objetivos quer atingir e o que de novo quer mostrar. É isso, Nikolai Nikoláitch, e não aquilo que o senhor diz em geral sobre a arte (GÓGOL, 2009, p. 389).

Gógol, através da fala de seus personagens, desenvolve uma discussão sobre as ações representadas no palco. Novamente, os objetivos da peça *O inspetor geral* são o tema do debate entre os personagens. Piótr Pietróvitch expõe, na citação acima, seus pensamentos acerca do conceito de arte. Novamente, o objetivo pedagógico da arte, como instrumento para ensinar coisas boas e sublinhar as coisas más, é apresentado como sendo determinante para a qualidade de uma obra.

Mais à frente, em resposta a Nikolai Nikoláitch, Piótr Pietróvitch afirma não ver objetivo na comédia, “[...] ou talvez o autor o tenha encoberto por alguma razão. Nesse caso, seria um crime contra a arte [...]” (GÓGOL, 2009, p. 389). Ou seja, para o período, era inconcebível que a peça não tivesse um objetivo ou que o mesmo fosse ocultado ou deixado subentendido por parte do dramaturgo. Um ponto interessante a ser notado, tanto em *A saída do teatro* como em *Desenlace*, é que o público fala com bastante ímpeto e convicção sobre diversos aspectos da obra. O autor parece ser bombardeado de todas as maneiras por aqueles que acabaram de assistir à peça, mesmo estando estes em frente aos atores que acabaram de protagonizar a representação.

Piótr Pietróvitch defende que é necessário analisar “seriamente” a comédia e afirma:

O inspetor geral não produz aquela sensação de alívio no espectador; ao contrário, penso que o senhor mesmo sabe que uns sentem uma irritação estéril, outros até raiva, mas em geral cada um leva consigo um sentimento pesaroso. Apesar de todo o prazer despertado pelas cenas habilmente arquitetadas nas situações cômicas de muitas personagens e no tratamento magistral de alguns caracteres, no final permanece semelhante a... eu nem mesmo sei explicar. É algo monstruosamente sombrio, um medo de nossa própria desordem” (GÓGOL, 2009, p. 389-390).

A análise que o personagem faz da peça é profunda. Para ele, a comédia deveria causar alívio no espectador, porém, *O inspetor geral* causa sentimentos contraditórios. Aqui, novamente o dramaturgo aborda uma das marcas de sua obra, o riso. Na obra gogoliana, o cômico é gerado a partir de um riso pesaroso, complexo, em que se pode discernir entre rir de si, rir do outro, rir do absurdo, rir do humano. É esse o riso que os estudiosos da obra gogoliana vão chamar de “riso entre lágrimas”. Na fala do personagem, fica claro que as cenas cômicas são reconhecidas pela qualidade de sua elaboração, porém o sentimento que impera ao final da representação é um sentimento de angústia e até mesmo de descrença no ser humano e no país. Piótr Pietróvitch encerra sua argumentação da seguinte forma: “[...] nenhuma tragédia produziu em mim um sentimento tão triste, tão pesaroso, tão desolador, tanto que estou mesmo pronto a desconfiar de que o autor tinha alguma intenção particular de produzir tal efeito na última cena de sua comédia. Não é possível que isso tenha sido assim, gratuito” (GÓGOL, 2009, p. 390). Assim como em *A saída do teatro*, em *Desenlace* podemos notar as intenções do autor serem questionadas, principalmente no que se refere à cena final, onde estão todos petrificados com a chegada do verdadeiro inspetor.

Esse permanente diálogo entre os personagens encaminha o leitor/espectador para constantes reflexões sobre arte, estética e recepção. A performatividade da escrita gogoliana pode ser notada ao longo de toda a peça, uma vez que o autor está em constante diálogo com sua obra e com seu leitor/espectador. Segundo Beigui (2011), a escrita performática promove rupturas com diferentes categorias e com a crítica. Para o pesquisador, “escrever se torna uma ação tão subjetiva, cujas implicações envolvem um permanente conjunto de negociações presenciais com o corpo político e estético do texto-corpo-mundo” (BEIGUI, 2011, p. 3). Essa escrita que aborda diferentes aspectos sociais, políticos e estéticos, tão presente na obra gogoliana, pode ser considerada uma escrita que performatiza, o real e o ficcional.

Ao longo de *Desenlace*, o dramaturgo vai dando indícios de que o personagem “O Primeiro Ator Cômico” sabe sobre as intenções do autor. No início da peça, o referido personagem já admite conhecer “um pequeno segredo desta peça”, como já citamos no início deste capítulo. À medida em que a peça avança, outras indicações vão aparecendo. O ator defende o posicionamento do dramaturgo diante da acusação de que a peça não tem objetivo e nem razões para ter sido escrita, o personagem parte em defesa do autor e afirma:

Há dez anos *O inspetor geral* é encenado. Todos se depararam, mais ou menos, com essa mesma impressão pesarosa, mas ninguém se deu conta do por que produzi-la, como se o autor tivesse de escrever sua comédia num impulso, sem saber porque razão foi escrita e o que sairia dela. Admitam que ele tenha, ao menos, certa dose de

juízo, que não se pode negar a nenhum homem sequer. Pois é verdade que a razão existe em qualquer ato, mesmo num homem tolo (GÓGOL, 2009, p. 390).

Na fala do personagem, Gógol deixa impressa sua insatisfação com os julgamentos e defende que a peça foi pensada, racionalmente escrita e que o autor tinha intenções claras ao escrevê-la. Nesse trecho de *Desenlace*, o dramaturgo, novamente, cita de forma direta *O inspetor geral*, inclusive no que diz respeito aos anos que distanciam as publicações das duas peças, logo, podemos afirmar que a **autorreferencialidade**, enquanto elemento metadramatúrgico, se apresenta claramente.

Piótr Pietróvitch e Semión Semiónytch pedem que o ator explique melhor o que ele quis dizer com as afirmações que acabara de fazer. “O Primeiro Ator Cômico” argumenta: “Mas será que vocês não notaram que *O inspetor geral* não tem um final?” (GÓGOL, 2009, p. 390). Os amigos discordam e questionam o ator. Semión Semiónytch argumenta que a peça tem cinco atos e que não existe comédia com seis atos, ou seja, o fim deveria se dar exatamente no quinto ato. Piótr Pietróvitch argumenta: “As leis da arte permitem, por acaso, uma coisa dessas?” (GÓGOL, 2009, p. 391). Os que acabaram de assistir à peça se impacientam com a falta de objetividade do ator e começam a insistir para que ele diga o que sabe sobre as intenções do autor a respeito da peça. Todos os atores e atrizes que estão em cena pedem para que “O Primeiro Ator Cômico” conte quais os significados que estão escondidos nas entrelinhas da obra. Nesse momento, o ator inicia o monólogo que dará fim ao *Desenlace* com um desabafo:

Olhem atentamente para a cidade que é apresentada na peça! Todos, sem exceção, estão de acordo que não existe uma cidade assim em toda a Rússia: nunca se ouviu dizer que tivéssemos funcionários tão terríveis assim; sempre há dois ou três honestos, mas aqui não há nenhum (GÓGOL, 2009, p. 392).

O monólogo que encerra a peça já se inicia com o tom de justificativa. Pelos comentários apresentados pelos personagens, tanto em *A saída do teatro* como em *Desenlace*, podemos notar que existe uma interpretação generalista de *O inspetor geral* no sentido de que a ideia de corrupção exposta na obra seria um vício de toda a sociedade. No início da fala de “O Primeiro Ator Cômico” ela já tenta esclarecer essa generalização atribuída à obra, demonstrando que não existe nenhuma cidade russa que contenha tamanha corrupção. Segundo o ator, não existe cidade assim. Mais à frente, ele justifica:

Mas, e se essa for nossa cidade espiritual, e se ela estivesse em cada um de nós? Não, olharemos para nós, não com os olhos de um homem secular – pois não será um homem secular que nos julgará –, olharemos para nós, ao menos um pouco, com os olhos de quem nos chamará a todos para o Juízo Final, diante do qual até os melhores dentre nós, não se esqueçam disso, vão baixar os olhos para o chão de

vergonha, e daí veremos se algum de nós terá então coragem de perguntar: ‘Será que eu tenho a cara torta?’. Qualquer um de nós vai se assustar com sua própria deformidade, e também com a deformidade de todos esses funcionários que acabamos de ver na peça (GÓGOL, 2009, p. 393).

No trecho acima, pode-se perceber claramente a introdução das crenças do autor como uma forma de justificar aspectos da obra. Entender a cidade de *O inspetor geral* como uma cidade espiritual pode ser considerada uma visão simbolista do dramaturgo. A visão pessoal do autor parece apontar uma propensão ao simbólico. Dito isto, podemos afirmar que as viagens do autor para a Europa e seu contato com diferentes formas de arte tiveram influência direta em sua produção. Concomitantemente a essas viagens, podemos associar a visão simbólica apresentada em *Desenlace* a aspectos religiosos e de evolução espiritual, a qual o autor estava em constante busca. A cidade espiritual a que “O Primeiro Ator Cômico” se refere está dentro de cada um de nós. No seu delírio místico, Gógol parece buscar diferentes formas de ressignificar sua peça e, desse modo, ressignifica seu próprio teatro. Se o pai do realismo russo, como é considerado pelos críticos, em sua última obra dramaturgica, escrita seis anos antes de sua morte, utiliza elementos simbólicos para justificar ou ressignificar a sua mais importante peça, podemos identificar aí o aspecto estético revolucionário da sua dramaturgia. Dessa forma, podemos dizer que a obra gogoliana passa pelo romantismo, nos seus primeiros textos, pelo realismo, nos seus textos mais celebres, e pelo realismo simbólico, nos seus últimos escritos.

“O Primeiro Ator Cômico” assume em suas falas que *O inspetor geral* termina de forma trágica e aconselha: “[...] o discurso não deve ser sobre a nossa beleza, mas para que nossa vida, que nos acostumamos a ler como comédia, não termine realmente como uma tragédia assim, com a qual terminou esta comédia que acabamos de interpretar (GÓGOL, 2009, p. 393). Ou seja, no discurso do ator, Gógol assume que o final de sua comédia é um final trágico.

Os aspectos simbólicos empregues na obra continuam presentes no monólogo final de “O Primeiro Ator Cômico”, que afirma:

Por mais que se diga, aquele inspetor geral que nos aguarda junto à porta do túmulo é terrível. Até parece que os senhores não sabem quem é esse inspetor geral! Por que fingir? O inspetor geral é nossa consciência despertada, que nos obriga de repente e de súbito a olhar em nossos próprios olhos. Diante desse inspetor geral nada se esconderá, porque ele foi enviado segundo uma ordem suprema, e isso será anunciado quando já não for mais possível dar um passo atrás. De repente se abrirá diante de você, em você mesmo, tamanho monstro que o cabelo ficará em pé de tanto pavor. É melhor fazer uma revisão de tudo que temos no começo da vida, e não no final dela. Em lugar de divagações vazias e fanfarrônicas sobre nós mesmos, devíamos fazer uma visita à nossa cidade espiritual deformada, que algumas vezes é pior do que qualquer outra cidade, onde nossas paixões armam escândalos como os

daqueles funcionários deformados, roubando recursos e nossa própria alma! (GÓGOL, 2009, p. 393).

O personagem afirma em seu discurso que o inspetor geral é a nossa própria consciência despertada. O dramaturgo atribui simbologia aos diferentes personagens de *O inspetor geral*, sendo o inspetor nossa própria consciência despertada, os funcionários podem ser entendidos como nossas paixões a “roubar recursos de nossa alma”. Assim, pode-se afirmar que, em *Desenlace*, a célebre obra gogoliana é vista pelo olhar espiritual, de maneira a justificar cada um dos elementos presentes nela a partir de um viés, por vezes, educativo e que visão fazer com que o leitor/espectador reflita sobre suas ações e o impacto que elas têm na sociedade.

O personagem segue explicando essa visão simbolista de *O inspetor geral*: “No começo de nossa vida tomemos o inspetor geral pela mão, e com ele vamos revisar tudo o que existe em nós, o inspetor verdadeiro, e não o falso!” (GÓGOL, 2009, p. 393). Segundo “O Primeiro Ator Cômico”, Khlestakóv seria o inspetor falso, aquele que engana e que tenta levar vantagem sobre todos em diferentes aspectos. Nesse sentido, o personagem afirma:

Khlestakóv é um escrevinhador, Khlestakóv é uma consciência leviana e mundana, a consciência falsa e vendida, Khlestakóv será subornado justamente pelas paixões que habitam nossa alma. De braços dados com Khlestakóv, nada veremos em nossa cidade espiritual. Vejam como todo funcionário, ao conversar com ele, se esquivou e se desculpou, por pouco não saiu como um santo. Vocês pensam que cada uma de nossas paixões não é mais astuta do que qualquer funcionário patife, cada uma de nossas paixões, e não só as paixões, mas também qualquer vício fútil e trivial? Ele vai se esquivar e se desculpar com tanta habilidade perante nós que até tomaremos como uma virtude, e vamos até nos vangloriar diante de nosso irmão, dizendo: ‘Veja, que maravilhosa cidade eu tenho, como nela está tudo limpo e organizado!’. Hipócritas são as nossas paixões, eu lhes digo; são hipócritas porque eu mesmo tive de enfrentá-las. Não, com a leviana consciência mundana não veremos nada dentro de nós mesmos: aqueles vícios vão trapaceá-la e ela também vai trapaceá-los, assim como Khlestakóv trapaceia os funcionários, e depois essa mesma consciência desaparecerá de um modo que não encontraremos seu rastro (GÓGOL, 2009, p. 393-394).

“O Primeiro Ator Cômico” faz alusão à figura de Khlestakóv como a consciência mundana. A consciência subordinada às paixões e que se deixa levar por elas. É interessante notar que o dramaturgo destaca a forma como os demais personagens foram cedendo às reivindicações de Khlestakóv. O falso inspetor, com sua malícia, esperteza e sedução foi conquistando cada um dos personagens para dar o bote, para conseguir dinheiro ou vantagens. Nesse sentido, é atribuído a ele essa ideia da tentação mundana, dos sentimentos que rondam o homem e que o fazem ceder e desobedecer às regras de uma sociedade ou de uma religião. Gógol parece não medir esforços para que sua célebre peça seja entendida sob o aspecto religioso. Khlestakóv está acima dos vícios menores, que seriam representados pelos

pequenos funcionários que também são corruptos. Segundo “O Primeiro Ator Cômico”, nossa consciência mundana pode nos fazer acreditar, até mesmo, que estamos corretos e que somos dignos de respeito. Segundo o personagem, Khlestakóv conseguiu enganar a todos a ponto de o “Prefeito”, ao final, estar distribuindo cargos acreditando que sua filha ia se casar com o inspetor geral, lhe trazendo, dessa forma, várias possibilidades de crescimento.

Na sequência, “O Primeiro Ator Cômico” explica a importância do riso em *O inspetor geral*:

Não é com Khlestakóv, mas com o verdadeiro inspetor geral que devemos olhar para nós mesmos! Juro que nossa cidade espiritual merece que pensemos nela como o bom soberano pensa em seu reino. Com generosidade e rigor, assim como ele expulsa de sua terra os oportunistas, expulsemos os nossos oportunistas espirituais! Há um meio, um chicote com o qual podemos expulsá-los. Com o riso, meus prezados compatriotas! Com o riso, temido por nossas paixões mais mesquinhas! Com o riso criado para que se ria de tudo que desonra a verdadeira beleza do homem. Vamos devolver ao riso o seu verdadeiro significado! Vamos tomá-lo daqueles que o transformaram numa blasfêmia leviana e mundana acerca de tudo, sem fazer distinção entre o bem e o mal! Exatamente da mesma maneira como rimos da baixeza de outro homem, vamos rir da própria baixeza que encontramos em nós mesmos! Não só essa comédia, mas tudo o que surgir da pena de qualquer escritor que esteja rindo do que é depravado e mesquinho, tomemos em nossa própria conta, como se tivesse sido escrito diretamente para nós: encontraremos tudo em nós mesmos apenas se mergulharmos em nossa alma, não com Khlestakóv, mas com o verdadeiro e incorruptível inspetor geral (GÓGOL, 2009, p. 394).

Nesse fragmento, pode-se perceber que o dramaturgo atribui ao riso à capacidade de purificação das almas. A comparação do riso com as paixões mais mesquinhas do homem também expressa uma insatisfação de Gógol com a baixeza que é atribuída ao riso. Para ele, o riso tem um sentido religioso, capaz de purificar a alma daqueles que são capazes de rir de seus próprios defeitos.

“O Primeiro Ator Cômico” encerra seu monólogo defendendo a pureza do riso:

Não ficaremos perturbados se algum prefeito colérico ou, mais exatamente, o próprio espírito maligno nos murmurar: ‘Do que estão rindo? Estão rindo de vocês mesmos!’. Vamos lhe dizer orgulhosamente: ‘Sim, estamos rindo de nós mesmos, porque sentimos a nossa nobre natureza russa, porque ouvimos uma ordem suprema para sermos melhores do que os outros!’ Compatriotas! Também eu tenho nas veias o sangue russo, assim como os senhores. Vejam: estou chorando. Como ator cômico, antes eu os divertia, e agora choro. Deixem-me sentir que meu ofício é tão honesto como o de qualquer um de vocês, eu também sirvo a minha terra como todos vocês, que não sou um palhaço vazio qualquer, criado para a diversão de pessoas vazias, mas um honesto funcionário do grande reino divino, e que despertei em vocês o riso – não aquele riso insensato com o qual um homem no mundo ri do outro, aquele riso que nasce de um eterno ócio vazio, mas sim o riso que nasce do amor pelo homem. Juntos provaremos a todo mundo que, na terra russa, tudo, desde o pequeno ao grandioso, anseia servir àquele a quem tudo deve servir e que está em toda a Terra, e se dirige para lá, (*olhando para cima*) para o alto! Para a beleza eterna e elevada! (GÓGOL, 2009, p. 394-395).

Na fala do personagem, pode-se notar a exaltação da pátria russa, apesar de alguns autores como Nabokov (2014) defenderem que Gógol não tinha esse patriotismo elevado. Pode-se perceber nesse fragmento que o autor, através do seu personagem, sublinha a natureza russa como digna de importância e que através dela receberam a missão de serem melhores que os outros. Através dessa fala, o autor destaca seu patriotismo e segue afirmando também ter o sangue russo nas veias.

Ainda no trecho acima, pode-se perceber que “O Primeiro Ator Cômico” reivindica que seu ofício passe a ser visto como um outro qualquer, com a mesma dignidade. Dessa forma, pode-se afirmar que o ofício de comediante não era visto com bons olhos na época em que Gógol escrevia suas peças. Provavelmente era encarado como um ofício menor perante os outros. O personagem frisa a importância do riso que foi despertado pela peça, que não seria um riso banal e desprezioso, mas um riso embasado no amor pelo homem.

Na fala de “O Primeiro Ator Cômico”, podemos perceber a abordagem do riso como originário de um amor pelo homem. Novamente a questão do riso aparece como algo relevante nas questões levantadas por Gógol em suas obras. Segundo Sarrazac (2013), o riso amarelo provocado por algumas peças é fruto da ironia, do humorismo ou do grotesco. A explicação do autor sobre o emprego dessas diferentes faces da comédia caminha na mesma direção proposta pela obra gogoliana. Sarrazac (2013) afirma: “A ironia, o humorismo e o grotesco são três noções ligadas à comicidade, mas uma comicidade fustigada pela dúvida e pelos contrastes, inquieta e até inquietante, de modo que suscita um riso amarelo” (SARRAZAC, 2013, p. 98). Esse riso amarelo é constantemente atribuído à obra gogoliana. Os temas levantados por Gógol não se reduzem a um humor leve e desprezioso. Ainda segundo Sarrazac (2013): “Ela [a comicidade] suscita digressões e comentários que são outras tantas brechas no fechamento da forma dramática, perturbam sua harmonia e dão origem a contrastes que desorientam o espectador, ao mesmo tempo provocando o riso [...]” (SARRAZAC, 2013, p. 99). Essa desorientação defendida pelo autor aponta um caminho para se compreender o porquê do desconforto causado pela obra gogoliana.

À medida em que a ação se desenvolve, o leitor/espectador é levado a mergulhar em uma história que muito se baseia no real, porém o amplia e o distorce. Isso fica claro quando “O Primeiro Ator Cômico” defende que não existe em toda a Rússia cidade como a que acabara de ser representada. Ou seja, existiu por parte do autor, um desejo de ampliar a realidade, apresentando com uma espécie de lupa cênica as feridas da sociedade. Nesse sentido, pode-se classificar a obra gogoliana, também, como grotesca.

Sarrazac (2013) aponta alguns caminhos para a definição do que seria esse grotesco na obra dramática:

O grotesco também suscita a desorientação do espectador, confrontado com uma ausência de referências que lhe permitiriam ‘classificar’ esse fenômeno. Este é então o mais das vezes definido por seu caráter híbrido: ele corresponderia a uma oscilação entre trágico e cômico, entre proliferação e redução (SARRAZAC, 2013, p. 99).

Essa dicotomia entre trágico e cômico, entre o exagero do que é retratado, parece ser um ponto chave das peças de Gógol. Seus personagens não possuem o que Sarrazac (2013) vai chamar de “densidade psicológica”. Os personagens gogolianos são espertalhões que buscam se sobressair aos outros através da esperteza. Não pensam nos demais, põem seus interesses acima de tudo e de todos. Essas características mergulham sua obra na definição de grotesco. Sobre esse aspecto, Sarrazac (2013) defende:

Dessa forma, o grotesco participa da entrada em crise do drama em todas as suas dimensões [...] a deformação, o exagero e o inchamento tomam conta tanto da linguagem quanto do corpo dos personagens, por sinal, sem densidade psicológica, reduzidos a estados de marionetes. A realidade, assim distanciada, revela-se destituída de certezas, de sentido, não podendo, por conseguinte, ser fixada definitivamente numa forma (SARRAZAC, 2013, p. 99-100).

Na citação acima, fica claro que a comicidade constituída por características grotescas envolve o espectador em um universo denso. Onde a realidade está além da forma pré-constituída. Apresenta questões de forma perturbadora, porém que conduzem o espectador ao riso. A dicotomia presente no grotesco gogoliano apresenta ao leitor/espectador o humano em colapso, envolvido em uma teia social que não possibilita outra opção senão a propagação do mesmo comportamento corruptível. Nesse sentido, não existe ingenuidade em tais peças. Segundo Sarrazac (2013): “Com efeito, nesse teatro que comenta ao mesmo tempo que (se) elabora, não apenas a ingenuidade tornou-se impossível, como a escrita teatral parece cada vez mais desistir das ‘articulações’, sejam elas irônicas ou não, e busca, ao contrário, acentuar os contrastes [...]” (SARRAZAC, 2013, p. 100). Esses contrastes, apontados por Sarrazac, são fortemente acentuados na obra gogoliana.

O monólogo se encerra com o desejo de que tudo na terra russa sirva ao poder do inspetor supremo. Que tudo deve servir a esse inspetor, em busca da “beleza eterna e elevada”. É importante destacar que este monólogo, em que as justificativas referentes à *O inspetor geral* ganham destaque, é um monólogo carregado de emoção, onde “O Primeiro Ator Cômico” chega até ao choro diante dos demais companheiros. O amor e o sentimento de

pertencimento à pátria russa são exaltados, como se o dramaturgo precisasse reafirmar a todo momento sua legitimidade e a legitimidade do seu amor por aquele país.

A utilização do simbolismo para explicar sua célebre peça foi desaprovada. O que mais foi argumentado pelos contemporâneos de Gógol foi que *Desenlace* nada tinha a ver com o caráter revolucionário e contestador de *O inspetor geral*. O ator Chtchépkin, a quem foi dedicada e endereçada a peça, não concorda com o *Desenlace* proposto pelo dramaturgo. Gógol pedia ao ator que a apresentação de *O inspetor geral* fosse sempre seguida da apresentação de *Desenlace*. Em 1946, o dramaturgo envia três cartas para o amigo e ator Chtchépkin em que, entre outras coisas, chega a dar indicações sobre a interpretação da peça. O ator só vai responder a Gógol, em 1847, explicando:

Desculpe, mas não entendi absolutamente suas três cartas ou as compreendi muito mal. E, por isso, decidi então me calar e esperar uma ocasião para a explicação verbal. Depois da leitura do final que o senhor deu a *O inspetor geral*, eu fiquei com raiva de mim mesmo, de minha miopia, pois até agora eu estudei todos os heróis de *O inspetor geral* como seres vivos. Eles me agora são tão familiares, tão próximos.... Durante todos esses dez anos de nossa convivência, fiquei tão acostumado com o prefeito, com Dóbtchinski, com Bóbtchinski, que tirá-los agora de mim será desonesto. Para que o senhor vai modificá-los? Deixe-os como eles são. Eu os amo, amo-os com suas fraquezas, como a final todas as pessoas. Não me faça alusões de que eles não são funcionários, mas nossas paixões. Não, eu não quero essa modificação: são gente de verdade, estão vivos, gente entre os quais cresci e mesmo envelheci. Será que o senhor não vê que eles já são meus velhos conhecidos? O senhor retirou do mundo alguns indivíduos e os reuniu num único lugar, num único grupo e agora quer afastá-los de mim? Não, não lhe darei! Não lhe darei enquanto eu estiver vivo. Depois de mim, transforme-os até em bodes, mas, por enquanto, não lhe cederei nem mesmo Dierjimórda porque ele me é muito querido (CHTCHÉPKIN *apud* CAVALIERE, 2009, p. 40).

Na carta do ator, fica clara a sua insatisfação com a nova visão que Gógol tenta imprimir à *O Inspetor geral*. No momento que Gógol recebe a carta, ele já está elaborando uma quarta versão de *Desenlace*, tentando suavizar as intervenções religiosas. Ao que parece, Gógol, desde a publicação de *O inspetor geral*, em 1836, tenta reverter as impressões causadas pela peça. Nesse sentido, empreende diversos esforços, desde reescrever a própria obra, até criar *À saída do teatro* e seu *Desenlace*, incluindo as diversas reescritas destas duas últimas obras, visto que as mesmas sempre necessitavam de alguma correção após serem analisadas pelos amigos do escritor, consumindo, para isso, diversos anos e sua energia criativa.

Sobre os aspectos metadramatúrgicos presentes na obra gogoliana, podemos identificar: o **aspecto citacional**, nos diversos momentos em que a peça *O inspetor geral* é citada, além das referências diretas feitas também ao ator Mikhail Chtchépkin; a **teatralidade**, no que se refere à potencialização dos elementos teatrais durante toda a cena que se

desenvolve nos bastidores do teatro; o **desnudamento dos códigos da linguagem dramática**, a partir da exposição dos elementos da escrita de *O inspetor geral* e o debate sobre seus diferentes elementos como, por exemplo, a discussão sobre o conceito do “riso” e do “belo”; a **autocrítica**, quando os personagens discutem diferentes elementos da obra atribuindo a ela juízos de valor; **autorreferencialidade**, quando o dramaturgo faz referência à *O inspetor geral* e ao processo da escrita da obra, o que ocorre durante toda a peça; **consciência dramática dos personagens**, no que se refere principalmente à “O Primeiro Ator Cômico” que conduz toda a peça de maneira a chegar ao desfecho pretendido; **quebra com o ilusionismo da cena**, essa quebra se dá ao longo de toda a peça, uma vez que o dramaturgo deixa claro para o leitor/espectador que ele está assistindo a uma encenação, além de expor diferentes elementos da linguagem teatral, o que também proporciona um distanciamento do leitor/espectador. Esses elementos, que defendemos ser constituintes da metadramaturgia, podem ser encontrados em *Desenlace*. A peça é eminentemente metadramática e performática em sua totalidade, em toda a sua extensão ela apresenta, debate e reflete sobre o processo de escrita, sobre elementos da dramaturgia e sobre o exercício do dramaturgo.

Os aspectos metadramáticos e performáticos contribuem para que a obra se torne um mecanismo de voz do autor. O anunciador é ativo, se coloca no texto, assim como o coenunciador, que é chamado a participar ativamente da leitura. Em *Desenlace*, assim como em *A saída do teatro*, o dramaturgo russo utiliza sua escrita para entrar em contato direto com seu leitor/espectador e fazê-lo refletir sobre diversos aspectos relacionados à obra de arte, à sociedade e à política. Porém, só em *Desenlace*, a religião obterá posição de destaque na obra dramática de Gógol. Como afirma Abel (1968), as peças metalinguísticas contribuem para a potencialização da realidade ao ser teatralizada e favorecem uma leitura mais profunda da obra, bem como um posicionamento político do autor. Em *Desenlace*, cabe ao leitor a interpretação dos aspectos teatrais que estão latentes no texto, propiciando, também, uma aproximação com a linguagem, com aspectos da escrita dramática, com o que acontece nos bastidores do teatro. Esse leitor não apenas contempla a obra de arte, como interage com ela.

Nesse sentido, podemos dizer que Gógol, através de suas peças metadramáticas, problematiza a forma dramática e faz com que ela se abra a questionamentos (SARRAZAC, 2013, p. 18). Essa problematização, que se refere a diferentes aspectos de *O inspetor geral*, faz com que o leitor/espectador desenvolva um processo reflexivo sobre a obra. Além disso, *Desenlace* proporciona ao leitor/espectador um debate direto sobre o sentido do riso na comédia, sobre o belo e o feio na obra de arte, além de elementos relativos à interpretação do ator.

A última peça de Gógol pode ser entendida como um desabafo num momento em que o autor necessita expor suas crenças e colocá-las em evidência. O dramaturgo utiliza a obra para escrever sobre questões que lhe eram caras. A escrita foi a forma encontrada por Gógol para se inscrever na história, o autor desenvolve uma “escrita de si”, para utilizar o termo de Foucault (2011). A performatividade da escrita está presente na obra do dramaturgo de maneira geral. O que Gógol propõe em toda a sua trilogia metadramatúrgica, e em especial em *Desenlace*, é uma escrita transgressora, onde o “coescritor performático” seja coparticipe da obra. O delineamento da construção poética da obra gogoliana se dá através da dicotomia existente entre “eu escrevente” e “coescritor performático”, ambos ligados subjetivamente e também corporalmente no processo de construção da obra. A obra gogoliana é uma “narrativa performática” por abordar questões políticas, estéticas e religiosas em toda a sua extensão e pelo “eu escrevente” estar o tempo todo se colocando e chamando o “coescritor performático” para a reflexão.

Sobre *Desenlace*, Cavaliere (2009) explica: “A crítica da obra teatral gogoliana não costuma se deter a análise deste texto, considerado, com frequência, apenas uma manifestação exacerbada das posições místico-religiosas e da profunda crise moral que pautaram os últimos anos da vida do escritor” (CAVALIERE, 2009, p. 41). Porém, *Desenlace* nos parece a obra mais revolucionária no sentido das modificações trazidas pelo autor para a dramaturgia do período, uma vez que o autor supera o próprio realismo, a que é constantemente associado. Na escrita de *Desenlace*, pode-se perceber o caráter performativo do dramaturgo. Um autor que está à frente de seu tempo, em que as produções mais do que serem um registro de uma dada época, são o próprio desabafo do ator diante de uma sociedade de crenças e regimes que já estão à beira do abismo.

Desenlace pode ser vista apenas como um desabafo do autor, porém, sob um olhar mais atento, pode-se perceber as diversidades presentes na escrita de um dos maiores gênios da literatura russa. Gógol não é apenas um dramaturgo, ele é um investigador das possibilidades de escrita. Ele investiga, insiste, reescreve, explora e produz uma das obras mais diversas do período. Ele tira sua obra da finitude e a transforma em algo capaz de se ressignificar. Diversa por sua estrutura, pelos diferentes campos que abraça, contos, romances, novelas e dramaturgia, mas diversa também pela exploração da linguagem enquanto elemento estético. Gógol revoluciona as formas de escrita e aponta caminhos que serão desenvolvidos anos depois, como é o caso do simbolismo e da performance. Um artista revolucionário que inscreveu seu nome na história da literatura mundial.

Sobre a abordagem religiosa presente em *Desenlace*, Cavaliere (2009) afirma:

Ao mesmo tempo, o escritor vê-se dilacerado por contradições agudas: como criador e artista, prega a reabilitação da função primitiva e ritualística, transgressora e irreverentes, inerente à arte teatral, banida e amaldiçoada durante séculos pela Igreja; e como praticante religioso tenta afirmar o papel construtivo dessa mesma Igreja, justificando suas atitudes repressivas em prol de um cristianismo regenerador, considerando-a, por isso mesmo, a instância única e suprema no seio da qual todos os problemas e angústias da existência humana poderiam ser aplacados (CAVALIERE in GÓGOL, 2009, p. 38-39)

Essas buscas do autor pelas questões de ordem religiosa e místicas irão resultar no jejum que lhe tirou a vida. Sobre o ano que antecedeu sua morte, Cavaliere (2009) afirma que o dramaturgo mantinha contato com o padre Matvéi, que foi quem o acompanhou nos seus últimos anos de vida. Em 1852, o padre orienta que Gógol faça mudanças na segunda parte do seu romance *Almas Mortas*, principalmente as partes “pecaminosas”. Nos primeiros meses do ano, época da quaresma na Rússia, o dramaturgo aumenta o número de suas preces. Em uma de suas crises, queima a segunda parte de *Almas Mortas*. Segundo Cavaliere (2009):

A partir dessa noite, recusa-se a se alimentar ou a ingerir qualquer medicamento. Àqueles que querem aconselhá-lo, replica: ‘Se Deus quiser que eu viva, viverei...’. Médicos renomados são chamados pelo conde Tolstói, e tratam-no com sanguessugas, moxas, gelo sobre a cabeça, banhos frios, sinapismos e até passes magnéticos. Gógol delira e vem a falecer em 21 de fevereiro, às 8 horas da manhã. Suas últimas palavras foram: ‘Uma escada... rápido, uma escada...’ (GÓGOL, 2009, p. 404).

Gógol se entregou à morte. A angústia causada pelas dificuldades em equalizar a sua arte com os caminhos apontados pela religião foi determinante para que o autor desistisse de viver. A ação de queimar a segunda parte de *Almas Mortas* já demonstra a angústia pela qual o autor estava passando. Uma angústia entre religião e arte. A escrita moveu a vida do dramaturgo, se algumas de suas obras não eram bem aceitas, o dramaturgo se exilava na Europa. Se as interpretações geradas o angustiavam, ele simplesmente sumia do convívio com os amigos e familiares. Como afirma Maingueneau (2001), é impossível separar a história de vida do autor e sua obra. No que se refere à obra dramaturgica, pode-se dizer que o autor ficou aprisionado por seu *O inspetor geral*. Nos anos posteriores à publicação de sua renomada peça, várias foram as reflexões e tentativas de reescrever, reelaborar e rediscutir a obra. *Desenlace* foi o ponto mais alto de seu delírio, no que diz respeito à religião. Nela, sua escrita se encaminha para uma busca espiritual, que escapou ao artista e lhe entregou à morte.

Nesse sentido, os conceitos de escrita performática e de metadramaturgia aplicados à trilogia gogoliana nos permitem afirmar a modernidade das obras, a potência política nelas impressa mas, também, o caráter altamente existencial, revelado no pacto autobiográfico e estético entre o autor e a obra. O caráter inovador das peças em relação ao período em que

foram escritas, a relação da obra com o público, da obra enquanto exposição discurso do próprio autor, para o seu tempo, em sua escrita, é possível sublinhar questões que são precursoras de revoluções contemporâneas.

A escrita foi para Gógol uma porta-voz de seus discursos e de sua existência. Uma forma de ser ouvido pela sociedade. Ao longo de sua vida, o dramaturgo buscou formas de aperfeiçoar sua escrita, trabalhou duro na exploração de possibilidades de fazer com que seu discurso fosse entendido de maneira clara. Nessa obstinação, provavelmente percebeu que seria incapaz de equalizar sua arte inovadora e crítica com sua religião e, dessa forma, preferiu se entregar à morte a lutar pela vida. Porém, o que Gógol provavelmente não sabia, é que já tinha escrito seu nome na história da literatura russa, como uma referência que representa uma época determinante para o florescimento de uma cultura russa reconhecida mundialmente por sua força e engajamento político. Assim, no que se refere à construção de um teatro político, ele foi precursor de uma corrente estética que retomou *O inspetor geral*, quase cem anos depois, e a transformou em uma das principais encenações do século XX. Ou seja, sua obra continuou e continua representando a arte russa de forma intensa e inovadora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Levando em consideração a atualidade da obra dramaturgica de Nikolai Gógol e a evolução das pesquisas no campo da performance da escrita e da metalinguagem aplicada às obras teatrais, a presente pesquisa desponta como uma importante contribuição no campo da literatura comparada. Nesse sentido, as discussões sobre política, estética, crítica e religião se configuram como temas relevantes na obra do autor e que foram determinantes para o desenvolvimento de conexões com diferentes campos teóricos. Diante dos objetivos desta pesquisa, é importante retomarmos algumas questões para que possamos analisar os resultados obtidos no desenvolvimento dos estudos aqui propostos.

O objetivo deste trabalho girou em torno da análise interpretativa dos aspectos metadramatúrgicos e a escrita performática presentes em algumas obras do escritor Nikolai Gógol, a saber: *O inspetor geral*, *À saída do teatro após a representação de uma nova comédia* e *Desenlace de O inspetor geral*. Nesta tese, optamos por denominar tais obras de trilogia metadramatúrgica gogoliana. Tal denominação atribuiu, ao conjunto das obras aqui analisadas, um sentido de continuidade, que concluímos também ser a proposta do dramaturgo russo.

Diante de tal objetivo, nos habilitamos a fazer uma reflexão sobre o contexto histórico e as experiências teóricas de Nikolai Gógol, para que dessa forma fosse possível entender de que modo tais aspectos foram determinantes para a concepção e para a exploração da dramaturgia em suas obras; buscamos também entender de que forma os aspectos políticos incidiram sobre a obra dramaturgica de Gógol; discutimos os conceitos de metadramaturgia e escrita performática buscando compreender de que forma esses conceitos poderiam ser utilizados na análise de obras dramaturgicas gogolianas; analisamos também a produção e construção da trilogia metadramatúrgica gogoliana a partir dos conceitos discursivos operacionais de metadramaturgia e escrita performática.

Ao buscar atingir tais objetivos, utilizamos como metodologia: a revisão bibliográfica da fortuna crítica do autor; o levantamento de dados sobre o contexto histórico em que Gógol desenvolveu seus trabalhos e sua concepção dramática; a leitura e análise de textos, artigos e livros sobre aspectos teóricos que envolvem o conceito de metadramaturgia e de escrita performática; a análise interpretativa das obras: *O inspetor geral*, *À saída do teatro depois da representação de uma nova comédia* e *Desenlace de O inspetor geral*.

Assim, este estudo partiu de uma contextualização histórica e de uma discussão sobre as influências assimiladas por Gógol no início de sua carreira, na busca por compreender os impulsos que o levaram à procura de novas possibilidades para suas peças e também novos rumos para a literatura produzida na Rússia. A insatisfação com a crítica e a elaboração de textos que traziam a realidade russa para a cena se apresentam como elementos bastante significativos da obra gogoliana.

O incentivo de Aleksander Púchkin, importante poeta contemporâneo a Gógol e por quem o dramaturgo nutria uma grande amizade e admiração, foram de extrema importância para o desenvolvimento de seus trabalhos em direção à criação de uma nova estética que correspondesse às novas necessidades da cena do período. Nesse sentido, a criação da estética realista atribuída a Gógol é resultado de sua constante busca por novos caminhos para sua obra e novas possibilidades para a literatura do período. Dito isto, é importante destacar que Gógol não esteve preso à estética realista. Portanto, concluímos que o autor é considerado realista muito mais por ter produzido sua obra no período em que tal movimento despontava e florescia, como uma promessa para a nova literatura russa, do que por produzir sua obra dentro do enquadramento dessa estética.

Ao longo dos anos, Gógol foi percebendo a necessidade de rever e reescrever suas obras de forma a fazer com que suas visões fossem compreendidas de maneira completa. A partir dessa reescritura das peças, podemos concluir que o autor não entendia suas obras como um produto fechado e buscava criar novas versões a fim de aprimorar sua produção. É importante destacar que o retorno de Gógol a suas produções para reescrevê-las ou para lhes atribuir novos caminhos, muitas vezes foi motivado pelas críticas que tais peças geravam. Gógol não se acomodou com o sucesso e reconhecimento gerado por suas obras e, pelo que podemos concluir, o entendimento gerado por algumas pessoas de que sua obra era uma acusação ao regime czarista não agradou ao dramaturgo, o que o fez buscar deixar cada vez mais claro seus objetivos na produção de suas obras. O maior exemplo dessa busca incessante por uma evolução em sua obra é a produção de sua trilogia metadramatúrgica, composta por: *O inspetor geral*, *À saída do teatro depois da representação de uma nova comédia* e *Desenlace de O inspetor geral*. Esses três trabalhos artísticos estão conectados pelo mesmo fio condutor que tem início em *O inspetor geral* e que vai progredir para *À saída do teatro* e culminar em *Desenlace*, cada uma dessas peças ocorre em ocasiões diferentes, mas mantêm a temática envolvendo a mesma questão. A progressão da obra do autor, no que diz respeito à estética e a aspectos pessoais, como é o caso da religião, está presente nessa trilogia.

Ao longo do primeiro capítulo, destacamos os aspectos referentes ao regime político vigente na Rússia, o czarismo, e de que forma esse regime era visto pela população e pelos artistas. Abordamos também questões referentes à economia, a conflitos e a possíveis conspirações que objetivavam a queda do governo. A partir de tais estudos, concluímos que esses elementos foram determinantes para as produções artísticas de Gógol.

Ainda no primeiro capítulo, abordamos os aspectos referentes ao contexto literário, os elementos que eram retratados nas obras, quem eram os principais artistas e de que forma esses artistas influenciaram ou não a obra de Gógol, bem como, de que forma o autor teve os seus primeiros contatos com a linguagem teatral, como ocorreu seu contato com a Religião através de sua mãe e, principalmente, como Gógol se tornou o pai do realismo russo, ao desenvolver inovações em sua obra. A partir desses estudos, concluímos que tais aspectos foram determinantes para o desenvolvimento da obra do autor, uma vez que a produção gogoliana sempre esteve ligada a questões do cotidiano russo, que envolviam a sociedade e seus costumes, a política e a crítica.

Também desenvolvemos no primeiro capítulo a análise da primeira obra dramática de Gógol, que é também a mais extensa, sendo composta por cinco cenas, *O inspetor geral* é conhecida como a principal obra do dramaturgo e, por isso, considerada um marco dramático em sua carreira. A partir de tal análise, concluímos que Gógol dava especial atenção à *O inspetor geral*, principalmente pelo alcance que sua obra teve e pelas reações que gerou. Tal peça foi determinante na sua produção artística e sua temática deu origem às suas duas últimas peças: *À saída do teatro* e *Desenlace*. Assim, o desenvolvimento dessa análise e a compreensão aprofundada dos temas ali abordados fez com que pudéssemos ter uma visão mais ampla das questões suscitadas pelo autor e, dessa forma, elencamos elementos para a análise das outras duas peças que compõem a trilogia metadramática do autor. Dito isto, podemos compreender que o aspecto político é determinante ao longo de *O inspetor geral* e que tal aspecto se configurou, a partir da estreia da peça, como um elemento chave da produção do autor.

O primeiro capítulo termina com um estudo sobre o riso, aprofundamento que nos auxiliou na investigação do tipo de riso que é gerado pela obra gogoliana. Apesar de ser uma obra cômica, o riso gogoliano é um riso diferenciado, pois não é gerado a partir de situações de zombaria ou despreziosas. A partir de tal estudo, pudemos concluir que o riso gogoliano é um riso crítico, gerado pela exposição de falhas do homem e que são exageradas a tal ponto de gerar o humor grotesco, comumente associado à sua obra. O “riso entre lágrimas”, gerado pela obra gogoliana, é um riso profundo, provocado pelos dualismos retratados. Depreende-

se, então, que o riso gogoliano é um riso nervoso, um riso crítico que é gerado a partir das questões sociais, políticas e culturais retratadas pelo dramaturgo, um riso comprometido com o político, o que nos permite afirmar que Gógol produz uma obra transgressora e à frente do seu tempo, indo contra o regime czarista que imperava na Rússia.

A análise desenvolvida nesse capítulo se refere a diferentes aspectos da vida e da obra de Gógol, tendo como autores basilares: Arlete Cavaliere (2009), Vladimir Nabokov (2014), Ettore Lo Gatto (1958), Vladmir Propp (1992), Charles Baudelaire (2001), Mikhail Bakhtin (1999), Cleise Furtado Mendes (2008), Henri Bergson (1993).

O segundo capítulo desta tese se refere ao aprofundamento teórico pertinente ao desenvolvimento do conceito de metadramaturgia. Ao estudarmos a metalinguagem e o metateatro em busca de aplicá-lo à linguagem dramática, elaboramos o conceito de metadramaturgia. Dessa forma, assim como o metateatro é uma subcategoria da metalinguagem, a metadramaturgia seria, então, uma subcategoria do metateatro. Portanto, definimos metadramaturgia, nesta tese, como “um conjunto organizado de mensagens”, que é produzido pelo dramaturgo e que é centrado em si mesmo. Ou seja, a metadramaturgia é a dramaturgia centrada no seu próprio código. Considerando os aspectos referentes ao conceito de metadramaturgia aplicada à análise de obras, enumeramos alguns elementos que podem ser considerados essenciais para que uma peça possa ser assim denominada, são eles: **aspecto citacional, teatralidade, desnudamento dos códigos da linguagem dramática, autocrítica, personagens autônomas, autorreferencialidade, consciência dramática dos personagens e quebra com o ilusionismo da cena**. Concluímos que, para que possamos afirmar que uma obra seja metadramática, ela deve conter um ou mais dos elementos apresentados. Os autores basilares para as discussões desse capítulo foram: Catarina Santana (2012), Haroldo Campos (1992), Lionel Abel (1968) e Catherine Larson (1989), Dominique Maingueneau (2001).

Ao determinarmos o conceito e os elementos que compõem a metadramaturgia, passamos a aplicar tal ideia na análise de obras dramáticas. A partir de tal aplicação, concluímos que o conceito contribui na análise das obras dramáticas favorecendo uma melhor compreensão do discurso do autor empregue na obra. Defendemos, também, que Gógol, ao utilizar os elementos metadramáticos em sua escrita, tira a obra de sua estrutura finita. O dramaturgo russo não se satisfaz com suas obras, sempre achando que ainda haveria algo mais a dizer ou a ser trabalhado. Assim, quando o autor tenta explicar sua primeira obra, ele gera uma nova obra e, assim, sucessivamente. Depreende-se, então, que Gógol se mantém preso à sua obra, principalmente no que se refere à relação entre o enunciador, a enunciação e

a linguagem e na impossibilidade de se fechar um sentido. A metadramaturgia traz à obra gogoliana a possibilidade de uma abertura constante.

No que diz respeito ao conceito de escrita performática, o seu entendimento favorece a compreensão da obra pelo olhar do autor. E, nesse sentido, os aspectos metadramatúrgicos potencializam a performatividade da escrita, uma vez que essa visão do autor é evidenciada. A performatividade da escrita favorece os aspectos interativos da escrita que se estabelece através da troca ocorrida entre o “eu escrevente” ou o “autor performer” e o “coescritor performático”, elementos essenciais para a configuração de uma “narrativa performativa”.

Esses elementos, ao serem aplicados ao estudo de uma determinada obra dramatúrgica, podem contribuir para a potencialização do entendimento dos conteúdos impressos na obra, bem como os aspectos biográficos do autor e sua inscrição dentro da própria obra. Ao aplicarmos tais aspectos à análise da trilogia metadramatúrgica gogoliana, podemos compreender de que maneira o autor se faz presente na obra e quais elementos ele usa para que a relação entre autor e leitor/espectador se configure e se potencialize. Os autores que fundamentaram as pesquisas desenvolvidas neste capítulo foram: Alex Beigui (2011), Denise Pedron (2006), Michel Foucault (2001), Graciela Ravetti (2001) e Diana Klinger (2006).

No quarto capítulo, analisamos a peça *À saída do teatro*, segunda peça a compor a trilogia metalinguística. A peça não se refere de forma direta à *O inspetor geral*, porém, através dos diálogos e dos posicionamentos dos personagens, percebemos que essa “nova comédia”, expressa no título, trata-se de *O inspetor geral*. Essa é a primeira peça do autor que apresenta elementos metadramatúrgicos ao longo de toda a sua extensão, ao contrário de *O inspetor geral* que apresenta elementos metadramatúrgicos em apenas uma das suas cinco cenas. Ao longo deste capítulo, foram analisados não só os elementos que compõem a obra, como também os aspectos metadramatúrgicos e de escrita performática presentes na peça. Gógol utiliza a obra para expor suas opiniões sobre diferentes aspectos como a sociedade, a política e, principalmente, o teatro e a crítica teatral de sua época.

Ao final da análise desta obra, conclui-se que *À saída do teatro* é uma peça metadramatúrgica, por apresentar em sua estrutura os seguintes elementos: **aspecto citacional, teatralidade, desnudamento dos códigos da linguagem dramatúrgica, autocrítica, personagens autônomas, autorreferencialidade, consciência dramática dos personagens e quebra com o ilusionismo da cena**. Ou seja, ao longo de toda a obra, é possível identificar aspectos que estamos apontando como metalinguísticos. Também pode-se concluir que a escrita de *À saída do teatro* é performativa por conter, em toda a sua extensão,

momentos em que o autor se coloca na obra de forma crítica, trazendo o “coescritor performático” para dentro da obra e proporcionando um diálogo entre este e o “eu escrevente”. Na obra, também é destacado o aspecto político e a escrita enquanto a voz do autor que quer transgredir o próprio código e chegar até o “coescritor performático”. A potência política presente ao longo de toda a obra permite que o leitor/espectador tenha contato com a visão do autor em uma simbiose constante.

O último capítulo se refere à análise de *Desenlace* de *O inspetor geral*. *Desenlace* é a última obra dramaturgica escrita por Gógol e também a última obra a compor a trilogia metalinguística gogoliana. *Desenlace* é denominada como uma peça conclusiva, por ser escrita com o objetivo de atribuir à *O inspetor geral* um novo fim. Gógol pediu inclusive aos atores que apresentassem *Desenlace* ao final de todas as representações de *O inspetor geral*. O que nunca chegou a ocorrer. Na peça, o dramaturgo apresenta justificativas religiosas para algumas cenas polêmicas de *O inspetor geral*. Nesse sentido, podemos afirmar que *Desenlace* é a única obra dramaturgica do autor em que aspectos religiosos são abordados.

Ao final da análise da última obra da trilogia metadramaturgica gogoliana, pode-se concluir que a referida obra é uma nova tentativa do autor de trazer explicações sobre *O inspetor geral*. Assim, a peça se constitui como uma obra metadramaturgica por conter, assim como em *A saída do teatro*, os seguintes aspectos: **aspecto citacional, teatralidade, desnudamento dos códigos da linguagem dramaturgica, autocrítica, personagens autônomas, autorreferencialidade, consciência dramática dos personagens e quebra com o ilusionismo da cena**. Tais elementos confirmam a característica metadramaturgica da obra.

Ao final da análise, pode-se concluir também que a escrita de *Desenlace* é uma escrita performativa por conter elementos políticos e sociais e por ser transgressora no sentido de expor as opiniões do autor com relação à crítica, ao regime e aos abusos de poder existentes na Rússia. Nesse sentido, a aproximação entre “eu escrevente” e “coescritor performático”, ocasionada pela utilização da metadramaturgia, proporciona uma maior compreensão dos aspectos destacados pelo autor e uma maior facilidade para que a voz do autor ganhe espaço no discurso.

A junção dos aspectos metadramaturgicos e a escrita performática na elaboração de uma obra possibilita uma abertura no discurso. Tal abertura é proporcionada pela aproximação que ambos os conceitos compartilham. A partir da utilização da escrita performática e da metadramaturgia em conjunto, o “eu escrevente” e o “coescritor performático” são aproximados e, através de tal aproximação, o discurso pode ser compreendido em toda a sua potência. Se a escrita performática tem o político com principal

elemento de sua estrutura, tal elemento passa a ser evidenciado a partir da aproximação entre autor e leitor/espectador, proporcionada pela metadramaturgia.

Tais elementos aplicados à análise da trilogia metadramatúrgica gogoliana proporcionaram uma maior compreensão de como o autor estruturou sua obra, que elementos são recorrentes e quais elementos foram utilizados pelo autor para clarear suas ideias para o leitor/espectador. Dito isto, podemos afirmar que a obra gogoliana é uma obra inovadora por: tratar de questões profundas através de um humor ácido, crítico e grotesco; por possibilitar uma aproximação entre “eu escrevente” e “coescritor performático”, através do recurso metadramatúrgico; por ter uma potência política que é provocativa e reflexiva; por desenvolver uma obra aberta que, ao mesmo tempo que quer esclarecer, levanta novas questões; por colocar os aspectos baixos do homem em evidência e, assim, provocar reflexões.

A obra dramatúrgica de Gógol contém uma potência política muito forte, embora, muitas vezes, o dramaturgo defenda que esse não era o objetivo central de sua obra, pode-se concluir que este aspecto foi determinante para que sua escrita fosse a mola propulsora para o surgimento do realismo na literatura russa. Ou seja, a obra gogoliana superou as expectativas do seu autor e atingiu proporções que o mesmo não imaginava nem muito menos almejava. Sua obra supera seu próprio tempo e se torna atemporal por retratar em destaque homem e suas relações. O humanismo gogoliano fez com que sua obra se mantivesse sendo apresentada até hoje e fez com que o autor não marcasse apenas seu tempo, mas a história da literatura mundial.

REFERÊNCIAS

ABEL, Lionel. **Metateatro**: uma visão nova da forma dramática. Tradução: Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1968.

ARBOLEDA, Carlos Arturo. **Teoría y formas del metateatro en Cervantes**. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991.

ARISTÓFANES. **Lisístrata; As nuvens**. Tradução com nota introdutória de Millôr Fernandes. São Paulo: Abril Cultural, 1977.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu duplo**. Tradução Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **O Teatro e seu Duplo**. Tradução de Teixeira Coelho; revisão da tradução de Monica Stahel. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BAUDELAIRE, Charles. **Da essência do riso**. Trad. Felipe Jarro. Almada, Portugal: Íman Edições, sd, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1999.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1999.

BARBOSA, Pedro. **Teoria do teatro moderno**: a hora zero. Porto: Edições Afrontamento, 2003.

BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. São Paulo: Cultrix, 1964.

_____. **O prazer do texto**. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

BEIGUI, Alex. **Dramaturgia por outras vias: a apropriação como matriz estética do teatro contemporâneo – do texto literário a encenação.** São Paulo/SP, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, FFLCH. Vinculada ao programa de Letras na área de Literatura Brasileira. Depositada em 2006.

_____. Guimarães Rosa ou o narrador como performer. In: **Recorte – Revista Eletrônica**, Vol. 10, Número 02, p. 01-13, julho/dezembro, 2013.

_____. Performances da escrita. In: **Revista Aletria**, Vol. 21, Número 01, p. 27-36, janeiro/abril, 2011.

_____. Performances da leitura: memórias do leitor-espectador como insurgências da cena contemporânea. **Memória ABRACE**, Vol. VII, p. 10-16, Porto Alegre, 2012.

BECKETT, Samuel. **Esperando Godot.** São Paulo: Editora Cosac Naify, 2015.

BERGSON, H. **O riso: ensaio sobre o significado do cômico.** Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

BOGATYREV, Petr. “Os signos do teatro”. p.71-91. In: GUINSBURG, J. COELHO NETO, J. Teixeira & CARDOSO, Reni Chaves (Orgs). **Semiologia do Teatro: São Paulo: Perspectiva**, 2006.

BRAIT, Beth; CAMPOS, Maria Inês Batista. Da Rússia czarista à web. **Bakhtin e o Círculo.** São Paulo: Contexto, p. 15-30, 2009.

BRECHT, Bertolt. **Teatro dialético.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BUSHKOVITCH, Paul. **História concisa da Rússia.** Tradução: José Ignácio Coelho Mendes Neto. São Paulo: Edipro, 2011.

CABALLERO, Ileana Dieguez. Cenários expandidos. (Re) apresentações, teatralidades e performatividades. In: **Revista Urdimento.** Revista de Estudos em Artes Cênicas. Santa Catarina, Vol. 1, Número 15, P. 135-148, outubro de 2010.

CALVINO, Ítalo. **Porquê ler os clássicos?** Tradução José Colaço Barreiros. Lisboa, Editorial Teorema, 1991.

CAMPOS, Haroldo. **Metalinguagem e outras metas:** ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANDIDO, Antônio. A personagem do romance. In: ROSENFELD, Anatol; DE ALMEIDA PRADO, Decio; GOMES, Paulo Emílio Salles. **A personagem de ficção.** São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. **Vários escritos.** São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970.

CARLSON, Marvin. **Performance:** uma introdução crítica. Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

CAVALIERE, Arlete. A arte de Gógol. São Paulo: **Revista Cult**, v. 132, p.48-52, 2009.

_____. O teatro de Gógol: tradição e modernidade. In: **Nikolai Gógol:** teatro completo. São Paulo: Ed. 34, 2009.

_____. **O Inspetor Geral de Gogol/ Meyerhold:** um espetáculo Síntese. São Paulo: Perspectiva, 1996. Coleção Estudos.

_____. **Teatro Russo:** Percurso para um Estudo da Paródia e do Grotesco. São Paulo. Humanitas, 2009.

_____; VÁSSINA, Elena. **Teatro Russo:** Literatura e Espetáculo. Ateliê Editorial, 2011.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de análise do discurso.** São Paulo: Contexto, 2004.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira Toledo (org.). **Teoria da literatura:** formalistas russos. Trad. A. M. R. Filipouski, M. A. Pereira, R. G. Zilberman, A. C. Hohlfeldt. Porto Alegre: Globo, 1971, p. 39-56.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____. **Work in progress na cena contemporânea: cena, encenação e recepção**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CORTÁZAR, J. **Obra crítica II**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico nova fronteira da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

DUVIGAUD, Jean. **Sociologie du théâtre: essai sur les ombres collectives**. Paris: Presses Universitaires de France, 1965.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.

_____. **Lector in fábula: leitura do texto literário**. Lisboa: Editorial Presença LDA, 1993.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. In: **Revista Sala Preta**. São Paulo, Vol. 08, Número 01, p. 197-210, 2008.

FERNANDES, Silvia. Teatralidade e Performatividade na Cena Contemporânea. In: **Revista Repertório**. Salvador, Número° 16, p. 11-23, 2011.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo performativo**. Tradução de Diana González Martin. Madrid: Abada Editores, 2011.

FLÔRES, Onici Claro. (Meta) Linguagem. In: **Revista Linguagem & Ensino**, v. 14, n. 1, p. 243-261, 2011.

FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. In: **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

_____. **O que é um autor?** Organização de Sônia Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. Editora Ática, 2004.

GATTO, Ettore Lo. **História da Literatura Russa**. Tradução de João Pedro de Andrade. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1958.

GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GÓGOL, N. **Nikolai Gógol: teatro completo**. Organização, tradução, prefácio e notas de Arlete Cavaliere. São Paulo: Ed. 34, 2009.

_____. **O Inspetor Geral**. São Paulo: Abril S.A. Cultural, 1976.

GOLBERG, Roselee. **A Arte da Performance: do futurismo ao presente**. Lisboa: Orfeu Negro, 2007.

HAMBURG, Gary M. *Russian political thought, 1700–1917*. In: LIEVEN, Dominic (Org). **The Cambridge History of Russia: Volume 2, Imperial Russia**, p. 1689-1917. Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

HESSE, José. **Breve historia del teatro soviético**. Madrid: Alianza Editorial, 1971.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

JUNG, Ursula. **L'énonciation au théâtre: une approche pragmatique de l'autotexte théâtral**. Gunter Narr Verlag, 1994.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2001.

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. Tese. Rio de Janeiro: UFEJ – Instituto de Letras, 2006.

KOWZAN, Tadeusz. **Théâtre dans le théâtre: signe des temps?** In: Cahiers de l'Association internationale des études francaises, 1994, n°46. p. 155-168.

_____. **Théâtre miroir: métathéâtre de l'Antiquité au XXIème siècle.** Paris: L'Harmattan, 2006.

LARSON, Catherine. El metateatro, la comedia y la crítica: hacia una nueva interpretación. In: **Actas del X Congreso de la Asociación Internacional**, p. 1013-1019, 1989.

LEHMANN, Hans Thies. **Teatro Pós-Dramático.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. **Escritura Política no Texto Teatral: Ensaio sobre Sófocles, Shakespeare, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Bejamim, Müller, Schleef.** São Paulo, Perspectiva, 2009.

LIEVEN, Dominic. **The Cambridge History of Russia: Volume 2, Imperial Russia**, p. 1689-1917. Cambridge University Press, 2006.

MAINGUENEAU, Dominique. A propósito do *ethos*. **Ethos discursivo.** São Paulo: Contexto, 2008, p. 11-29.

_____. **Initiation aux methods de l'analyse du discours.** Paris: Hachette, 1996.

_____. **Les Termes clés de l'analyse du discours.** Paris: Seuil, 1996.

MARTIN, Alexander M. Russia and the legacy of 1812. In: LIEVEN, Dominic (Org). **The Cambridge History of Russia: Volume 2, Imperial Russia**, p. 1689-1917. Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

MENDES, Cleise Furtado. **A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia.** São Pulo: Perspectiva, 2008.

MEYERHOLD, Vsévolod. **Do teatro.** São Petersburgo, 1912⁷⁹.

MILHAZES, José. Navegadores russos e Império colonial português. **Cem Cultura, Espaço & Memória: revista do CITCEM**, Nº 1, 2010, p. 11-23, 2013.

⁷⁹ Texto cedido pelo professor Doutor Marco Aurélio Martins Bulhões, em 2008.

NABOKOV, Vladimir. **Lições de Literatura Russa**. Tradução Jorio Dauster. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

NASCIMENTO, Edna Maria FS. Metalinguagem natural e teoria da linguagem. **ALFA: Revista de Linguística**, N° 34, p. 115-120, 1990.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **A Encenação Contemporânea**: origens, tendências, perspectivas. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. **Dicionário de Teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____; GUY, Rosa. **Tendencias interculturales y práctica escénica**. Tradução Pilar Ortiz Lovillo. México: Grupo Editorial Gaceta, 1994.

PEDRON, Denise. **Um olhar sobre a performatividade na cultura contemporânea**: a performance como conceito e a produção artística de Diamela Eltit. Tese. Minas Gerais: UFMG – Faculdade de Letras, 2006.

PIRANDELLO, Luigi et al. **O falecido Mattia Pascal**: Seis personagens à procura de um autor. Abril Cultural, 1981.

PISCATOR, Erwin. **Teatro Político**. Rio de Janeiro: Tradução Aldo Della Nina. Civilização Brasileira, 1968.

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

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Trad. Jasna Paravich Sarhan. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

RAVETTI, Graciela. Ficción y performance en escritores latinoamericanos contemporáneos. In: _____. **Diálogos latinoamericanos 4**. Aarhus: Centro de Estudios Latinoamericanos, 2001.

RYKNER, Arnaud. **O reverso do teatro**: dramaturgia do silêncio da idade clássica a Maeterlinck. Lisboa: Tradução Dóris Graça Dias. Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

ROBERT, P. **Le petit Robert**. Paris: Les dictionnaires-Robert, 2009.

RODRIGUES, Carla. Performance, gênero, linguagem e alteridade: J. Butler leitora de J. Derrida. **Revista Latinoamericana**. Número 10, p. 140-164, 2012.

SANT'ANNA, Catarina. **Metalinguagem e teatro**: a obra de Jorge Andrade. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2013.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? In: **Performance studies**: an introduction. 2ª Ed. New York e London: Routledge.

SCHÉRER, Jacques. **Dramaturgies du vrai-faux**. Paris: Presses Universitaires de France, 1994.

SCHMELING, Manfred. **Métathéâtre et intertexte**: aspects du théâtre dans le théâtre. Paris: Lettres Modernes, 1982.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução de Millôr Fernandes. São Paulo: L&PM Pocket, 1997.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2001.

TAKEDA, Cristiane Layher. **O cotidiano de uma lenda: Cartas do Teatro de Arte de Moscou**. São Paulo: Perspectiva. Fapesp, 2003.

TAYLOR, Diana. Hacia una definición de performance. **Revista O Percevejo**, Rio de Janeiro, não paginado, n. 12, 2003.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

_____. **Poética da prosa**. Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1979.

TORO, Fernando. O que é performance? Entre a teatralidade e a performatividade de Samuel Beckett. In: **Revista Urdimento**. Revista de Estudos em Artes Cênicas. Santa Catarina, Vol. 1, Número 15, outubro de 2010.

TURNER, Victor. **Dramas, campos e metáforas: a ação simbólica na sociedade humana**. Niterói, Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VALENTE, André. **A linguagem nossa de cada dia**. Rio de Janeiro, Editora Leviatã, 1997.

VITALE, Rosanna. **El metateatro em la obra de Federico García Lorca**. Madrid: Editorial Pliegos, 1991.

WILLIAMS, Raymond. **Drama em Cena**. São Paulo-SP, Cosac e Naify, 2010.

ZUMTHOR, Paul. **La medida del mundo: representación del espacio en la Edad Media**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1994.

_____. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Educ, 2000.

Sites

BEIGUI, Alex. Androginia e indeterminação do sujeito em Samuel Beckett. **XI Encontro Regional da ABRALINC**. Natal, 2007, n.p. Disponível em: <<http://andrelg.pro.br/COMUNICACOES-ABRALIC.html>>. Acesso em: 21 nov. 2015.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Traduzido por José Lino Grunnewald. 1955. n.p. Disponível em: <<http://www.mariosantiago.net/Textos%20em%20PDF/A%20obra%20de%20arte%20na%20era%20da%20sua%20reprodutibilidade%20%C3%A9cnica.pdf>>. Acesso em: 14 out. 2015.

CAVALIERE, Arlete. A arte de Gógol: tradição e modernidade no enigmático expoente da literatura russa. **Revisa Cult**, 2010. n.p. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/a-arte-de-gogol/>>. Acesso em: 24 jul. 2015.

HANDKE, Peter. **Insulto ao público**. 1966. Trad. George Speerber. Rio de Janeiro: UNIRIO, s/d. Disponível em: <<http://ringdelamentira.blogspot.fr/2011/01/insultos-al-publico.html>>. Acesso em: 22 out. 2015.

LEAL, Juliana H. G. **Escrita performática latino-americana contemporânea**. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 11, 2008, São Paulo. Anais. Disponível em: <http://www.abralic.org/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/068/JULIANA_LEAL.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2013.

_____. **Literatura e performance**. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Em%20Tese%2018//182SE%C%83%20VARIA/TEXTOS%205%20JULIANA%20LEAL.pdf>. Acesso em: 08 mai. 2015.

MENDES, Cleise Furtado. O teatro, a besteira e a cultura da crítica. **V ENECULT**. Salvador, 2009, n.p. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19242-4.pdf>>. Acesso em: 18 dez. 2015.

PASCOLATI, Sonia. *Metrateatro: inscrição do espetáculo no texto dramático*. In: **XI Congresso Internacional da ABRALINC**, São Paulo: 2008. n.p. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/download/anaiseventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/023/SONIA_PASCOLATTI.pdf>. Acesso em: 14 mai. 2015.

PICON-VALLIN, Béatrice. **Gogol', point de départ des recherches sur le grotesque au théâtre et au cinéma après la révolution russe, 1917-1932**. Disponível em: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/author/auteur_cmr_123>. Acesso em: 19 out. 2011.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet, prince of Denmark**. 1992. Disponível em: <<http://www.classicly.com/download-hamlet-pdf>>. Acesso em: 14 out. 2015.

USCATESCU, Jorge. Pirandello y la reinención del teatro. **Verdad y vida: revista de las ciencias del espíritu**, v. 44, n.p., 1986. Disponível em: <http://www.cuentayrazon.org/revista/pdf/024/Num024_009.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2015.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

REBEKA CAROÇA SEIXAS

**METADRAMATURGIA E ESCRITA PERFORMÁTICA NA OBRA
DRAMATÚRGICA DE NIKOLAI GÓGOL**

**Natal/RN
2016**

REBEKA CAROÇA SEIXAS

**METADRAMATURGIA E ESCRITA PERFORMÁTICA NA OBRA
DRAMATÚRGICA DE NIKOLAI GÓGOL**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade e da Pós-Modernidade como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor(a) em Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Alex Beigui de Paiva Cavalcante

**Natal/RN
2016**

REBEKA CAROÇA SEIXAS

**METADRAMATURGIA E ESCRITA PERFORMÁTICA NA OBRA
DRAMATÚRGICA DE NIKOLAI GÓGOL**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, no Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor (a) em Literatura Comparada.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Alex Beigui de Paiva Cavalcante
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Orientador

Profa. Dra. Maria Hozanete Alves de Lima
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Avaliadora

Prof. Dr. Márcio Venício Barbosa
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Avaliador

Profa. Dra. Ilane Ferreira Cavalcante
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte
Avaliadora

Profa. Dra. Luciana da Costa Dias
Universidade Federal de Ouro Preto
Avaliadora

“O riso é muito mais profundo e significativo do que eles pensam. Não aquele riso que nasce da irritabilidade passageira ou de um caráter colérico e doentio. Nem o riso leve, que serve para a vã distração e para o divertimento das pessoas. O riso de que falo é o que nasce da profunda natureza humana”.

Nikolai Gógol

Dedico este trabalho à Maria Eduarda que me impulsiona, mesmo sem saber.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à CAPES pela bolsa sanduíche PSDE que possibilitou o estágio de pesquisa junto à *Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III*, no ano de 2015, e ao professor Dr. Arnaud Rykner, do *Institut d'Études Théâtrales* e do *Institut de Recherche en Études Théâtrales*.

À professora Marta Teixeira Anacleto, diretora do Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Universidade de Coimbra, por me receber e contribuir com referências e indicações para a pesquisa.

Ao Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte, que me permitiu a dedicação exclusiva aos estudos doutorais pelo período de três anos.

Ao meu orientador, Alex Beigui, por acreditar no meu projeto, por me orientar esses quatro anos, por me impulsionar para o estágio doutoral, por ser tão criterioso e exigente na correção do trabalho e por ser, acima de tudo, um amigo.

À Maria Helena Braga Costa, por seu apoio e incentivo ao longo desta escrita.

À Moama Marques, por ser figura presente desde as primeiras escritas até a fase final, sempre com muita generosidade, carinho e atenção. Suas contribuições foram determinantes para o desenvolvimento desta tese.

À Odara Raquel Kunkler e Bruno Rafael Costa por todos os auxílios em traduções, ao longo desses quatro anos e por escutarem meus desabafos.

À Rummenigge Medeiros pelo companheirismo desde os primeiros esboços de projeto, passando pelas angústias da escrita, até a tão sonhada conclusão.

Aos meus pais, por me ensinarem a importância do conhecimento e por todo o apoio, força e carinho com que acompanharam todo o meu percurso.

Aos meus irmãos Roberta, Renata e Roberto, aos meus cunhados e cunhadas e aos meus sobrinhos, por compreenderem minhas ausências e todo o meu trabalho durante esses anos.

Ao meu companheiro, André Oliveira, pelo apoio, compreensão, carinho e valioso auxílio durante a realização deste trabalho. Toda tentativa de expressar minha gratidão será pequena diante de todo seu apoio.

À Maria Eduarda, minha filha, por vir a este mundo e me acompanhar, com coragem e alegria, nessa longa jornada.

RESUMO

Esta pesquisa é produto de uma reflexão teórica sobre a obra dramaturgica do escritor russo Nikolai Gógol e os modos pelos quais as suas experiências iniciais e o contexto histórico foram determinantes, não apenas para construção de uma identidade no seu trabalho como autor, mas também, para as diferentes formas de concepção e construção da obra dramática que surgem no contexto do teatro moderno. O trabalho se detém à análise da trilogia metadramaturgica gogoliana que compreende as seguintes peças: *O inspetor geral* (1836), *A saída do teatro depois da representação de uma nova comédia* (1842) e *Desenlace de O inspetor geral* (1846). Dessa forma, são de interesse particular para esse trabalho, os conceitos de metadramaturgia e escrita performática, os quais serão basilares para a análise da obra do dramaturgo. O estudo sobre a metadramaturgia será trabalhado a partir da análise da metalinguagem e do metateatro para que, assim, possamos compreender como se estrutura a ideia de metadramaturgia e como esse conceito pode ser utilizado na análise de obras dramaturgicas. O conceito de escrita performática compreende o estudo da obra a partir do viés performativo, ao entender o autor e o leitor/espectador como protagonistas desta relação. A partir dos estudos desses dois conceitos, de metadramaturgia e de escrita performática, poder-se-á compreender, mais profundamente, os diferentes aspectos da obra do autor, principalmente, no que se refere à atualidade de sua escrita.

Palavras-chave: Nikolai Gógol; Metadramaturgia; Escrita Performática.

ABSTRACT

This research presents a theoretical reflection about the work of Nikolai Gógol, a Russian dramaturgical writer. His initial experiments were crucial not only on what concerns the building of own work identity, but also the construction of the various forms of conception and creation of dramaturgical work and the way they have influenced modern theatre. The work holds the analysis of gogolian metadramaturgical trilogy and it comprises the following plays: *The inspector general* (1836), *Leaving the theater after the performance of a new comedy* (1842) and *Denouement of The inspector general* (1846). In particular, this thesis has these interests: the concepts of metadramaturgy and writing performatic, which are fundamental to the analysis of the playwright's work. The study of metadramaturgy is analyzed based on the analysis of the metalanguage and metatheatre. Thus, we can understand how to structure the idea of metadramaturgy and how this concept can be used in the analysis of dramaturgical work. The idea of performatic writing includes the study of the work from the performative bias, thus we can understand the author and the reader/viewer as protagonists of this relationship. From the studies of these two concepts, metadramaturgy and writing performatic, we shall be able to understand deeply the different aspects of the author's work, Whereas, his writing ideas have been used in terms of its relevance.

Keywords: Nikolai Gógol; Metadramaturgy; Writing Performatic.

RÉSUMÉ

Cette recherche est fruit d'une réflexion théorique sur l'œuvre dramaturgique de l'écrivain russe Nikolai Gogol et les modes pour quai son premières expériences et le contexte historique étaient cruciales, non seulement pour construire une identité dans son travail d'auteur, mais aussi aux différentes formes de conception et de construction de l'œuvre dramatique qui se posent dans le contexte du théâtre moderne. Le travail détient l'analyse des la trilogie metadramaturgique gogoliana et comprenant les œuvres suivants: *Le Révisor* (1836), *Sortie de théâtre après la représentation d'une nouvelle comédie* (1842) et *Le dénouement du Révisor* (1846). En tant que tels, sont d'un intérêt particulier pour ce travail, les concepts de metadramaturgia et l'écriture performative sont fondamentales pour l'analyse de l'œuvre de l'auteur. L'étude sur metadramaturgie va travailler à partir de la metalanguage et metathéâtre qu'ainsi nous pouvons comprendre comment structurer l'idée de metadramaturgie et comment ce concept peut être utilisé dans l'analyse des œuvres dramaturgiques. Le concept de l'écriture performative comprend l'étude de l'œuvre de la partialité performatif, à comprendre l'auteur et le lecteur/spectateur en tant que protagonistes de cette relation. D'après les études de ces deux concepts, metadramaturgie et l'écriture performative, doit être capable de comprendre plus profondément les différents aspects du travail de l'auteur, en particulier en ce qui concerne la pertinence de son écriture.

Mots-clés: Nikolai Gogol; Metadramaturgie; Écriture performative.

ÍNDICE DE FIGURAS

FIGURA 01: Nikolai Gógol	30
FIGURA 02: Categorias metalinguísticas	85
FIGURA 03: Definições das subcategorias do metateatro	87
FIGURA 04: Elementos metadramatúrgicos.....	89
FIGURA 05: <i>Salto no vazio</i> de Yves Klein.....	107

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13	
CAPÍTULO I		
NIKOLAI GÓGOL: UM PERCURSO PELA RÚSSIA DO SÉCULO XIX E O		
<i>INSPETOR GERAL</i>	18	
1.1 Breve contexto histórico da Rússia do século XIX	19	
1.2 A literatura russa entre os séculos XIX e XX	22	
1.3 Nikolai Gógol: um poeta em crise	30	
1.4 <i>O inspetor geral</i>	40	
1.5 O riso gogoliano	52	
CAPÍTULO II		
METADRAMATURGIA: UMA CATEGORIA DE ANÁLISE		58
2.1 Metalinguagem	58	
2.2 Metateatro e metadramaturgia	69	
2.3 Metadramaturgia: a aplicação do conceito	92	
CAPÍTULO III		
A ESCRITA COMO DISCURSO DE SI: O AUTOR COMO PERFORMER		101
3.1 Panorama histórico	101	
3.2 A “performance” na zona de fronteira	117	
3.3 A escrita como discurso de si	123	

CAPÍTULO IV

***À SAÍDA DO TEATRO DEPOIS DA REPRESENTAÇÃO DE UMA NOVA COMÉDIA:
UMA OBRA AUTORREFLEXIVA142***

CAPÍTULO V

DESENLACE DE O INSPETOR GERAL: UMA PEÇA CONCLUSIVA190

CONSIDERAÇÕES FINAIS214

REFERÊNCIAS.....221

INTRODUÇÃO

A obra dramaturgica do escritor de origem ucraniana, Nikolai Vassílievitch Gógol¹, traduzida do original para o português pela professora e pesquisadora Arlete Cavaliere (2009), é composta por cinco peças². *O Inspetor Geral* (1836), *Os Jogadores* (1842), *O Casamento* (1842), *À Saída do Teatro Depois da Representação de uma Nova Comédia* (1842) e *Desenlace de O Inspetor Geral* (1846). A maioria delas teve fragmentos reescritos por Gógol durante toda a sua vida. Nessa pesquisa, nos deteremos à análise de três peças que giram em torno de um mesmo tema e que estamos denominando de trilogia metadramaturgica gogoliana. A trilogia tem início com *O inspetor geral*, no ano seguinte o dramaturgo escreve *À saída do teatro depois da representação de uma nova comédia* e, por fim, dez anos após a publicação de sua primeira peça, *Desenlace de O inspetor geral* é a última peça escrita e também a última obra a compor a trilogia metadramaturgica gogoliana.

Esta tese pretende realizar uma análise interpretativa das três obras dramaturgicas de Gógol, buscando compreender de que maneira a metalinguagem e a escrita performática estão presentes nelas. Dito isto, objetiva-se refletir teoricamente sobre o contexto histórico e as experiências teóricas de Gógol, para entender de que modo esses aspectos foram determinantes para a concepção e para a exploração da dramaturgia em suas obras e de que forma os aspectos políticos incidiram sobre a obra dramaturgica do autor. Além disso, pretende-se investigar os referenciais teóricos que tratam dos conceitos de metalinguagem e escrita performática, estabelecendo um diálogo entre esses conceitos e a trilogia metadramaturgica gogoliana.

A metodologia utilizada na pesquisa é composta por: revisão bibliográfica da fortuna crítica do autor; levantamento de dados sobre o contexto histórico em que Gógol desenvolveu seus trabalhos e sua concepção dramática; leitura e análise de textos, artigos e livros sobre aspectos teóricos que envolvem o conceito de metadramaturgia e de escrita performática; análise interpretativa das obras que compõe a trilogia metadramaturgica gogoliana.

Acerca das obras mencionadas, é possível, por meio de uma leitura preliminar, destacar nos enredos aspectos da obra do dramaturgo: ele usou seus textos de uma forma crítica para expor sua revolta com a situação do seu país, com uma moldura cômica, colocava

¹ O autor tem origem ucraniana, porém sua obra é escrita em russo e, considera pelos críticos, herança da literatura russa.

² Nikolai Gógol escreveu, ao longo de sua vida, apenas cinco peças teatrais, as demais obras são romances, prosas, novelas e outros textos de ficção.

em questão e expunha as feridas da sociedade russa, dentre elas, a corrupção que envolvia diversos níveis do poder no país. Segundo os críticos, foi a forma que o autor encontrou de protestar contra os rumos que a sociedade russa tomava, principalmente no que se refere à corrupção e ao pagamento de propinas. Conforme Vladimir Propp, no livro *Comicidade e Riso* (1976), Gógol expõe os problemas ligados à natureza humana, utilizando o riso para revelar os problemas sociais e políticos da Rússia de sua época.

No primeiro capítulo, denominado *Nikolai Gógol: um percurso pela a Rússia do século XIX e O inspetor geral*, desenvolveremos um estudo histórico sobre a Rússia no sentido de compreender o contexto social, político e cultural vigente no período e de que maneira ele foi determinante para o desenvolvimento da obra de diferentes escritores do período. A História da Literatura Russa também aparece como fator determinante para que possamos compreender quais escritores estavam produzindo no período, quais padrões estéticos eram seguidos e de que forma esses padrões foram sendo alterados ao longo dos anos. Em seguida, desenvolveremos um estudo sobre aspectos da vida e da obra de Gógol com o objetivo de compreender como o autor desenvolveu sua escrita e quais foram as influências determinantes para a sua produção artística. Nesse sentido, destaca-se o conteúdo inovador de sua obra, principalmente no que se refere ao desenvolvimento da estética realista, elemento bastante significativo e que o fez despontar como um dos principais escritores russos do século XIX. Ainda nesse capítulo, desenvolver-se-á uma análise de *O inspetor geral*, a obra dramaturgica gogoliana de maior representatividade, na qual aspectos referentes à estrutura e à estética serão evidenciados. O estudo de *O inspetor geral* tem por objetivo compreender quais são os aspectos que caracterizam a escrita gogoliana e como eles contribuíram para a criação de uma nova estética, bem como, identificar de que forma a metadramaturgia e escrita performática aparecem na extensão da obra. É ponto de interesse desse capítulo, a forma pela qual *O inspetor geral*, na ocasião de sua primeira apresentação, foi recebida pela crítica, pelos políticos e pelo público em geral e como essa recepção teve influência sobre o autor e suas demais produções. Como último subitem deste capítulo, apresentamos um estudo sobre o conceito de riso aplicado à obra dramaturgica de Gógol. O referencial teórico basilar para o desenvolvimento desse capítulo serão os estudos de: Arlete Cavaliere (2009), Ettore Lo Gatto (1958) e Vladimir Nabokov (2014). Além de diversos textos referentes à História da Rússia, principalmente no que tange à literatura, para que possamos compreender em que contexto viveu e se deu a produção artística de Nikolai Gógol.

O segundo capítulo, intitulado *Metadramaturgia: uma categoria de análise*, tem por objetivo principal a análise do conceito de metadramaturgia, utilizando-se para isso dos

conceitos de metalinguagem e metateatro. O capítulo se inicia com um estudo sobre a metalinguagem e suas formas de utilização em diversas áreas de pesquisa. A partir do entendimento, de maneira geral, do conceito de metalinguagem, trabalharemos com suas especificações de utilização na área do teatro. Dito isto, chegaremos ao conceito de metateatro com uma categoria da metalinguagem. O metateatro se refere especificamente aos estudos de obras teatrais que se utilizam de elementos da própria linguagem enquanto objetos de reflexão, de potencialização ou para sublinhar uma ideia. A partir da conceitualização do metateatro, abordar-se-á o termo metadramaturgia. A pesquisa sobre metadramaturgia objetiva compreender de que forma se estruturam as peças que abordam o exercício da dramaturgia, bem como seus elementos. A metadramaturgia se configura como uma subcategoria do metateatro, que tem como base, segundo nossos estudos, os seguintes elementos: aspecto citacional, teatralidade, desnudamento dos códigos da linguagem dramática, autocrítica, personagens autônomas, autorreferencialidade, consciência dramática dos personagens e quebra com o ilusionismo da cena. Esses elementos podem ser aplicados no estudo de obras dramáticas e, ao longo do capítulo, daremos alguns exemplos de como essa aplicação pode ocorrer, principalmente no que se refere à trilogia metadramática gogoliana. Como referencial basilar para os estudos desenvolvidos neste capítulo, destaca-se: Dominique Maingueneau (2004), Haroldo Campos (1992), Catarina Sant’Anna (2012), Catherine Larson (1989) e Lionel Abel (1969).

No terceiro capítulo, que se intitula *A escrita como discurso de si: o autor como performer*, e se inicia com um estudo histórico sobre a origem da “performance” com as pesquisas de Victor Turner (2008) e Richard Schechner (2006), para que, a partir daí, possamos compreender de que forma o conceito foi se construindo ao longo dos anos e que elementos fazem parte de sua composição. Dito isto, analisaremos o emprego do termo por distintas áreas, bem como, a sua utilização por diversos artistas e teóricos das artes que trabalharam e desenvolveram pesquisas nesse sentido. A partir deste panorama inicial, desenvolveremos um estudo de como o conceito de “performance” pode ser aplicado à escrita, utilizando para isso as pesquisas de diferentes autores, visando compreender o tema por diversas perspectivas. O estudo da performatividade da escrita se apresenta como um estudo relativamente novo em que as pesquisas têm se intensificado a partir do início do século XXI. Na sequência, trabalhar-se-á na enumeração dos diferentes conceitos que podem constituir uma escrita performativa, dentre os quais podemos destacar: “eu escrevente”, “autor performer”, “coescritor performático”, “escrita de si” e “narrativa performática”. Como referencial teórico basilar para a discussão do conceito de escrita performática, destacamos:

Alex Beigui (2011), Michel Foucault (1997), Diana Klinger (2006), Denise Pedron (2006) e Graciela Ravetti (2001). Após o estudo do conceito, trabalhar-se-á com sua aplicação à análise de obras dramáticas, principalmente no que se refere à trilogia metadramática gogoliana.

No quarto capítulo, denominado *À saída do teatro depois da representação de uma nova comédia: uma análise sobre os aspectos metadramáticos e performáticos na dramaturgia de Gógol*, desenvolver-se-á um estudo sobre a primeira obra gogoliana que é metadramática em toda a sua extensão. No decorrer do capítulo, a peça será analisada de modo a compreender como ocorre a utilização dos elementos metadramáticos, elencados no segundo capítulo desta tese, bem como, dos aspectos que indicam a existência de uma performatividade na escrita do autor. Na análise, destacar-se-á também aspectos como, o contexto histórico, a cultura, a política, o posicionamento do público, aspectos esses que são constantemente retomados pelo autor ao longo de sua trilogia. A relação do autor com a crítica do período será elemento de destaque neste capítulo, uma vez que, principalmente em *À saída do teatro depois da representação de uma nova comédia*, essa relação aparece como questão central da peça. Ao longo de toda a peça, questões referentes à recepção do público, à estrutura e conteúdo da obra, a acusações endereçadas ao autor, entre outras, são abordadas por Gógol no intuito de provocar a reflexão do leitor/espectador. É importante frisar que *À saída do teatro depois da representação de uma nova comédia* se refere especificamente aos comentários gerados pela primeira obra dramática de Gógol, *O inspetor geral*. Nesse sentido, as reflexões desenvolvidas neste capítulo se reportam constantemente a passagens, cenas e personagens de *O inspetor geral*.

No capítulo cinco, intitulado *Desenlace de O inspetor geral: uma peça conclusiva*, será desenvolvido um estudo acerca da última obra dramática de Gógol. Escrita dez anos após a publicação de *O inspetor geral*, *Desenlace de O inspetor geral*, é também uma análise da recepção e repercussão da primeira peça de Gógol. A obra é um desdobramento da primeira peça do autor e fecha o ciclo da trilogia metalinguística gogoliana. Como nos últimos anos da vida do autor ele começou a se dedicar cada vez mais a religião, este tema passou a ganhar espaço em suas obras. Em *Desenlace de O inspetor geral* é possível ver a questão da religião se destacar como forma de justificar certas questões que foram geradas dez anos antes, por *O inspetor geral*. Os conteúdos referentes à metadramaturgia e à escrita performática serão a base para o desenvolvimento da análise da obra. Aspectos referentes à estrutura, ao diálogo dos personagens e ao desencadeamento das ações também se configuram como importantes para o desenvolvimento do capítulo. *O Desenlace de O inspetor geral* pode

ser entendido como uma peça conclusiva por apresentar diferentes justificativas para as ações presentes em *O inspetor geral*. Dito isto, pode-se perceber que a peça tem como um dos objetivos encerrar as diferentes especulações sobre aspectos da primeira obra dramaturgica de Gógol.

A tese se baseia no estudo da obra do autor por notarmos, através de nossos estudos, a ausência de pesquisas sobre a mesma, principalmente no que se refere a sua criação dramaturgica. *O inspetor geral* é a peça mais conhecida do autor e no Brasil, durante muitos anos, só havia a tradução dessa obra dramaturgica, as demais só vieram a ser traduzidas para o português em 2009 pela professora Arlete Cavaliere (2009). Dessa forma, percebe-se que existe uma carência de estudos na área e que a obra do dramaturgo se torna um terreno profícuo para o desenvolvimento dessa pesquisa.

O que foi exposto acima é a gênese de um processo reflexivo desenvolvido ao longo desta tese sobre a obra dramaturgica de Nikolai Gógol, cujo estudo leva a identificar uma carência de reflexão sobre a metadramaturgia e a escrita performática presentes nas três peças que estamos denominando de trilogia metadramaturgica gogoliana e que se apresenta como um vasto campo a ser estudado, analisado e discutido.

O estudo da trilogia metadramaturgica gogoliana nos permitirá também compreender quais elementos caracterizam essas obras e ajudam a constituir a dramaturgia gogoliana. O autor teve uma produção que provocou, de diferentes formas, o público e os críticos do período e ainda demonstra ser uma obra extremamente atual e que possibilita diversas discussões acerca da estética, da política e da religião. Entende-se, preliminarmente, que a escrita de Gógol, ao mesmo tempo crítica, é objeto de crítica. A obra do dramaturgo foi revolucionária para o período e continuou sendo em diferentes contextos, uma obra que vai além do seu tempo e que o fez tornar-se o pai do realismo russo e um dos grandes nomes da literatura universal.

CAPÍTULO I

NIKOLAI GÓGOL: UM PERCURSO PELA RÚSSIA DO SÉCULO XIX E O INSPETOR GERAL

*“Do que estão rindo? Estão rindo de si mesmos... Ah! Vocês!...
Todos esses rabiscadores de papel, esses escrevinhadores de
nada, malditos liberais! Filhos do diabo! Queria dar
um nó em vocês todos, reduzir todos a pó
e mandar vocês pro fundo do inferno!
Bem juntinho do demo!”*

Nikolai Gógol

Nesse capítulo, será apresentado uma análise sobre o contexto histórico da Rússia no final do século XIX e início do XX para, assim, entender como se davam as relações políticas, sociais e culturais e como estas foram determinantes para o desenvolvimento e produção artística do autor estudado. Em seguida, será desenvolvido um estudo sobre a produção literária do período, principais artistas e elementos que serviram de temas para as obras artísticas produzidas na Rússia. Após isso, será apresentada uma biografia resumida de Nikolai Gógol, de maneira a compreender quais as principais influências que o autor recebeu durante a vida e de que forma elas se relacionam com sua produção artística, principalmente no que diz respeito a sua obra dramaturgica. Por último, será feita uma breve discussão sobre a obra mais célebre do escritor, *O inspetor geral*. Nesse sentido, objetiva-se compreender que elementos o autor utilizou na construção da obra, que influências foram importantes para a sua produção, como a mesma foi vista pelos críticos, políticos e pelo público em geral no momento de sua primeira apresentação e como a sua repercussão incidiu sobre o autor e suas produções futuras. Esse estudo permite uma compreensão mais ampla do período em que Gógol dá início a sua produção artística e de que forma os aspectos sociais foram retratados em sua obra, principalmente no que se refere à crítica social, uma de suas características mais importantes. Dito isto, é importante destacar que o estudo se relaciona com a “performance”, principalmente no que se refere à dissolução de fronteiras provocada pela obra do escritor russo. O caráter performático da obra, se soma à metadramaturgia, que aparece como ponto chave para que a dissolução de fronteiras ocorra, principalmente por aproximar o escritor do

leitor/espectador, ter um caráter reflexivo e contestador, além de transformá-las em um constante exercício de crítica.

1.1 Breve contexto histórico da Rússia do século XIX

A Rússia do final do século XIX e início do XX passava por inúmeras transformações. A Revolução Industrial, que teve início timidamente no final do século XVIII, se intensifica no começo do século XIX e dá início a uma série de transformações, dentre elas: a formação de um proletariado, a evolução e difusão de ideias socialistas e a prática do “capitalismo selvagem”. Essas mudanças, de certa maneira, culminaram na Revolução Russa de 1917. Nesse sentido, é importante destacar que Gógol aborda em sua obra questões voltadas para o homem, tendo-o como centro de uma Rússia que apresentava sérios problemas sociais. Na escrita do autor, é possível perceber que as reações das pessoas frente às regras impostas pelo regime já não são mais de total aceitação, alguns personagens já apresentam questionamentos às normas instituídas, retratando um avanço nas atitudes que desencadearam a Revolução de 1917.

Nesse período, a Rússia ainda possuía uma economia baseada na agricultura, cujos latifúndios eram explorados de maneira antiquada, através de mão-de-obra camponesa, miserável e desumanamente explorada. O processo de industrialização no país ocorreu tardiamente, ao contemplar apenas as grandes cidades e dependendo de capitais estrangeiros. A sociedade apresentava grande desigualdade, com o domínio da aristocracia fundiária sobre a burguesia fraca e sobre os camponeses marginalizados que representavam grande porcentagem da população. A classe proletária russa era explorada, porém já tinha desenvolvido consciência política e social e, por estar concentrada nos grandes centros, possuía facilidade de mobilização diante de algum indício de revolução. Os russos viviam em regime imperialista, uma monarquia absoluta, onde os poderes eram centralizados na figura do czar³. É possível perceber essa mudança social nas obras de Gógol, uma vez que seus personagens, apesar de aceitarem as determinações do governo, são questionadores.

Em 14 dezembro de 1825, a Rússia conheceu a Revolta Dezembrista, em que o Exército Russo tentou tomar o poder das mãos do Czar Nicolai I, recém coroado após a abdicação do trono feita por Constantino. Sobre a Revolução Dezembrista, José Milhazes, no

³ O czarismo foi um sistema político que perdurou na Rússia por aproximadamente 400 anos (1547 a 1917). A palavra “czar” era usada para se referir ao imperador russo, que detinha total poder sobre a Rússia. O regime czarista era um regime absoluto, onde o déspota, na maioria das vezes, dificultava a modernização do país. Um regime onde a população, incluindo a nobreza, vivia subjugada ao poder do soberano.

artigo *Navegadores Russos e Império Colonial Português* (2013), define como sendo um “[...] movimento liberal que tentou derrubar o Czar Nicolau I” (MILHAZES, 2013, p. 19). A tentativa de tomada de poder foi fracassada e o czar mandou matar muitos dos participantes da Revolta, enquanto outros foram mandados para o exílio na Sibéria. Alexander Martin, no estudo *Rússia and the legacy of 1812* (2006), afirma que:

[...] ironicamente, ninguém tomou medidas contra a conspiração real que quase derrubou o sucessor de Alexander em dezembro de 1825. Assustado com a revolta dezembrista e as revoluções europeias de 1830 e 1848, o regime de Nicholas I oferece um campo ainda mais convidativo para as teorias da conspiração; assim, parece que o desonrado ex-oficial Mikhail Leont'evich Magnitskii, em um memorando secreto de 1831, foi o primeiro a alegar que judeus e maçons estavam colaborando em uma grande trama anti-Rússia. Por volta de 1860, estereótipos deste destino eram suficientemente entrenchados para convencer o satirista Mikhail E. Saltykov-Shchedrin que na sua hilariante ‘história’ da cidade de Glupov - uma compilação dos clichés ridículos da sociedade russa do século XVIII e da política determinada no microcosmo de um imaginário provincial (MARTIN, 2006, p. 153, tradução nossa⁴).

As conspirações, as lutas pelo poder e as revoltas incitadas por aqueles que defendiam uma mudança do regime autocrata fizeram parte da história da Rússia durante os séculos XVIII, XIX e XX, período de ocorrência de muitas revoluções. Aos poucos, a população russa via crescer o desejo de acabar com o regime de monarquia absoluta. As massas reunidas nos grandes centros se organizavam para reivindicar melhorias nas condições de trabalho. Os partidos políticos não eram legalizados, embora não deixassem de existir, e eram, de maneira geral, bastante atuantes. O mais importante desses partidos clandestinos era o Partido Operário Social-Democrata Russo, que teve sua divisão em 1903. Duas correntes nasceram dessa divisão: os bolcheviques, também conhecidos como marxistas radicais e os mencheviques, conhecidos como socialistas moderados. Segundo Beth Brait e Maria Inês Campos, no texto *Da Rússia Czarista à Web* (2009):

[...] no final do século XIX e começo do século XX, o czarismo estava em seus estertores e a Rússia vivia um período de instabilidade e descrédito do poder czarista. Alexandre III que governou o país de 1881 a 1894, mantinha em descompasso a população, que oscilava da extrema riqueza – os nobres –, à pobreza absoluta – os operários e camponeses. Nicolau II Romanov (1894-1917), último czar, enfrentou em 1905 um movimento de operários em São Petersburgo, o qual,

⁴ “[...] ironically, no one took action against the real conspiracy that almost overthrew Alexander’s successor in december 1825. Spooked by the decembrist revolt and the european revolutions of 1830 and 1848, the regime of Nicholas I offered an even more inviting field for conspiracy theories; thus, it seems that the disgraced ex-official Mikhail Leont'evich Magnitskii, in a secret 1831 memorandum, was the first to claim that jews and freemasons were collaborating in a grand anti-Russian plot. By the 1860s, stereotypes of this sort were sufficiently entrenched to convince the satirist Mikhail E. Saltykov-Shchedrin that his hilarious ‘history’ of the town of Glupov – a ludicrous compilation of the clichés of eighteenth-century Russian society and politics set in the microcosm of an imaginary provincial” (MARTIN, 2006, p. 153).

reprimido violentamente, ficou conhecido como *Domingo Sangrento* (BRAIT; CAMPOS, 2009, p. 18).

Em 1905, os movimentos continuavam a crescer e a ganhar corpo, assim como o Domingo Sangrento, que aconteceu em prol dos direitos da classe trabalhadora, enquanto outros também foram organizados e deram início ao que se chamaria, mais tarde, de Revolução de 1917, onde o poder é tirado das mãos do czar Nicolau II e passado para as mãos dos socialistas, até a chegada do comunismo e, com ele, da ditadura Stalinista. Sobre essa questão, Brait e Campos (2009) afirmam:

A partir daí, formaram-se os soviets. A instabilidade e a pobreza tiveram como consequência a continuidade e o crescimento do movimento popular que culminou na Revolução de 1917, pondo fim a quatro séculos de domínio czarista. Em outubro do mesmo ano, os bolcheviques, liderados por Lênin (Vladimir Ilitch Ulianov) e Leon Trotski assumiram o poder e criaram o Partido Comunista passo para a formação da URSS (BRAIT; CAMPOS, 2009, p. 18).

Durante o final do século XIX e início do século XX, muitas foram as transformações vividas pelo povo russo. O maior país do mundo, em território, enfrentou nesse período as revoltas contra o regime, as desigualdades sociais, os problemas de alfabetização, as mudanças ocasionadas pela Revolução Industrial e mais uma série de outras transformações. Antônio Cândido, no texto *O direito a literatura* (1970), afirma que no início do século XIX, com o advento da Revolução Industrial:

[...] o pobre entra de vez na literatura como tema importante, tratado com dignidade, não mais delinquente, personagem cômico ou pitoresco. Enquanto de um lado o operário começava a se organizar para a grande luta secular na defesa dos seus direitos ao mínimo necessário, de outro lado os escritores começavam a perceber a realidade desses direitos, iniciando pela narrativa da sua vida, suas quedas, seus triunfos, sua realidade desconhecida pelas classes aquinhoadas (CÂNDIDO, 1970, p. 182-183).

Todas essas mudanças sociais e políticas influenciaram também a cultura do país e serviram de matéria-prima para os artistas desse período. O romantismo e o realismo foram alguns dos períodos mais férteis para a produção literária na Rússia. Nesse sentido, podemos destacar diferentes obras que entraram para história mundial como grandes clássicos da literatura, entre elas: *O Prisioneiro do Cáucaso* (1822), *Poltrava* (1829) e *Boris Godunov* (1825) de Aleksander Púchkin; *Um herói de nosso tempo* (1839-1840) de Mikhail Lermontov; *Memórias de um caçador* (1852) e *Pais e filhos* (1862) de Ivan Turguêniev. Esse breve histórico objetiva a compreensão mais ampla do período em que Gógol escreveu suas obras, principalmente porque o autor retratou muito do aspecto político, como já mencionamos anteriormente. Não haverá, nesta tese, um aprofundamento das discussões históricas, uma vez que nosso objetivo é analisar a obra dramaturgica do autor.

1.2 A literatura russa entre os séculos XIX e XX

Nos seus primórdios, a literatura russa esteve voltada à religião e às narrativas históricas. Com o avanço dos séculos, foram acrescentadas às narrativas histórias, as transcrições de poesias orais e, sempre que possível, os elementos políticos iam sendo inseridos em suas estruturas⁵. A literatura russa, principalmente no que diz respeito aos séculos XVIII e XIX, teve intensa produção artística, como vimos anteriormente e, nesse período histórico, muitas são as revoluções e manifestações políticas e sociais que têm a arte como porta voz. Os artistas, em suas obras, representaram muito dos aspectos sociais e das reivindicações do povo russo e, sempre que possível, contaram com elementos políticos em suas estruturas. Nesse sentido, podemos destacar, logo de início, essa forte característica da literatura do país, que ao longo dos séculos vai se centrando cada vez mais nos temas sociais e políticos, principalmente no que se refere ao século XIX e o início do século XX.

Sobre a noção de literatura russa, o escritor Vladimir Nabokov, em seu livro *Lições de Literatura Russa* (2014), diz:

A 'literatura russa' como noção, como ideia imediata, limita-se geralmente, para os que não são russos, à consciência de que surgiram naquele país meia dúzia de grandes mestres da prosa entre meados do século XIX e a primeira metade do século XX. [...] Em outras palavras, 'literatura russa' é um evento recente. É também um evento restrito, e os estrangeiros tendem a considerá-la algo completo, algo terminado para sempre. Isso se deve em especial à pobreza da literatura tipicamente regional gerada durante as últimas quatro décadas sob o regime soviético (NABOKOV, 2014, p. 25).

Os escritores russos que têm mais destaque na história da literatura mundial ainda se concentram no cerne do romantismo e do realismo que ali floresceram. A produção russa, anterior e posterior a esses movimentos estéticos, segundo Nabokov (2014), é desconhecida pelo público em geral e com um período áureo bem delimitado. Ainda segundo o autor, a não continuação da produção literária na Rússia após a metade do século XX, se deve à censura, manipulação e fiscalização do regime soviético à produção artística. Essa evolução do pensamento dos artistas russos, em um sentido mais liberal, não teve grande divulgação, uma vez que o comunismo conseguiu, com sua intensa propaganda, abafar toda e qualquer produção que ali pudesse se destacar (NABOKOV, 2014, p. 28). Alguns poetas podem ser citados, como é o caso de Alexandre Púchkin⁶, Mikhail Lermontov, Ivan Turguêniev e

⁵ Referimo-nos à produção literária russa que compreende os séculos XI a XVI.

⁶ Será utilizado como base para a grafia dos nomes dos autores, dos termos em russo e dos nomes das obras de Nikolai Gógol as mesmas utilizadas por Arlete Cavaliere (2009), levando-se em consideração que as obras traduzidas pela autora são o cerne desta tese.

Nikolai Gógol, sendo eles exemplos de autores que se destacaram entre o romantismo e o realismo. A produção de Gógol centra-se nessa transição entre o romantismo e o realismo, ou seja, sua produção data desse período a que Nabokov (2014) se refere como o período áureo e limitado pelo qual a literatura russa é conhecida mundialmente. Nesse sentido, Nabokov (2014) afirma:

Um século, o XIX, foi suficiente para que um país praticamente sem nenhuma tradição literária criasse uma literatura que, em matéria de valor artístico, amplitude de influência e tudo o mais exceto o volume, se equipara à gloriosa produção da Inglaterra ou da França, embora as obras primas nesses países tenham começado a aparecer muito antes (NABOKOV, 2014, p. 25).

Segundo o autor, essa produção só foi possível uma vez que a Rússia se desenvolveu de forma rápida e substancial, espiritual e culturalmente, em comparação com outros países. Ou seja, em um curto período de tempo, em comparação à Inglaterra e à França, a Rússia conseguiu produzir um número considerável de obras literárias que entraram para a história pelo seu conteúdo, pela sua estrutura e pela forma como foram escritas. A situação do país, no início do século XIX era de muita fome, miséria e pobreza, mas a cultura europeia havia conseguido chegar até uma parcela da população, influenciando fortemente a produção artística desse período. Sobre a situação da Rússia, Nabokov (2014) explica:

É, no entanto, também verdadeiro que nos dias de Púchkin ou Gógol a grande maioria da nação russa permanecia exposta ao frio, sob um véu de neve que caía lentamente do lado de fora das janelas iluminadas em tons de âmbar, sendo este o trágico resultado do fato de que uma refinada cultura europeia havia chegado rápido demais a um país famoso por seus infortúnios, famoso pela miséria de incontáveis seres humildes [...] (NABOKOV, 2014, p. 26).

Nesse contexto, de um país enorme com uma grande desigualdade social, com um sistema político que não dava conta de administrar satisfatoriamente toda a extensão do território, com um clima que não favorecia o dia-a-dia dos mais miseráveis, com constantes revoluções, protestos e tentativas de tomada de poder, nesse solo fértil de questões humanas é que vão despontar, com uma influência europeia que não se pode deixar de levar em consideração, os maiores poetas russos da história.

Segundo Paul Bushkovitch, em seu livro *História Concisa da Rússia* (2014),

Uma das ironias do reinado de Nikolau I foi que sua autocracia inflexível presidiu a primeira grande era da cultura russa. Nicolau percebeu em certa medida a importância crescente da cultura russa e o nível extremamente alto que ela alcançara em pouco tempo, mas ele estava mais preocupado em dirigi-la por meio dos canais conservadores apropriados do que celebrá-la (BUSHKOVITCH, 2014, p. 193).

Segundo Bushkovitch (2014), o czar abriu mão do sistema de censura mais flexível de Alexandre I e instituiu um combate à subversão na religião e na política. Em seguida, nomeou Alexander von Benckendorff, para fiscalizar as obras literárias do período onde “exercia uma autoridade errática e arbitrária sobre as publicações, ao mesmo tempo que tentava desastrosamente incentivar a publicação do material pró-governo” (BUSHKOVITCH, 2014, p. 193). Ou seja, havia uma fiscalização intensa das obras, porém os artistas eram incentivados a continuar produzindo.

Como a Rússia havia se aberto para a produção artística, os escritores podiam se manifestar com um pouco mais de liberdade, porém tinham que enfrentar o controle do czar e dos críticos literários. Para Nabokov, “Na Rússia, antes do domínio soviético havia restrições, porém não se davam ordens aos artistas” (NABOKOV, 2014, p. 27). Ou seja, os artistas produziam o que os interessava, sem que lhes fosse exigido, por parte do governo, temas ou abordagens específicas em suas obras. Nesse sentido, apesar de enfrentarem um regime absolutista, o período favorecia a produção artística, uma vez que os poderes não podavam e, muitas vezes, faziam ‘vista grossa’ à produção literária do período. Essa liberdade só será sentida novamente em solo russo após a queda do regime comunista.

Sobre os artistas desse período, Nabokov (2014) diz:

Eles tinham a certeza – aqueles escritores, compositores e pintores do século XIX – de que viviam em um país em que havia a opressão e a escravatura, mas gozavam de algo que só agora pode ser apreciado, a saber, a imensa vantagem, com relação a seus netos na Rússia moderna, de não ser compelidos a dizer que não existiam a opressão e a escravatura (NABOKOV, 2014, p. 27).

Os artistas não eram obrigados a mentir sobre o regime em que viviam ou forjar falsas situações. A escravatura, a opressão, a fiscalização exercida pelo regime do período não precisava ser escondida, ela poderia aparecer explícita nas obras do período. Segundo Ettore Lo Gatto, em seu livro *História da literatura russa* (1958), em 1825, período da Revolta Dezembrista, como foi explicado no início desse capítulo, “Não haviam diminuído as dificuldades sob o regime de Nicolau I, tendencialmente e efectivamente [*sic*] autocrático, e que, por isso, não podia deixar de temer as consequências de uma demasiado ampla difusão das revistas literárias, mesmo vigiadas pela censura” (GATTO, 1958, p. 141). Na citação, podemos perceber que, para o czar, que enfrentava uma severa crise, tendo que combater diferentes revoltas populares e o descontentamento dos russos com o regime czarista, a publicação de textos literários em revistas russas representavam mais uma ameaça aos seus interesses.

As obras que tinham em sua extensão críticas ao regime político, mas que o faziam de “maneiras sutis e delicadamente subversivas, com as quais a estupidez governamental era incapaz de lidar” (NABOKOV, 2014, p. 28), tinham circulação garantida. Segundo Nabokov,

Um idiota pode ser um freguês perigoso, porém o fato de ter um teto tão vulnerável transforma o perigo em um transporte de primeira classe; e, fossem quais fossem os defeitos da velha administração da Rússia, deve-se admitir que ela possuía uma virtude excepcional – a falta de cérebro. Em certo sentido, a tarefa do censor se fazia mais difícil por ele ter de deslindar intrincadas alusões políticas em vez de simplesmente lutar contra a obscenidade ostensiva. Com efeito, sob o czar Nicolau I um poeta precisava ser cuidadoso, e as imitações de Púchkin dos modelos franceses indecorosos, como Parny e Voltaire, eram facilmente esmagadas pela censura (NABOKOV, 2014, p. 28)

Os temas retratados nas obras russas do período tinham certo grau de pureza e castidade, pautados obviamente pela crítica, mas também por um senso de que “A literatura russa não tinha tradição renascentista da franqueza escancarada, como era o caso de outras literaturas, e até hoje os romances russos primam pela castidade” (NABOKOV, 2014, p. 28). O romantismo figurava como um movimento em desenvolvimento, a influência do romantismo francês e do romantismo idealista alemão se alternavam nas produções dos artistas, que no início do século XIX trabalharam também como críticos literários e jornalistas. Nas décadas 20 e 30 do século XIX, em que o regime czarista enfrentava diversas crises, a produção jornalística teve importância significativa. Segundo Gatto (1958), “Moscou⁷ manteve sua posição durante todo o século, no campo da oposição, tanto na literatura militante como no teatro” (GATTO, 1958, p. 141). Já em São Petersburgo, “[...] o jornalismo literário estava mais diretamente sob a vigilância da polícia ou ao serviço do governo [...]” (GATTO, 1958, p. 141). Ou seja, havia uma diferença entre a produção artística dessas duas cidades, o que se deve também ao nível de fiscalização que havia em cada uma delas. Moscou tinha um pouco mais de autonomia em suas criações em relação a São Petersburgo, que enfrentava uma fiscalização maior, por parte dos censores, ou seja, as produções de Moscou não estavam sob observação intensa como era o caso de São Petersburgo. Essas produções jornalísticas fizeram parte do desenvolvimento do romantismo e sua evolução culminou na estruturação do realismo na literatura russa. Sobre esta questão, Gatto (1958) esclarece:

A luta pelas ideias do romantismo teve importância capital na vida do jornalismo literário russo da época. Além do ‘Telégrafo’ de Polevoi, o romantismo teve outro órgão em Moscou, o ‘Mensageiro moscovita’ [...]. Mas, enquanto que o ‘Telégrafo’ exaltava o romantismo francês, no ‘Mensageiro’ era o romantismo

⁷ Moscovo é a forma utilizada no idioma português falado na Europa para se referir a cidade de Moscou. A obra de Gatto (1958) utilizada como referencial teórico dessa pesquisa é escrita em português de Portugal.

idealista alemão que ocupava o centro das atenções. A diferença não era ligeira, pois, apoiando-se no romantismo francês, o ‘Telégrafo’ parece ter encontrado mais facilmente o caminho de acesso do romantismo ao realismo. De qualquer modo, em ambos se verificou em certos momentos a busca de uma síntese do romantismo e do classicismo (GATTO, 1958, p. 141).

A partir da citação acima, podemos concluir que os textos publicados nos jornais pelos artistas e/ou críticos de arte representaram uma parcela da produção literária da Rússia do século XIX, bem como serviram de base para as mudanças estéticas, principalmente no que se refere ao romantismo e ao realismo. Apesar da fiscalização atenta dos censores, eram nesses textos jornalísticos, que chegavam de forma mais rápida a uma certa parcela da população, que os artistas iniciavam ou perpetuavam sua produção literária. A crítica, que tinha nas abordagens políticas e sociais sua principal preocupação, era responsável por censurar e combater as obras dos poetas do período. “O crítico radical estava preocupado exclusivamente com o bem-estar do povo e considerava tudo – literatura, ciência, filosofia – apenas como meios para melhorar a situação social e econômica dos desfavorecidos, assim como para reformar a estrutura política do país” (NABOKOV, 2014, p. 29). Ou seja, se a obra literária russa trilhou seu caminho através de uma discussão social e política, isso se deve a uma exigência daqueles que mantinham sob seu controle essas produções. Segundo Nabokov (2014), esses críticos eram um entrave tão grande para os artistas quanto o czar. Sobre o trabalho desses críticos, o autor esclarece:

O que cobravam dos autores era uma mensagem social e nada de tolices, pois, do ponto de vista deles, um livro só era bom na medida em que tinha utilidade prática para o bem-estar da população. [...] advogavam com audácia e sinceridade a liberdade e a igualdade, porém contradiziam seu próprio credo ao desejar subjugar as artes às questões políticas do momento. Se, na opinião dos czares, os autores deviam ser súditos do Estado, na opinião dos críticos radicais os escritores deveriam ser súditos das massas (NABOKOV, 2014, p. 30).

Como se observa, a produção dos artistas desse período estava subjugada, além de ao czar, ao crivo dos críticos. Nesse sentido, a literatura destinada a uma visão mais poética, que foge dos temas políticos e aborda temas mais abstratos, era considerada ‘tolice’ e não condizia com a necessidade da população russa. Púchkin⁸, considerado o primeiro grande escritor russo⁹, chegou a ser mandado para o exílio algumas vezes, pelo conteúdo de suas obras. Segundo Gatto (1958), o primeiro exílio ocorreu, em meados de 1920, devido a “epigramas políticos” que o artista havia produzido. Sobre o poeta, Nabokov (2014) diz: “[...] um dos europeus mais cultos de sua época, foi chamado de ignorante por algum condezinho ou de

⁸ O poeta figura como uma das maiores influências para os artistas do período e, principalmente, para a obra de Nikolai Gógol. *O prisioneiro do Cáucaso* (1822), *O cavaleiro de bronze* (1834) são algumas de suas obras.

⁹ Sobre essa afirmação, ver Vladimir Nabokov (2014, p. 30).

palhaço por algum general de meia tigela” (NABOKOV, 2014, p. 30). O poeta enfrentou perseguição e grande censura, além do exílio, anteriormente citado, pelo conteúdo de sua obra que, segundo os críticos, era de qualidade inferior. Seus escritos eram classificados por esses censores como:

[...] versos extremamente arrogantes, extremamente independentes e extremamente maliciosos, nos quais uma perigosa liberdade de pensamento era evidente na novidade de sua versificação, na audácia de suas fantasias sensuais e na propensão a ridicularizar tiranos de maior ou menor envergadura. A igreja deplorava sua frivolidade (NABOKOV, 2014, p. 30).

Nesse regime, o artista estava à mercê das ordens desses dois poderes, czar e críticos, estes por sua vez, tinham grande acesso e influência nos periódicos famosos da época. A obra que não continha em sua estrutura temas sociais ou se voltava para o povo não era considerada de bom nível para ser divulgada (NABOKOV, 2014, p. 30). Nesse sentido, podemos dizer também que, se os poetas russos abordavam a política de forma intensa em suas obras, muito se deve à questão histórica e ao contexto social do país, porém, não se pode deixar de lado a influência dura e intensa da crítica literária do período, que exigia que os temas sociais representassem o foco central das obras produzidas. Sobre o contexto histórico, Gatto (1958) explica que:

A subida ao trono de Nicolai I significou para Pushkine a possibilidade de readquirir a liberdade, mas uma liberdade condicionada, porquanto o imperador se reservou o direito de ser ele próprio o censor de suas obras e, por outro lado, não o subtraiu à vigilância da polícia, exercida directamente [*sic*] pelo seu chefe, conde Benkendorf (GATTO, 1958, p. 120).

Na citação, fica claro a vigilância que era exercida sobre as obras literárias, principalmente no início do regime de Nicolau I. O autor que representasse uma ameaça ao governo era perseguido e tinha sua obra sob fiscalização constante. Havia uma certa tensão nos artistas, o que não os impedia de produzir seus trabalhos e de os mesmos circularem pela Rússia, porém, a fiscalização retardava a publicação, ou autorizava que se publicasse apenas alguns trechos. Púchkin não destacava o aspecto político nas suas obras, ele buscava, por outro lado, temas mais poéticos e figurativos, o que não era bem visto pela censura. Sobre a obra de Púchkin, Gatto (1958) observa que:

O período de grandes problemas morais e sociais russos como fontes literárias caracterizou-se por um renegamento de Pushkine, mas devemos hoje reconhecer que tais problemas entraram em boa parte nas suas intuições, sem que, porém, se deixasse distrair por eles no decurso da criação. Esta era, de resto, a sua tarefa de poeta, que ele cumpriu com o propósito de dar uma literatura a sua pátria, que, como várias vezes tem sido observado, tinha escritores e poetas, mas não uma literatura; recriando, de maneira mais conforme aos novos tempos, a língua e as formas

artísticas, Pushkine deu a Rússia o espírito como consciência da nacionalidade (GATTO, 1958, p. 132).

O autor, na citação acima, chama a atenção para a importância das obras de Púchkin para a cultura, espírito e nacionalidade do povo russo. O autor não renegava as questões políticas e sociais, mas entendia a importância da literatura para apaziguar os efeitos de um regime tão duro e da situação de miséria enfrentada por muitos camponeses e operários. A literatura tinha grande poder de disseminar ideias e valores, justamente por isso que era também tão controlada por aqueles que estavam no poder. Em uma sociedade onde a escrita era um instrumento, mas também uma distração que se disseminava facilmente para o povo, esses textos deveriam servir aos interesses de quem detinha o poder ou de quem o almejava. Segundo Nabokov (2014), um dos críticos do período, de quem não se sabe o nome, escreve o seguinte depoimento sobre a obra de Púchkin: “[...] um bom par de botas era muito mais importante para o povo russo do que todos os Púchkins e Shakespeares do mundo” (NABOKOV, 2014, p. 31). Na citação acima, fica claro que a sua obra não era bem aceita pela crítica que comparava seus textos como um par de botas, dando a esse último maior destaque. Essa comparação deixa clara a necessidade, defendida pelos críticos do período, de uma literatura que tivesse relação com o social, com o trabalho, com o interesse das massas.

Se o grande desafio dos escritores do século XIX foi realmente o combate aos críticos e a ditadura do czar, Nabokov (2014) chama atenção para a importância do leitor ativo que havia na Rússia. Segundo o autor, a população de letrados na Rússia era uma população culta, que tinha acesso à cultura europeia, principalmente no que diz respeito à produção francesa. Se por um lado existiam autores com grande nível intelectual, os leitores não se distanciavam desse conhecimento. “No século XIX, os gênios não apenas sobreviveram, mas prosperaram, porque a opinião pública era mais forte do que qualquer czar e porque, de outro lado, o bom leitor se recusava a ser controlado por ideias utilitárias dos críticos progressistas” (NABOKOV, 2014, p. 36-37). Ou seja, os autores produziram obras célebres para leitores que reconheciam o valor delas e que estavam ávidos para lê-las. “É ele – o bom leitor, o leitor excelente – que várias vezes salvou o artista de ser destruído por imperadores, ditadores, sacerdotes, puritanos, filisteus, moralistas políticos, agentes policiais, inspetores postais e cabotinos” (NABOKOV, 2014, p. 37). Esse bom leitor salvou também a Gógol e certamente era um dos impulsos dos artistas para a produção, pois o ator não vive sem plateia, o escritor não vive sem o leitor. “O leitor admirável não está interessado em ideias gerais, e sim na visão particular” (NABOKOV, 2014, p. 37), e é essa visão particular somada à uma maneira de escrever específica que tornam a obra do autor inconfundível.

Sobre esse aspecto, Cândido (1970) comenta a experiência realizada em meados de 1934, onde houve uma generalização da literatura proletária. A produção socialmente empenhada foi estimulada sob “[...] alegações era a necessidade de dar ao povo um tipo de literatura que o interessasse realmente, porque versava os seus problemas específicos de um ângulo progressista” (CÂNDIDO, 1970, p. 188). Segundo Cândido (1970), um escritor francês fez a seguinte experiência: “[...] ele deu para a gente modesta, de pouca instrução, romances populistas, empenhados na posição ideológica ao lado do trabalhador e do pobre. Mas não houve o menor interesse da parte das pessoas a que se dirigiu. Então, deu-lhes livros de Balzac, Stendhal, Flaubert, que o fascinaram” (CÂNDIDO, 1970, p. 189). O autor conclui afirmando que boas obras literárias alcançam proporções universais e que o povo não só tem capacidade de lê-las como também de se encantar por elas e eleger seus clássicos.

A Rússia do século XIX produziu grandes clássicos e foi muito bem representada nas obras de seus artistas, em um período altamente fértil para a literatura que resultou em obras que entraram para a história da literatura mundial. A esse respeito, Nabokov (2014) defende: “(...) gostaria de enfatizar mais uma vez que não devemos buscar a alma da Rússia nos romances russos: procuremos ali o gênio individual. Contemplemos a obra-prima, não a moldura – e não a cara das outras pessoas que estão olhando para a moldura” (NABOKOV, 2014, p. 38). Ou seja, olhar o micro para daí poder compreender o macro em obras que, mesmo com o passar dos anos, não deixam de dizer o que querem dizer. Sobre isso, é imprescindível recordar uma passagem da obra do escritor italiano Ítalo Calvino, *Por Que Ler os Clássicos* (1991), por meio da qual o autor defende justamente o pensamento de que um texto clássico nunca termina de dizer aquilo que tem que dizer, pois, a cada leitura, encontra-se algo novo nas suas entrelinhas. Para Calvino (1991):

13. É clássico o que tiver tendência para relegar a actualidade para a categoria de ruído de fundo, mas ao mesmo tempo não puder passar sem esse ruído de fundo.

14. É clássico o que persistir como ruído de fundo mesmo onde dominar a actualidade [*sic*] mais incompatível¹⁰ (CALVINO, 1991, p. 12).

O clássico é aquele que, mesmo sendo lido anos após sua publicação, continua atual, e a atualidade lhe confere uma autoridade ainda maior, pois através dela podemos perceber o quanto o discurso empregado pelo autor foi universalizante e, ainda assim, de grande importância para a época em que foi escrito. Assim, percebe-se que essas obras não se prendem a um dado tempo, são universais porque esses artistas souberam falar de si e de seu

¹⁰ A numeração existente no estudo de Calvino (1991) se refere às diferentes propostas de definição da questão central que dá nome ao livro: *Por que ler os clássicos*. Ao longo do artigo, 14 questões referentes à importância de se ler os clássicos são abordadas e debatidas pelo autor.

país com tanta riqueza e com tanto vigor que conseguem abranger muito além de sua própria cultura e de sua história. Esse clássico que “[...] nunca acabou de dizer o que tem a dizer” (CALVINO, 1991, p. 08) tão bem definido pelo autor é o que torna as obras produzidas na Rússia do século XIX tão ricas, principalmente no que se refere à abordagem da vida cotidiana e seus aspectos políticos e sociais e, ao falar especificamente da obra de Gógol, através de seus textos, principalmente pela universalidade dos temas abordados, o dramaturgo universalizou a Rússia e fez com que ela pudesse ser qualquer lugar.

1.3 Nikolai Gógol: um poeta em crise

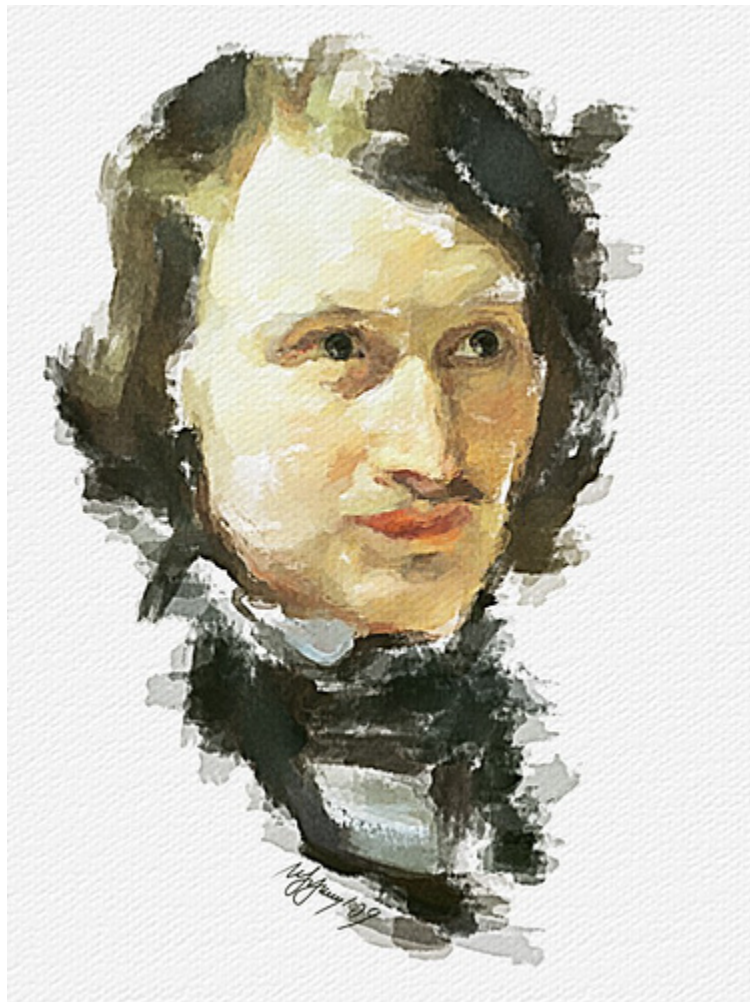


Figura 01: Nikolai Gógol

Fonte: <https://londonbygaslight.wordpress.com/category/authors/nikolai-gogol/>

Falar de Gógol é falar da sociedade russa, da política e da cultura. O poeta teve uma vida breve e criou textos que marcaram a história da literatura russa. Segundo Gatto (1958),

“Considerado habitualmente como o primeiro autêntico representante do realismo narrativo russo, ou, segundo uma expressão corrente na crítica russa, como ‘chefe da fila’ da chamada ‘escola natural” (GATTO, 1958, p. 167). Sobre a data de nascimento do autor, existem algumas polêmicas¹¹. Segundo Arlete Cavaliere, no texto intitulado *O teatro de Gógol: tradição e modernidade* (2009), “Nascido a 20 de março de 1809 (1º de abril segundo o calendário gregoriano) em Sorotchinstsy, na província de Poltava, na Ucrânia (...)” (CAVALIERE *apud* GÓGOL, 2009, p. 9). Gógol herdou da mãe o apreço pela religião e, muitas vezes, em suas crises de depressão, quando necessitava de uma aproximação maior com os aspectos religiosos, retornava para o interior, onde a mãe morava. As reflexões sobre temas religiosos vão aparecer diversas vezes na obra do dramaturgo. O pai era apreciador das artes, principalmente no que se refere à comédia e, chegou a dirigir um teatro, a pedido de um amigo da família, exercendo, por isso, grande influência nos gostos artísticos do dramaturgo. Nesse período, Gógol acompanhava o pai nos ensaios, esse pode ser considerado o contato inicial do dramaturgo com a arte dramática.

Entre os anos de 1821 e 1828, cursou o liceu em Néjin, onde era um aluno mediano e não obteve muito destaque. Nessa fase, sofreu algumas crises de depressão, momentos nos quais voltava para junto da mãe, no campo. No liceu, o dramaturgo “chegou a organizar inúmeras representações teatrais, nelas atuando como ator, sobretudo em peças cômicas de Molière e de Fonvísin, como também nas de autoria do próprio pai” (CAVALIERE *in* GÓGOL, 2009, p. 10). Além de atuar, Gogol também trabalhou na elaboração da cenografia desses espetáculos, ou seja, o dramaturgo, em suas experiências iniciais com a arte dramática, trabalhou em diferentes aspectos da produção de um espetáculo, o que certamente lhe trouxe conhecimento para suas experiências futuras com a dramaturgia e com a percepção do texto cênico.

Sobre a relação do dramaturgo com o pai, Cavaliere (2009) comenta:

[...] teria legado ao jovem rapaz o dom da observação cômica e do contador de histórias engraçadas. De fato, ele escreveu, em língua ucraniana, várias comédias anedóticas e de humor leve, fazendo largo uso de provérbios e jogos de palavras. Muitas delas eram operetas dramáticas inspiradas no pitoresco regional, em que se entrelaçam riso e lágrimas por meio de canções variadas, possibilitando um desfecho feliz aos frequentes amores impossíveis (CAVALIERE *in* GÓGOL, 2009, p. 10).

Seu pai morre em 1825 e, após doar sua parte da herança para a mãe e as quatro irmãs, Gógol muda-se para São Petersburgo em 1828 (CAVALIERE *in* GÓGOL, 2009, p. 10).

¹¹ Sobre sua data de nascimento, Gatto (1958) observa: “Nicolau Vasilievitch Gogol nasceu em Sorotchintsy (distrito de Mirgorod no governo de Poltava) em 19 (ou 20) de Março de 1809” (GATTO, 1959, p.170).

Segundo Gatto (1958), foi nesse período que o autor começou a escrever. Suas primeiras obras não obtiveram sucesso, o que o levou a pensar em abandonar a Rússia. Nesse período, trabalha sem obter êxito como funcionário em algumas repartições públicas e depois como professor de História na Universidade de São Petersburgo. Não obtém sucesso nas suas tentativas de seguir a carreira de ator, sendo reprovado em testes. Em 1831, o autor conhece o Púchkin, poeta significativo do período e que exercerá grande influência sobre a vida e a obra de Gógol. Ainda neste ano, “[...] foi assinalado pelo êxito que lhe trouxera a publicação do primeiro volume de contos ucranianos *Os serões na herdade de Dikanka*, em 1831, seguido um ano depois pelo segundo volume” (GATTO, 1958, p. 170).

Em 1835, Gógol escreveu, em poucas semanas, sua primeira peça¹², *O Inspetor Geral*, por meio da qual aponta aspectos da sociedade russa com um caráter acusatório de sátira político-social. A peça é aclamada por uns e recebida com indignação por outros. Conta o enredo que, com a notícia da visita de um inspetor geral a um pequeno vilarejo, seus principais funcionários entram em pânico. Dessa forma, o governador, o juiz, o diretor dos hospitais, o chefe das escolas, dentre outros representantes públicos, confabulam a melhor forma de receber o visitante e dissuadi-lo de qualquer inspeção. A peça levou muitos a acreditar que Gógol era um contestador do Estado russo, devido ao cunho político de sua obra. Após a estreia, o autor, sentindo-se pressionado pela polêmica que o circulava, afastou-se da Rússia por alguns anos.

O Inspetor Geral até hoje é considerada pelos críticos a grande obra dramática do escritor. Como um produto artístico, o texto contém em si um valor revolucionário, uma vez que problematiza aspectos da sociedade de seu tempo, negando com veemência antigos valores e com uma grande capacidade de transcender as normas estabelecidas, de questioná-las e de colocá-las à prova. Os temas, tais como corrupção, pagamento de propinas, abuso de poder, entre outros, são levantados para retratar a sociedade russa. Tais assuntos transpuseram as barreiras do tempo, tornando-se atuais, devido às críticas a setores da sociedade que ainda apresentam problemas similares aos retratados por Gógol no século XIX.

Ainda no ano de 1835, Gógol escreve sua segunda peça, *O Casamento*, que se passa em São Petersburgo e, curiosamente, não aborda nenhum tema romântico, ou trata do amor. Aliás, esse é um tema que raramente é abordado pelo dramaturgo na extensão de sua obra.

¹² Gógol não produziu apenas peças de teatro, se dedicou a escrever romances, contos, bem como textos teóricos sobre teatro. *Almas mortas* (1836), *Taras bulba* (1835), *O nariz* (1835), *O capote* (1840) são algumas das obras literárias do dramaturgo russo que obtiveram maior destaque, juntamente com *O inspetor geral*. A presente pesquisa se refere ao estudo das obras dramáticas do autor e, justamente por isso, ao fazer uma análise das suas obras, não foram abordados os demais gêneros abarcados pelo referido autor em sua produção artística.

Segundo Cavaliere (2009), isso pode ter origem na própria realidade do autor, que nunca se casou e supostamente não teria tido um grande amor na vida. O subtítulo da peça, *Um acontecimento absolutamente inverossímil em dois atos*, já aponta para o universo absurdo que será criado pelo escritor na intenção de contar a história de Podkolióssin, um rapaz à procura de uma noiva, que recebe a ajuda do amigo Kotchkarióv nesta difícil missão. Apesar da busca por uma noiva ser, aparentemente, um assunto que envolve a temática amorosa, a peça de Gógol retrata apenas o jogo de interesses existente na institucionalização de um casamento. Não existe entre os noivos qualquer preocupação pelo sentimento, e sim pelo que cada um pode trazer de benefícios ao outro. Dentro do universo da narrativa, há uma moça que também está à procura de um noivo e encontra em uma amiga, conselheira e ajudante, apoio nessa busca. A relação entre Podkolióssin e Kotchkarióv demonstra um recurso narrativo recorrente em Gógol: o par de trapaceiros que comumente aparece em suas obras dramáticas. Como é o caso de *O inspetor geral*, onde Piótr Ivánovitch Dóbtchinski e Piótr Ivánovitch Bóbtchinski, também formam um par de trapaceiros que vão tentar tirar vantagens do suposto inspetor, a mando do prefeito. Essa ideia de par, de parceiros, se configura como uma antecipação da modernidade e do afunilamento do diálogo, como em Samuel Beckett e em Harold Pinter. Alex Beigui, em seu artigo *Androginia e indeterminação do sujeito em Samuel Beckett* (2007), afirma que: “Tais pares, e chamamos aqui de duplos, assinalam a interdependência entre vários ‘eus’ dissonantes, sem necessariamente precisar os pontos de afastamento que os separa e de articulação que os liga¹³” (BEIGUI, 2007, n.p.). Esses duplos se configuram em Gógol como o cômico, em sua forma ingênua. Esses personagens das peças gogoliana são facilmente mandados e manipulados pelos seus superiores, visto que sua esperteza é meramente superficial.

Ainda sobre *O casamento*, Gatto (1958) afirma: “O problema da inverossimilhança tinha para ele, como se verifica, diversos sentidos, pois no *Casamento* trata-se de facto [*sic*] da ‘inverossimilhança’ relativa de um acontecimento da vida” (GATTO, 1958, p. 177). Gatto (1958) compara a inverossimilhança de *O casamento* à de *O inspetor geral* e, segundo ele: “inverossímil por assim se poderem considerar algumas situações que em termos modernos diríamos grotescas” (p. 77). O que Gógol faz magistralmente em sua obra é potencializar um fato de forma que se torne, de maneira geral, uma visão ampliada das ações da vida real. Para

¹³ BEIGUI, Alex. Androginia e indeterminação do sujeito em Samuel Beckett. **XI Encontro Regional da ABRALINC**. Natal, 2007, n.p. Disponível em: <http://andrelg.pro.br/COMUNICACOES-ABRALINC.html>. Acesso em: 21 out. 2015.

a estudiosa do teatro russo Béatrice Picon-Valin (1980), a obra do dramaturgo explora dualismos, haja vista que:

Assim, o famoso ‘riso através de lágrimas’ que caracteriza Gogol se justifica como técnica de base, artifício hábil, e não como ‘estado de alma’. É na passagem do riso ao sério, da tristeza ao riso, um contaminando o outro, na alternância de detalhes cômicos e trágicos, em longa enumeração ou interrompida por um fim brutal, que se encontra a estrutura do estilo gogoliano (PICON-VALIN, 1980, p. 335, tradução nossa¹⁴).

De forma singular, tais questões podem ser encontradas em todas as obras do dramaturgo. Um aspecto importante é que o autor se coloca dentro da obra, utiliza seu texto para responder às críticas feitas a sua escrita e aos temas abordados por ele. Para questionar o sentido do riso e para falar diretamente ao espectador, ele não se isenta da discussão gerada por suas obras, ao contrário, ele se coloca dentro de algumas delas, enquanto personagem, para responder às críticas. Parece que um “riso de canto de boca”, ou seja, um “riso através de lágrimas” é provocado no leitor/espectador que, levado por essas questões, ri ao se reconhecer na obra gogoliana, ou mesmo a reconhecer a realidade em que vive, suas próprias falhas e as falhas daqueles que estão no poder, levados à cena de forma cômica, debochada. Empregar-se-á a essas concepções, o conceito de escrita performática, que será abordado no terceiro capítulo desta tese, em que o autor/performer é esse autor que se insere na obra e que, se utiliza dela, para se aproximar e, desta forma, aproximar também suas ideias, do leitor/espectador.

Em *À Saída do Teatro Após a Representação de uma Nova Comédia*, escrita em 1836, o dramaturgo discute as principais críticas feitas à peça *O Inspetor Geral*. A metalinguagem ou, mais especificamente, a metadramaturgia, no sentido que atribuiremos na discussão do segundo capítulo desta tese, está presente em todo o texto, tendo em vista que os diálogos desenvolvidos por Gógol discutem os objetivos da arte teatral e a maneira com que esta se relaciona com o espectador.

A peça termina com um monólogo do personagem “O autor da peça”, que nos apresenta as angústias e as crises do próprio Gógol não só com relação aos comentários que sua peça gerou na sociedade petersburguesa, como também suas angústias com relação à própria vida e aos rumos de sua obra. No início do monólogo, já se nota a insatisfação do personagem “O Autor da Peça” com os comentários que ouviu durante a saída do público que

¹⁴ “C’est ainsi que le fameux ‘rire à travers lès larmes’ qui caractérise Gogol’ se justifie comme technique de base, artifice habile, et non comme ‘état d’âme’. C’est dans le passage du rire au sérieux, de la tristesse au rire, l’un contaminant l’autre, dans l’alternance de détails comiques et tragiques, em longue énumération ou interrompue par une fin brutale, que se trouve la structure du style gogolien” (PICON-VALIN, 1980, p. 335).

estava assistindo ao espetáculo, “Eu ouvi bem mais do que podia suportar. Que grande amontoado de asneiras! Feliz o autor de comédias que nasceu numa nação onde a sociedade não se fundiu ainda, de modo a formar uma massa imóvel” (GÓGOL, 2009, p. 375). Neste sentido, Gógol consegue expor sua concepção em relação à sua própria dramaturgia, suas dúvidas, seus erros como escritor que ainda trilhava um caminho. Dito isto, pode-se afirmar que o autor gera uma “escrita performática” em processo, onde suas reflexões prefiguram como ponto central de sua obra.

Em 1842, escreveu a versão final de *À Saída do Teatro Após a Representação de uma Nova Comédia* e a obra *Os Jogadores*, sendo esta última uma comédia de um ato, com um texto ágil por meio da qual o autor apresenta uma história de trapaceiras, sucessos e insucessos entre os jogadores de baralho. *O inspetor geral* é a maior obra dramaturgicamente de Gógol, as demais são pequenas, uma delas chegando a ter apenas treze páginas, como é o caso de *Desenlace de O inspetor geral*. Calvino (1991) explora o aspecto da “velocidade” com um paradigma apontando como pressuposto da contemporaneidade. No capítulo denominado *Candide ou a velocidade*, na obra *Por que ler os clássicos* (1991), Calvino destaca a importância do ritmo em uma obra, principalmente quando esta obra é cômica. Segundo o autor:

A grande descoberta do Voltaire humorista é a que se tornará um dos efeitos mais seguros do cinema cômico: a acumulação de desastres a grande velocidade. E não faltam as repentinas acelerações de ritmo que levam ao paroxismo o sentido do absurdo: quando a série de desventuras já velozmente contadas na sua exposição ‘por extenso’ é repetida num resumo rapidíssimo (CALVINO, 1991, p. 102).

Gógol apresenta em suas peças uma sequência de ações rápidas. O autor não se dedica a poetizar ou a filosofar sobre determinada questão, alongando as discussões suscitadas em suas peças. As obras do dramaturgo russo apresentam um encadeamento de fatos, em rápida sequência, e que vão compondo um quadro cômico.

Os Jogadores se passa em uma hospedaria de uma cidade pequena onde Ikharióv, um jogador de cartas profissional, é iludido por um bando de vigaristas que ele acreditava ter enganado. Assim como nas demais peças de Gógol, os tipos trapaceiros também estão presentes. Essa obra gogoliana foi considerada pelos críticos como “síntese do seu processo criativo teatral e, em certo sentido, de toda a sua cosmogonia artística” (CAVALIERE in GÓGOL, 2009, p. 28). Existe nas peças de Gógol uma tendência de síntese e de encurtamento antecipado da obra. A elaboração de peças curtas e que têm um desencadeamento de ações em um breve período de tempo pode ser apontada como um dos principais indícios desta característica sintética da obra gogoliana.

Ainda sobre *Os Jogadores*, é válido ressaltar que não há nenhum personagem feminino. A única referência feita à figura da mulher é o nome atribuído a um baralho, “Adelaída Ivánovna”, a quem o personagem Ikharióv tem verdadeira devoção, pois através deste baralho, ele consegue adivinhar as cartas dos adversários. Em determinadas cenas, ele chega a dialogar com o baralho, ao depositar nele a esperança de ganhos futuros.

A seguir, em 1846, escreveu sua última peça: *Desenlace de O Inspetor Geral*, na qual faz uso de um diálogo intrateatral, em que são expostas suas posições referentes ao teatro e ao próprio sentido do riso, da comédia e da metalinguagem. Assim como o faz em *À Saída do Teatro Após a Representação de uma Nova Comédia*, “O Autor da Peça”, personagem de tal texto, afirma que:

Não, são aplausos que eu queria para este momento: eu queria, neste exato instante, transportar-me para o palco, para a galeria, para uma poltrona, para a arquibancada. Estar em todas as partes, ouvir todas as opiniões e impressões enquanto ainda são puras e frescas, enquanto ainda não foram submetidas ao bom senso e às apreciações dos críticos e dos jornalistas, enquanto cada pessoa está somente sob a influência de seus próprios critérios. Isso é importante para mim: eu sou um autor de comédias. Todas as outras obras e gêneros estão sujeitos ao julgamento de uns poucos. Um autor de comédias está sujeito ao julgamento de todos; sobre ele qualquer espectador tem direitos, qualquer desclassificado põe-se a julgá-lo. Oh! Como eu gostaria que me mostrassem todos os meus defeitos e vícios (GÓGOL, 2009, p. 335).

Nesse fragmento da obra, fica clara a importância que Gógol dava às críticas geradas por suas peças, principalmente no que se refere à *O inspetor geral*, assim como ele também aponta as responsabilidades e os julgamentos a que um autor de comédias está exposto. No monólogo final, esse mesmo personagem explica:

Não, é injusto dizer que o riso causa indignação. O riso causa indignação somente porque ele ilumina o que estava na escuridão. Muitas coisas deixariam o homem indignado se fossem retratadas sem disfarces. Mas o poder iluminado do riso torna a alma mais serena. E assim, aquele que desejariam vingar-se de um homem mau acabariam por querer fazer as pazes com ele, ao ver ridicularizados os seus torpes pensamentos. É injusto que digam que o riso não age contra aqueles aos quais se lança, e que o canalha será o primeiro a rir dos canalhas iguais a ele, representados no palco. Aquele que já foi um trapaceiro no passado poderá rir, mas aquele que o é hoje não terá forças para isso! Ele saberá que essa personagem que o representa ficará gravada na memória de todos, e que bastará ele cometer uma ação vil para que o apelidem com o nome dela. Pois a zombaria causa temor até mesmo naquele que não teme nada nesse mundo (GÓGOL, 2009, p. 376).

O ofício de comediante é abordado por Gógol não de forma leve e descontraída, pelo contrário, o autor aborda o tema de forma pesada, considerando a comédia como uma arma para expor as artimanhas de um trapaceiro, por isso, muitas vezes é utilizada a expressão “um riso entre lágrimas” para definir a obra do autor. Segundo as falas do personagem, a comédia

e a “zombaria” são capazes de causar temor nas pessoas, uma vez que seus defeitos e truques são expostos e ridicularizados.

A metalinguagem, empregada nas peças de Gógol, traz ao espectador as questões do próprio autor, a necessidade de ter a obra reconhecida e admirada em contraponto às críticas que ela desencadeou. O dramaturgo tinha o desejo de falar ao público, de efetivar um diálogo, onde colocasse todas as questões referentes ao teatro que o angustiavam e que o faziam se ausentar constantemente da Rússia. Segundo Cavaliere,

A complexa dialética, presente em toda a obra gogoliana, cuja unidade estética advém dessa ambivalência bipolar e das profundas contradições que marcaram a vida e a obra do autor: o poeta e o apóstolo, o sonhador e o realista, o artista e o pregador, o cômico e o trágico por vezes se fundem, por outras se bifurcam, fazendo da sua própria produção artística objeto de indagação e um exercício contínuo de metalinguagem (CAVALIERE *in* GÓGOL, 2009, p. 37).

A autora defende que a obra gogoliana é dialética, onde as contradições existentes entre a vida e a produção artística do autor são determinantes. Nesse sentido, pode-se afirmar que essas contradições se referem às questões que vão surgir ao longo de toda a vida do autor, mas, principalmente nos últimos anos de trabalho, visto que Gógol se viu angustiado entre os caminhos que sua obra foi trilhando ao longo dos anos e suas crenças religiosas. Devido a isto, o autor vai reescrever diversas vezes a maioria de seus textos na busca por uma forma de deixar mais claro o que pretendia. Ao final de sua vida, a oposição entre suas crenças e sua obra vão levá-lo para um delírio que o conduziram a morte, não sem antes queimar a última versão da segunda parte de *Almas Mortas*. A revolta com sua última produção se deve justamente a uma orientação feita pelo padre Matvéi, que o acompanhou nos últimos anos de sua vida. Segundo o padre, Gógol deveria fazer mudanças em *Almas Mortas* a fim de tirar as partes “pecaminosas” que haviam nela. Ou seja, as questões religiosas foram ganhando cada vez mais espaço na vida e na obra do autor e a equalização entre o conteúdo de seus textos e suas crenças religiosas foi se tornando cada vez mais complexa, angustiando cada vez mais o dramaturgo.

Os aspectos formais aos quais se refere Cavaliere (2009), apontam para a modernidade de tais obras, porque Gógol evita enquadrar sua produção apenas nesses aspectos, ultrapassando a barreira estética. Nesse sentido, entende-se que a metadramaturgia foi o mecanismo encontrado pelo autor para que suas indagações pudessem chegar, de forma um pouco mais direta, ao público. A tentativa de esclarecer seus posicionamentos não obteve o resultado esperado pelo autor, uma vez que sua fama de contestador do estado russo se

manteve até mesmo após sua morte. Já na peça *Desenlace de O Inspetor Geral*, o personagem “O Primeiro Ator Cômico” diz sobre o espetáculo que acabara de encenar, *O Inspetor Geral*:

A gente estuda, ensaia esse papel e não sabe que expressão dar a ele. Às vezes até se esquece de si mesmo, toma o lugar da personagem, entra na personagem, emociona o espectador, mas, quando se lembra com o que foi que o tocou, tem até desgosto de si mesmo: a gente gostaria simplesmente de sumir da face da Terra, e fica emocionado com os aplausos, mas morto de vergonha (GÓGOL, 2009, p. 388).

No trecho da peça acima citado, Gógol expõe as dificuldades de se compor um papel, as dualidades do exercício de atuação a que o ator se submete ao integrar uma representação de comédia. O descontentamento com sua peça mais célebre, *O Inspetor Geral*, ocorre logo após uma crise de depressão nervosa, que faz com que o dramaturgo se aproximasse das práticas religiosas, o que para ele representava uma “profunda reeducação interior”. A partir destas práticas, o autor resolve retomar as discussões travadas por suas peças, principalmente no que se refere à *O Inspetor Geral*. Ele apresenta uma insatisfação com sua obra de destaque e critica o posicionamento político que levantara anos atrás.

Na peça *Desenlace de O Inspetor Geral*, que se desdobra no palco logo após a apresentação de *O Inspetor Geral*, os atores discutem seu ofício e os aspectos da obra que acabaram de encenar. A peça gira em torno dos personagens “O Primeiro Ator Cômico”, “O Outro Ator”, que acabaram de sair do palco onde encenaram *O Inspetor Geral*, e Piótr Pietróvitch, um homem da alta sociedade que estava na plateia assistindo ao espetáculo. Esses personagens debatem aspectos das cenas e as provocações que foram feitas à plateia.

Sobre a peça *À saída do teatro depois da representação de uma nova comédia*, Cavaliere (2009) explica:

[...] a peça *À saída do teatro depois da representação de uma nova comédia*, cujo texto definitivo aparece apenas seis anos após a criação de *O inspetor geral*, evidencia uma significação muito mais profunda do que a simples enumeração das várias críticas e da polêmica anotadas por Gógol, por ocasião da estreia do espetáculo. As diversas opiniões expressas pelos personagens da comédia prefiguram a discussão teatral da época, e também as principais preocupações de ordem ética e estética [...] (CAVALIERE in GÓGOL, 2009, p. 39).

A partir da citação acima, podemos concluir que, tanto a obra *À saída do teatro depois da representação de uma nova comédia*, como também *Desenlace de O inspetor geral* foram escritas em resposta às polêmicas geradas por *O inspetor geral* e nesse sentido, a ideia de escrita performática aplicada às obras é extremamente pertinente, pois o artista utilizou a escrita como porta-voz de seu discurso. Ou seja, a escrita dessas duas peças é impregnada de conceitos de ordem ética e estética, como bem definiu Cavaliere (2009), na tentativa de esclarecer os pontos de vista do autor em relação ao teatro, a crítica, a sociedade e a política.

O exercício de Gógol é um exercício reflexivo, onde o autor não apenas questiona, mas busca respostas para as suas questões e as do público. A metalinguagem, mais precisamente, o que estamos chamando de metadramaturgia, contribui de forma direta para essa performatividade na escrita do dramaturgo, uma vez que o autor se valeu da própria obra para discutir a arte teatral, bem como os aspectos envolvidos em sua produção e recepção. Ao analisarmos as obras dramáticas, não podemos deixar de levar em consideração esse recurso consciente de Gógol para responder às acusações que o descontentavam.

Sobre as duas peças metalinguísticas do dramaturgo, Cavaliere (2009) escreve:

À saída do teatro depois da representação de uma nova comédia e Desenlace de O inspetor geral, espécie de peças-manifestos, apresentam, portanto, relações estruturais e de composição homólogas, ainda que contrastivas. Ocorre em ambas as peças a desmistificação do discurso satírico-realista atribuído à comédia O inspetor geral pela crítica contemporânea do autor e, mais tarde, reivindicado pela crítica soviética. O dramaturgo, ao revirar e inverter a significação de seu Inspetor geral por meio de um inusitado 'desenlace', promove um corte com o modelo anterior, descongelando o significado único, abrindo espaço para o deslocamento dos sentidos em vários e desestabilizando dessa forma a sua recepção (CAVALIERE in GÓGOL, 2009, p. 41).

Depreende-se da citação acima que Gógol, ao tentar dar um novo desfecho à *O inspetor geral* ou a querer reinventar a sua célebre obra, ou ainda a reinventar e a esclarecer significações anteriores, acaba por reinventar seu próprio teatro. Ele aproxima o leitor/espectador da sua obra por tentar se fazer entender e produzir um modelo intrateatral inovador, ampliando o leque de interpretações e significações da sua própria escrita. A revisitação de *O inspetor geral* vai além do desejo do autor de desestabilizar a opinião do público, mas apresenta uma resposta consciente a tudo que foi dito pela crítica, pelos censores e pelo público em geral. Como uma Matriosca, boneca russa que carrega dentro de si várias outras bonecas, Gógol apresenta diferentes respostas e diferentes visões sobre sua peça. Nenhuma das duas peças representa uma resposta direta a questões específicas, pelo contrário, o dramaturgo apresenta uma série de versões, visões e críticas possíveis. A partir disso, pode-se dizer que o autor utilizou diferentes possibilidades de responder, argumentar, se colocar e teorizar sobre a sua própria obra e sobre o teatro de um modo geral.

No final da vida, angustiado pelo rumo que sua obra artística tomou e por questões sobre a religiosidade que também permearam suas peças, apesar que de forma mais amena que a política, sem dúvidas, mas que sempre despontavam em maior ou menor grau, Gógol resolve desistir de viver e simplesmente para de se alimentar, morrendo de inanição em 04 de março de 1852, com apenas 42 anos. Sobre o período final da vida do dramaturgo, Cavaliere (2009) afirma:

O humor e o ‘riso entre lágrimas’ que brotam dos seus textos revelariam para além do procedimento artístico e literário, um doloroso problema de dupla personalidade e dualismo religioso: a luta interior do escritor entre dois mundos, o da arte e o da moral, a preocupação em rir do demônio ao invés de amar a Deus, e o conflito entre o ocidentalismo e o eslavofilismo acabariam por fazê-lo mergulhar no delírio místico e na demência que lhe roubaram completamente a razão (CAVALIERE *in* GÓGOL, 2009, p. 14).

Esse delírio do final de sua vida fez com que ele queimasse manuscritos inéditos de obras, dentre eles a última parte do romance *Almas Mortas*, um de seus textos literários de maior sucesso. A insanidade o levou para um isolamento que lhe tirou a vida. O autor vai ao limite de sua obra, revisita, reescreve e se inscreve na sua obra. A obra gogoliana é uma obra performativa porque vai além de uma simples representação da realidade, tendo em vista que o autor questiona em diversos níveis a arte, a sociedade e a política. Sua obra é, acima de tudo, um exercício reflexivo sobre o teatro *versus* o espectador.

É importante destacar que nem todas as obras dramaturgias do autor são metalinguísticas, como é o caso de *Os jogadores* e *O casamento* e, por isso, nos deteremos na análise das suas três peças metalinguísticas: *O inspetor geral*, *À saída do teatro depois da representação de uma nova comédia* e *Desenlace de O inspetor geral*. Para nos referirmos ao conjunto das três peças metadramaturgicas citadas a cima, utilizaremos o termo “trilogia metadramaturgica”, por considerarmos que essas obras possuem essa conceituação.

O exposto acima é a gênese de um processo reflexivo sobre a obra dramaturgica de Nikolai Gógol, cujo estudo leva a identificar uma carência por parte da crítica de uma reflexão sobre a metalinguagem e sobre a escrita performática presentes nas três peças escritas pelo dramaturgo. Entende-se preliminarmente que a escrita de Gógol, ao mesmo tempo que critica é objeto de crítica, além de ser também um exercício de autocrítica.

1.4 *O inspetor geral*

O inspetor geral é a obra dramaturgica mais conhecida de Gógol e foi também a que mais recebeu críticas por diferentes níveis da sociedade russa. Muitas foram as suposições sobre a origem do tema e sobre a realidade dos fatos ali representados. A forma como a peça se estrutura e as ações que são desencadeadas levam o leitor/espectador a questionamentos sociais e políticos, bem como a um conhecimento de como se organizava a Rússia do século XIX. É importante destacar que *O inspetor geral* é a primeira obra a compor a trilogia metalinguística gogoliana e representa a gênese composta também por *À saída do teatro depois da representação de uma nova comédia* e *Desenlace de O inspetor geral*.

A história de *O inspetor geral* se passa em uma pequena província da Rússia, onde seus moradores recebem a notícia que um inspetor geral chegará em breve para averiguar as repartições da cidade. O prefeito, bem como os demais homens do poder da província, começa a tomar as devidas providências para mascarar os serviços mal prestados que existem na cidade. Nesse período, chega à cidade um forasteiro que é tido como o tal inspetor e que, ao perceber que está recebendo um cuidado especial por acreditarem ser ele um funcionário do governo, começa a se valer dessa informação para tomar dinheiro e outros benefícios do prefeito e dos funcionários da prefeitura.

Se tomarmos o contexto histórico russo do período, como ponto de partida para a análise da obra do autor, percebe-se que, como já citado anteriormente, a Rússia vivia um período de grandes mudanças, onde a revolução industrial representava o cerne dessas mudanças. O frio, a fome e a miséria ainda faziam com que muitos russos morressem sem que o governo prestasse qualquer auxílio. O regime do czarista enfrentava diversas investidas e tentativas de revolução. Nesse contexto, Gógol escreve sobre a Rússia de forma intensa e centraliza a sua obra no homem e suas relações com os aspectos sociais e políticos. A abordagem histórica se faz necessária para a análise do contexto em que a obra foi produzida, porém Gógol se mostra um autor à frente do seu tempo, retratando temas e questões que vão além do que era representado no período.

Sobre a obra, Nabokov (2014) afirma:

[...] *O Inspetor Geral* e seu romance *Almas Mortas* são produtos de sua fantasia, de pesadelos particulares habitados por seus próprios e incomparáveis seres imaginários. Não são nem poderiam ser uma imagem da Rússia de seu tempo porque, além de outras razões, ele praticamente não conhecia o país; na verdade, ele não foi capaz de escrever a continuação de *Almas Mortas* por não possuir informações suficientes e pela impossibilidade de usar as criaturinhas de sua imaginação para produzir uma obra realista que pudesse contribuir para aprimorar os padrões morais da Rússia (NABOKOV, 2014, p. 31).

Na citação acima, o autor deixa claro que Gógol não escreve sua obra baseada em histórias reais da sociedade russa, porém, mais à frente, Nabokov afirma que os críticos entenderam a obra como uma denúncia de corrupções no país. “[...] os críticos viram na peça [...] uma acusação ao suborno, à vulgaridade, à injustiça governamental, à escravidão” (NABOKOV, 2014, p. 31). Ou seja, a obra de Gógol tinha atingido aspectos que o autor não esperava e, muito menos, almejava.

Sobre *O Inspetor Geral*, Gatto (1958) afirma que:

[...] para o público não parece haver qualquer dúvida de que a sátira tinha como fundamento a realidade (tanto é certo que a interpretação da comédia como sátira social se manterá posteriormente, não obstante os protestos do próprio autor). O

processo de alternância dos elementos fantásticos com os realistas continua até a publicação de *Almas Mortas*, em que parece não haver lugar a dúvidas quanto à intenção do autor de dar um autêntico quadro realista da Rússia (GATTO, 1958, p. 168).

Nesse sentido, pode-se concluir que a obra de Gógol, principalmente no que se refere à peça *O Inspetor Geral*, trilhou um caminho próprio que não era esperado pelo autor. Sua história, criada a partir de uma anedota sugerida por Púchkin, foi entendida como uma crítica ácida à sociedade russa, porém, ao que parece, esse não foi o objetivo central do autor que, como afirma Nabokov (2014), tentou várias vezes reparar as impressões causadas pela obra. Suas duas últimas peças, *A saída do teatro depois da representação de uma nova comédia* e *O desenlace de O inspetor geral*, como vimos anteriormente nesse capítulo, apresentam uma reflexão sobre os comentários gerados a respeito de sua primeira e mais celebre obra dramaturgica.

Sobre a repercussão da obra de Gógol, Nabokov (2014) defende:

Atribuíram uma intenção revolucionária a obra de Gógol, e ele, um tímido cidadão cumpridor de seus deveres e com muitos amigos influentes no partido conservador, ficou tão alarmado com as coisas que tinham sido detectadas em seus escritos que, nas obras subsequentes, se esforçou para provar que a peça e o romance¹⁵, longe de ser revolucionários, na realidade se conformavam à tradição religiosa e ao misticismo que ele mais tarde esposou (NABOKOV, 2014, p. 31).

Sobre essa questão, Cavaliere observa que o autor “Não podia aceitar o fato de sua comédia haver-se tornado uma bandeira de triunfo para uma parte da sociedade e símbolo de subversão para outra. E de maneira alguma desejava ser tomado por um contestador do Estado russo e de suas estruturas” (CAVALIERE in GÓGOL, 2009, p. 23). Gógol foi tomado por um sentimento de insatisfação por sua obra ter trilhado os rumos que trilhou. A única arma que o autor tinha em mãos era sua própria obra, por isso tentou reescrever *O inspetor geral* algumas vezes e chegou a mandar uma versão atualizada da peça para um dos atores que havia encenado a primeira versão, ao que o ator respondeu afirmando não haver necessidade de nenhuma alteração no texto.

Muitos críticos defendem que a obra de Gógol pertença ao realismo e, somente a ele fazem referência, principalmente no tocante à peça *O inspetor geral*. Sobre esses aspectos, Gatto (1958) afirma que a obra de Gógol continha traços do romantismo, movimento que antecedeu o realismo na Rússia e que conta com a participação de Púchkin, um dos artistas que mais influenciou a obra do dramaturgo. “Se Gógol e Lermontov não tivessem escutado a voz de Pushkine, não teria o gênio desses escritores podido afirmar-se na sua plenitude (...)”

¹⁵ Nabokov (2014) se refere ao romance mais famoso de Gógol, *Almas Mortas* (1842).

(GATTO, 1958, p. 132). Além dos elementos românticos, suas obras contavam com elementos fantásticos em sua estrutura. Cavaliere (2009) chama a atenção para a forma com que Gógol apresentava a Rússia, ao denominar de “ótica desautomatizante” a maneira pela qual o autor representava os fatos em suas obras. Ainda sobre este tema, Gatto (1958) afirma que:

[...] o próprio Gógol nas suas primeiras criações, das primeiras narrativas ucranianas às chamadas narrativas de Petersburgo, não teve em vista a reprodução artística da vida como finalidade de sua arte. Quer em umas quer em outras o elemento fantástico funde-se de facto tão estritamente com o realista que não deixa supor qual seja o principal. Nas primeiras narrativas ucranianas, *Os Serões na Herdade de Dikanka*, os assuntos estão quase sempre ligados ao romantismo fantástico, ao passo que o realismo se pode reduzir às descrições da Natureza, aos tipos e em parte à forma do diálogo (GATTO, 1958, p. 168).

Nesse sentido, tanto Gatto (1958) como Nabokov (2014) concordam que a obra do autor não se restringia ao realismo, mas que ela foi assim considerada por se desenvolver em um período em que o realismo começava a ganhar força enquanto movimento estético. Para Gatto (1958), a obra de Gógol contém traços do romantismo, porém, “(...) os elementos realistas são tão abundantes que permitem considerá-la realista no conjunto (...)” (GATTO, 1958, p. 168). Depreende-se, então, que a obra de Gógol não está fechada dentro do realismo, o que comumente é afirmado, mas sim, que os elementos da estética realista se destacam como os mais representativos no conjunto da obra do autor.

Sobre as origens da obra, Cavaliere (2009) comenta:

O dramaturgo costumava atribuir o tema da peça a Púchkin, que lhe havia narrado a história de um aventureiro que se apresentara na região de Nóvgorod como inspetor geral para explorar os funcionários. Também o próprio Púchkin, durante a sua permanência Nóvgorod, para onde tinha ido recolher materiais para sua *História de Pugatchiów*, parece ter dado margem a um engano, sendo tomado por um inspetor viajando incógnito em missão secreta (CAVALIERE in GÓGOL, 2009, p. 18).

A origem da obra é uma incógnita, pois não se sabe ao certo se a peça teve origem na história real vivenciada por Púchkin ou na anedota por ele contada a Gógol. Em 1836, a obra *O inspetor geral* encontrava-se pronta e, dessa forma, o autor reuniu alguns amigos para presenciarem a primeira leitura da peça. Na ocasião, a leitura impressionou aqueles que a escutaram. Posteriormente, foi conseguida uma autorização para a primeira montagem da peça.

A respeito da primeira encenação de *O inspetor geral*, Cavaliere observa que:

A peça foi encenada pela primeira vez a 19 de abril de 1836, na presença do czar Nicolau I e de sua família. Se dependesse dos poderosos que rodeavam o czar, a peça teria sido imediatamente retirada de cartaz. No entanto Gógol contava com amigos influentes sobre o soberano, os quais, astutamente, jogaram com a vaidade

de Nicolai I, comparando-o a Luís XIV, absolutista e culto. O czar seria então o supremo árbitro da questão, como fora o rei francês no caso de *O tartufo*, de Molière (CAVALIERE in GÓGOL, 2009, p. 19).

Nesse sentido, a autorização do czar em manter a peça em cartaz, mesmo depois de tê-la visto em cena, e ter visto a maneira como Gógol expõe a corrupção nos diversos níveis de governo, figura também como uma grande conquista para época, principalmente no que diz respeito à censura enfrentada pelos artistas, não só por parte do czar, como também, por parte dos literatos da época.

A peça se inicia com o aviso de que um inspetor do governo em breve chegará à localidade. Logo em seguida, um forasteiro chega à cidade e se instala na hospedaria. Sobre a chegada do inspetor e o real objetivo de sua vinda, os personagens discutem:

AMÓS FIÓDOROVITCH

Eu acho, Antón Antónovitch, que isso aí tem uma razão mais sutil e bem política. É o seguinte: a Rússia... é isso mesmo... a Rússia deseja fazer a guerra e aí, vejam só, o ministério manda um funcionário para espionar se há traição em algum lugar.

PREFEITO

Mas que asneira! Um homem inteligente como você! Traição numa cidadezinha dessa! Por acaso estamos numa fronteira? Daqui desta cidade, nem viajando três anos seguidos você pode chegar a algum lugar (GÓGOL, 2009, p. 49).

Como pode ser visto, aspectos referentes aos conflitos e guerras já aparecem no texto, bem como a traição, um medo que, como vimos no início deste capítulo, rondava o regime do período. Nesse sentido, podemos ver também a piada com a extensão territorial do país, o maior do mundo, o que certamente dificultava a administração de todo o território. Mais à frente, o prefeito aconselha seus funcionários a organizarem os hospitais, escolas e repartições de maneira a ‘maquiar’ cada uma delas para que o inspetor não tivesse uma má impressão da cidade. Sobre a maquiagem feitas nas instituições, o “Prefeito” adverte:

PREFEITO

Estando ou não de olho, os senhores já estão avisados. Prestem atenção: de minha parte, já dei algumas ordens e os aconselho a fazer o mesmo. Principalmente o senhor, Artémi Filípovitch! Sem dúvida nenhuma, o tal funcionário vai querer, antes de mais nada, averiguar as instituições de assistência social sob sua responsabilidade, por isso faça tudo ficar bem decente: os gorros devem estar limpos para que os doentes não pareçam ferreiros, como sempre (GÓGOL, 2009, p. 49).

A maquiagem feita nas instituições aparece explícita na fala do “Prefeito”, essa ordem é dada não somente ao diretor do hospital, mas aos demais diretores de instituições da província. Nabokov (2014) afirma que “Os personagens de Gógol apenas por acaso são senhores de terras e funcionários russos, enquanto os cenários onde atuam e sua condição social constituem fatores totalmente sem importância” (NABOKOV, 2014, p. 41). Depreende-se, então, da fala do autor que a base da obra de Gógol são os conflitos humanos e

que a relação estabelecida entre os personagens poderia ocorrer em qualquer nível da escala social e em qualquer cidade, portanto, a condição social dos personagens torna-se irrelevante em sua obra.

O aspecto histórico é abordado em alguns momentos da obra. A eminência de uma guerra, a constante busca por alargar as fronteiras e conquistar um maior território sempre foi, ao longo da história da Rússia, uma busca incessante de seus diversos czares. Neste sentido, os personagens discutem:

CHEFE DOS CORREIOS

O que eu acho? Que vai haver guerra com os turcos.

AMÓS FIÓDOROVITCH

É isso mesmo! É isso que eu também acho.

PREFEITO

Sei..., mas que tapados!

CHEFE DOS CORREIOS

É guerra com os turcos, sim. Tudo sujeira dos franceses (GÓGOL, 2009, p. 52).

Mais à frente, o “Prefeito” é indagado sobre o seu temor da chegada do inspetor geral e de que a tal inspeção seja feita. A esse respeito o “Prefeito” responde:

PREFEITO

Eu? Bem, não é que eu sinta medo, mas sim, um pouquinho... Os comerciantes e a população estão me causando alguns aborrecimentos. Dizem que eu lhes enfio a faca, mas eu, pelo amor de Deus, se tomei algo de alguém, juro mesmo, foi sem nenhuma maldade. Eu estou até achando que houve uma denúncia contra mim. Por que, afinal de contas, tem que vir um inspetor? Ouça, Ivan Kuzmitch, não seria possível dizer, para o nosso bem geral, abrir e dar uma ladinha nas cartas que entram e saem da repartição? Ver se não se trata de alguma denúncia ou se apenas são correspondências. Se nada houver, então que se feche novamente a carta, ou, pensando bem, entregue-a aberta assim mesmo (GÓGOL, 2009, p. 54).

Sobre essa investida do “Prefeito”, o “Chefe dos Correios” responde sem nenhuma hesitação que já faz isso corriqueiramente, mas não na intenção de buscar denúncias e sim, por curiosidade. Mais à frente, o “Prefeito” dá a seguinte ordem: “[...] se por acaso cair nas suas mãos alguma queixa ou denúncia, retenha sem a menor hesitação” (GÓGOL, 2009, p. 55). A maneira como a corrupção é abordada na obra, de forma que, aquele que detém o poder não se envergonha, em momento algum, de seus atos fraudulentos e, muito menos, se sente inibido de ordenar ações que são contra as leis aos seus subordinados, como por exemplo abrir cartas, forjar as prestações de contas, manter a ordem momentaneamente só para que a administração pública pareça decente e organizada aos olhos de um possível fiscalizador do governo, são elementos que aparecem corriqueiramente nessa obra e que nos fazem refletir sobre a possível existência dessas fraudes na Rússia.

Khlestakóv e Óssip, seu criado, que se hospedam na cidade fugindo de cobranças de dívidas de jogo que o primeiro vem deixando nas cidades em que passam, são tidos como o inspetor geral e seu criado, pelos funcionários do prefeito. Khlestakóv é de uma família rica, porém deixa de receber ajuda do pai, por não querer trabalhar e perder dinheiro em jogos e festas. Justamente por ser de família rica é que o falso inspetor tem bons modos e boa educação, conseguindo convencer a todos do seu alto cargo. O personagem principal também é um grande trapaceiro e rapidamente percebe que algo estranho está acontecendo, principalmente quando suas contas na hospedaria começam a ser pagas, além de outras dezenas de favores, incluindo empréstimo de dinheiro da maioria dos funcionários da prefeitura.

O Prefeito organiza um jantar para receber o inspetor sem saber que ele é um falsário. No jantar, Khlestakóv conhece a esposa e a filha do “Prefeito”, ambas irão disputar o coração do forasteiro e ele, como um bom trapaceiro que é, se aproveitará das duas em segredo. No jantar, o “Prefeito”, sobre a administração da província, desabafa para o falso inspetor:

PREFEITO

E, se permite dizer-lhe, todo esse quebra cabeça é de responsabilidade do prefeito. Quantos problemas diferentes: é a limpeza aqui, um conserto ali, um reparo acolá... numa palavra, homem mais inteligente se veria em apuros, mas, graças a Deus, tudo corre na santa paz. Um outro prefeito, é claro, se contentaria apenas em agir em proveito próprio, mas, pode acreditar, a gente, até mesmo quando vai para cama dormir, fica pensando: ‘Queira Deus que tudo seja feito para que os superiores reconheçam o meu zelo e fiquem satisfeitos...’. Serei recompensado ou não, só Deus sabe, mas pelo menos tenho a consciência tranquila. Quando na cidade tudo está em ordem, as ruas varridas, os presos em boas condições e poucos bêbados... o que se pode querer mais? Palavra de honra, as honrarias... não quero mesmo. Claro que são sedutoras, mas, diante da virtude, tudo isso são cinzas e vaidades (GÓGOL, 2009, p. 98).

A forma como o dramaturgo expõe a falsidade e a inescrupulosidade dos personagens é cômica, porém, não se pode dizer que, ao ter contato com falas como essa do “Prefeito”, não se tenha o sentimento de raiva e de impunidade despertado. Por isso, a definição de um riso entre lágrimas sempre é aplicada a sua obra. Esse riso nervoso, difere, em primeiro plano, de um riso escrachado ou debochado. O riso aqui, é o riso daquele que sabe que está sendo passado para trás, ou seja, ao rir das artimanhas do “Prefeito” para maquiagem a cidade, para subornar e prestar favores além dos necessários ao falso inspetor, o leitor/espectador ri do outro e ri de si mesmo, pois se existe corrupção, essa envolve aqueles que estão no poder e prejudica, direta ou indiretamente, o povo.

O falso inspetor, por sua vez, não se envergonha de pedir dinheiro, como forma de suborno, não só para o prefeito, mas também para os administradores das repartições e para os

mais pobres, comerciantes e baixos funcionários. Ou seja, se os administradores da província não têm escrúpulos, o falso inspetor também não o possui. Por sua vez, a violência aparece como uma forma de punição para aqueles que não podem oferecer nada ao prefeito e aos seus funcionários. Dessa forma, uma grande corrupção humana, em diferentes níveis, é abordada por Gógol em sua obra. Como exemplo, podemos citar a cena em que as pessoas do povo se dirigem ao suposto inspetor, como “paizinho”. Ou seja, a população se dirige àqueles que detém o poder como um pai, o que provavelmente se justifica pelo regime absolutista vigente na Rússia no período. A personagem “Mulher do Serralheiro” procura o falso inspetor para pedir que ele interceda por seu marido que vai ser recrutado para o exército. É dessa forma que Gógol destaca a submissão que mantinha o povo sujeito aos governantes desse período. Assim, a “Mulher do Serralheiro” suplica:

MULHER DO SERRALHEIRO

Sou a mulher do serralheiro, Fevrôna Petrôvna Pochliópkina, paizinho.

KHLESTAKÓV

Você, o que deseja?

MULHER DO SERRALHEIRO

Suplicar vossa misericórdia, vossa graça contra o prefeito! Que toda a maldição recaia sobre ele! Que ele, esse vigarista, seus filhos, tios e tias, nunca tenham nada que se preze!

KHLESTAKÓV

E por quê?

MULHER DO SERRALHEIRO

Ordenou que meu marido fosse recrutado para o Exército. Nem tinha chegado a vez dele, esse vigarista! Ainda por cima, é proibido por lei. Era casado (GÓGOL, 2009, p. 138).

Na cena, Khlestakóv fica indignado com o que o prefeito fez e indaga: “Como ele pode fazer uma coisa dessas?” (GÓGOL, 2009, p. 138). No diálogo acima, fica claro a autoridade que era exercida pelo governo e a submissão do povo. Um ponto interessante a ser observado é que a personagem que dialoga com o falso inspetor tem nome: Fevrôna Petrôvna Pochliópkina. Porém, o dramaturgo não utiliza esse nome para a personagem, denominando-a como “Mulher do Serralheiro”, o que pode levar à interpretação de que, o que o autor deseja destacar é a sua função social, deixando de lado sua individualidade enquanto sujeito. Em outras peças do dramaturgo, também é possível encontrar essa característica, visto que Gógol batiza alguns de seus personagens por sua função social, não atribuindo-lhes um nome próprio.

Mais à frente, a personagem critica diretamente o prefeito:

MULHER DO SERRALHEIRO

Fez porque fez, o vigarista. Que Deus o castigue, neste e no outro mundo! E se tiver uma tia, então que caia sobre ela a maior desgraça. E se o pai ainda estiver vivo, que também ele, o canalha, estique as canelas ou fique estropiado para todo o sempre,

esse vigarista! O filho do alfaiate, aquele bêbado, este sim tinham que ter levado. Mas os pais mandaram um belo presente e então, o prefeito caiu em cima da comerciante Panteléieva. Mas a Panteléieva também mandou pra mulher dele três peças de tecido, e aí é que ele veio para cima de mim. ‘Pra que é que você precisa de marido? Ele não presta para nada.’ ‘Eu é que sei se ele presta ou não presta para nada. Isso é da minha conta, seu vigarista!’ E disse mais: ‘Ele é um ladrão, se não roubou nada até agora, tanto faz, porque vai acabar roubando mesmo e de qualquer maneira vai ser recrutado no ano que vem’. E eu: ‘Como é que fico sem marido, seu vigarista! Sou uma mulher fraca, patife!’. Que toda sua família pereça sem a luz do sol. E se tem sogra, que a sogra também... (GÓGOL, 2009, p. 139).

Na passagem acima, a personagem denuncia a forma como o prefeito favorece aqueles que o beneficiam com presentes ou propina. A personagem também não se dirige ao prefeito de maneira subserviente. Ela não concorda, questiona e joga maldições sobre o governante e toda a sua família. Mas ao final, a vontade do prefeito, que é quem detém o poder, prevalece. Gógol retrata uma sociedade que já apresenta revolta e questionamentos às ordens vindas dos governantes. Ainda nessa cena, a personagem “Mulher do Subtenente” faz outras denúncias ao falso inspetor. Ela alega ter apanhado de dois policiais sem motivo, e suplica “[...] o obrigue a pagar uma multa pelo seu erro. Não seria nada mau, pois um dinheirinho agora me cairia muito bem” (GÓGOL, 2009, p. 140). O que Gógol parece querer evidenciar é a corrupção em diversos níveis sociais e a tentativa de todos os personagens em levar vantagem um sobre do outro, independentemente da condição social.

Em seguida, o falso inspetor pede a mão da filha do prefeito em casamento. A mãe não fica muito satisfeita, por também querer manter um envolvimento com o farsante. O prefeito concede a mão da filha a Khlestakóv, com muita felicidade e já pensando nos ganhos futuros que este casamento poderá lhe proporcionar. Com o pedido de casamento aceito, o falso inspetor se prepara para ir embora, e ainda consegue tirar mais dinheiro de todos, com a desculpa de que precisa de um empréstimo e que, no seu retorno à cidade que se dará no dia seguinte, pagará a todos.

A cidade se despede do forasteiro, inclusive sua noiva. Na saída, ao se despedir do “Prefeito”, Khlestakóv é irônico: “Adeus Antón Antónovitch! Muito obrigado por sua hospitalidade. Confesso de todo o coração que em lugar algum fui tão bem recebido. Adeus, Ana Andréievna! Adeus, Mária Antónovna, meu anjinho” (GÓGOL, 2009, p. 151). Na saída, ainda recebe algumas doações para tornar sua carroça mais confortável e, finalmente, vai embora com seu criado.

Após sua partida, o “Chefe dos Correios” abre uma carta que Khlestakóv tentou enviar a um amigo contando as suas aventuras na cidade. Ao ler as revelações, o “Chefe dos Correios” corre até a casa do “Prefeito” que, inicialmente, o recrimina por abrir a carta, mas

logo é convencido de que precisa escutar o seu conteúdo para descobrir quem é, na verdade, o tal forasteiro. O “Chefe dos Correios” lê:

CHEFE DOS CORREIOS (*lê*)

‘Apresso-me a informar você, meu caro Triapítchkin, sobre algumas coisas incríveis que aconteceram. Durante a viagem, um capitão da infantaria me limpou de tal maneira que o dono da hospedaria queria me mandar para a cadeia. Mas eis que de repente, por causa da minha cara e meus trajes petersburgueses, toda a cidade me tomou por um governador-general. E agora estou hospedado na casa do prefeito, e estou arrastando uma asinha, sem mais aquela, tanto para a mulher como para a filha. Apenas não decidi ainda por qual delas devo começar. Acho que pela mamãezinha, pois me parece que ela já está disposta a todos os favores. Você se lembra da miséria que passamos juntos? Quando dividíamos o almoço? E como certa vez o dono de uma confeitaria me agarrou pelo colarinho por causa de uns pasteizinhos que ficaram por conta do vigário? Agora a vida mudou completamente todos me emprestam dinheiro ao meu bel-prazer. Que gente pitoresca! Você iria morrer de rir. Sei que você escreve pequenos artigos. Coloque essa gente em seus textos. Em primeiro lugar, o prefeito. É um asno perfeito...’ (GÓGOL, 2009, p. 168).

A carta segue falando sobre os demais funcionários da prefeitura, comerciantes e responsáveis pelas repartições públicas, e é lida em voz alta, em uma cena cômica em que os citados fazem de tudo para que a parte em que o forasteiro fala sobre cada um deles seja sublimada da leitura. O que é importante destacar é que Khlestakóv fala ao seu colega, a quem a carta era destinada, sobre a possibilidade de incluir a história vivenciada nos seus textos. Nesse sentido, pode se comparar a sugestão de Khlestakóv à origem da peça que, segundo vimos, foi sugerida por Púchkin a Gógol, a partir de uma anedota ou uma história vivida pelo amigo do dramaturgo.

Sem a intenção, Khlestakóv joga na cara todos os defeitos dos políticos daquela cidade. O que Gógol faz, através de uma peça cômica, é expor a corrupção em várias esferas de poder, em uma cidade pequena, que pode ser qualquer lugar, uma vez que um trapaceiro maior conseguiu enganar a todos os outros que, por sua vez, são tão trapaceiros quanto o primeiro. O “Prefeito”, após a leitura completa da carta, se questiona “Velho bobo! Como pude perder a razão como uma porta! ... Trinta anos de serviço e nenhum comerciante, nenhum negociante foi capaz de me passar a perna. Consegui enganar vigaristas e mais vigaristas” (GÓGOL, 2009, p. 172). O personagem não se conforma de ter sido tão enganado por um trapaceiro tão jovem, que além de tudo se aproveitou de sua própria filha.

Os personagens Bobtchinski e Dóbtchinski compõem a dupla de trapaceiros que protagoniza muitas das cenas cômicas. Os dois personagens são trapaceiros, porém bobalhões e ingênuos e, justamente por isso, são passados para trás com muita facilidade. São eles os responsáveis por levar até o “Prefeito” a informação que havia chegado um forasteiro oculto

na hospedaria da cidade e que, provavelmente, esse forasteiro era o inspetor geral, tão temido e aguardado por todos.

Após compreender exatamente o que aconteceu, o “Prefeito” é tomado por uma cólera e esbraveja contra todos:

PREFEITO

Agora lá vai ele pelos caminhos fazendo alarde! Vai contar pra todo mundo essa história. E ainda por cima, além de a gente passar por palhaço, vai cair nas mãos de um escrevinhador qualquer, de um rabiscador de papéis que vai meter a gente numa comédia! Isso é que é duro! Não vai levar em consideração nem o meu cargo, nem minha posição e todos vão rir às gargalhadas e bater palmas. Do que estão rindo? Estão rindo de si mesmos... Ah! Vocês!... (*Furioso, bate com os pés no chão*) Todos esses rabiscadores de papel, esses escrevinhadores de nada, malditos liberais! Filhos do diabo! Queria dar um nó em vocês todos, reduzir todos a pó e mandar vocês pro fundo do inferno! Bem juntinho do demo!... (*Agita os punhos e bate os pés no chão. Depois de uma breve pausa*) Ainda não consigo me acalmar. É assim mesmo, quando Deus quer nos castigar, primeiro nos tira a razão. Mas o que tinha de inspetor naquele espertinho? Nada. Nem um tiquinho de nada. E de repente, todos começaram: inspetor pra lá, inspetor pra cá! Quem foi o primeiro a espalhar que ele era um inspetor? Respondam! (GÓGOL, 2009, p. 172-173).

No fragmento acima, pode-se destacar os aspectos metadramatúrgicos empregados pelo autor. O “Prefeito” se refere à utilização da história por algum “escrevinhador” que escreverá, baseado no ocorrido, uma comédia. O personagem se refere à própria peça e as ações representadas, ou seja, a obra falando da própria obra. Logo depois, o personagem ainda critica os escritores e a forma como se utilizam de certos ocorridos para criar suas obras.

Na última cena, um oficial chega com a notícia de que um funcionário do governo acaba de chegar. Dizia ele: “Acaba de chegar de São Petersburgo um funcionário por ordem do czar. Ele ordena que o senhor se apresente agora mesmo. Ele está hospedado no hotel” (GÓGOL, 2009, p. 174). Nesse momento todos ficam aterrorizados. Se não bastasse a certeza de que o falso inspetor enganou a todos, ainda são surpreendidos com a chegada do inspetor que realmente vai averiguar se a administração da cidade está sendo feita de maneira correta.

O autor indica uma cena muda ao final e descreve na rubrica de que maneira essa cena deve ser elaborada. Todos os personagens estão nessa cena e, entre outras coisas, o autor indica na rubrica que “*O grupo petrificado permanece nessa posição por quase um minuto e meio. Cai o pano*” (GÓGOL, 2009, p. 175). Essa cena parada, que encerra a peça de Gógol, sugere a petrificação dos personagens diante da chegada do verdadeiro inspetor, os personagens ficam apavorados e se veem em desespero com a informação.

Na obra de Gógol, de maneira geral, nenhum dos seus personagens é completamente bom, não existe o herói, aquele com o qual nos identificaremos e torceremos até o final da história. O leitor/espectador é bombardeado com uma sequência de cenas onde a corrupção e

a trapaça é passível de ser protagonizada por todos os personagens. Todos eles querem arrumar alguma forma de levar vantagem sobre os outros. O humor empregado na peça é um humor satírico, um humor ácido que não deixa o leitor/espectador em uma posição confortável.

A obra *O inspetor geral* é a obra dramaturgica mais conhecida de Gógol, muitos autores escreveram sobre a peça e fizeram com que muitos aspectos pudessem ser discutidos. Percebe-se, já em *O inspetor geral*, a incidência de aspectos metadramatúrgicos que aparecem com mais frequência nas obras que sucedem a primeira peça escrita do autor. Os aspectos políticos, a forma como o cômico é utilizado para abordar temas extremamente delicados, principalmente lavando-se em consideração o regime russo do período, representam uma característica marcante da obra do autor. O texto provoca uma estranha identificação com Khlestakóv, o falso inspetor que, apesar de ser um trapaceiro cujo objetivo é apenas levar vantagem sobre todos, parece se vingar daqueles corruptos que estão no poder, e nesse sentido torcemos por ele. Nos deleitamos com a vitória de um trapaceiro, ou seja, é o sucesso do aproveitador sobre outros aproveitadores, como que pagando com a própria moeda. Faz sentido, a partir dessa análise, atribuir a definição do cômico empregado na construção de Gógol, como um provocador de um riso pesado, tenso, preso nas amarras daquilo que consideramos correto ou não. Gógol nos mostra que, não existe ninguém completamente bom, todos os seus personagens são passíveis de cometer algum crime, algum abuso de poder, alguma trapaça. O dramaturgo aponta o olhar do leitor/espectador para os defeitos humanos, maquiados com uma moldura cômica, mas que na realidade nos faz rir de nós mesmos. A obra do autor é autoficcional, onde a mistura entre a ficção e a realidade, bem como a oscilação entre o autor e o personagem ficcional gera um gênero híbrido. Os seus personagens se confundem com o próprio autor, apresentam o discurso de Gógol, o discurso do outro e, indo mais além, um discurso ficcional.

Essa breve análise se deve a importância da obra, mas também representa um aprofundamento sobre as questões abordadas pelo autor na sua principal peça e que vão repercutir na produção de *A saída do teatro depois da representação de uma nova comédia* e *O desenlace de O inspetor geral*. Ambas serão melhor discutidas durante a análise dessas obras nos capítulos seguintes. Nos capítulos teóricos que se seguem, discutir-se-á os conceitos de metadramaturgia e escrita performática e sua aplicação na análise de obras dramaturgicas. Estes conceitos serão basilares para a análise da trilogia metadramatúrgica gogoliana.

1.5 O riso gogoliano

O riso, desde a Antiguidade Clássica, é entendido como algo inferior e indesejável. Mais tarde, no Romantismo, o riso passou a ser entendido em duas perspectivas: vulgar e elevado. O riso vulgar era associado ao mal. Através dele era possível rebaixar a imagem de alguém, bem como, era associado ao erótico e ao obscuro. O riso elevado era considerado um riso bom, saudável e que não representava mal algum, não expunha nem diminuía o objeto risível. Essas visões dicotômicas aos poucos foram sendo abandonadas em detrimento de um entendimento mais amplo da representação do riso.

Vladimir Propp (1992), defende que o riso apresenta uma diversidade em seus aspectos e que se apresenta em diferentes tipos sintetizados pelo autor russo, são eles: o riso de zombaria, o riso bom, o maldoso e cínico, o ritual e o moderado. O riso é definido como um produtor de humor, gerador de comicidade. Rimos daquilo que achamos engraçado.

Algumas categorias cômicas listadas por Propp (1992), se aplicam perfeitamente ao que é utilizado na obra de Gógol, são elas: a paródia, o exagero cômico, os instrumentos linguísticos da comicidade e a mentira. A paródia, segundo o formalista russo, é uma imitação de características de um fenômeno da vida, ao mesmo tempo que esconde e nega o sentido interior daquilo que está parodiando. É uma reprodução ironicamente exagerada das peculiaridades e características individuais. Segundo Propp (1992), ela não se limita ao exagero, dessa forma, pode ser uma imitação de caracteres exteriores de um fenômeno da vida. Assim, a paródia “[...] representa um meio de desvendamento da inconsistência interior do que é parodiado” (PROPP, 1992, p. 87). Ou seja, quando o personagem Khlestakóv finge ser o inspetor, ele não tem realmente essa essência dentro de si, desta forma, gera o riso na plateia que sabe que existe ali um fingimento.

A definição de exagero cômico aborda as questões de utilização do exagero como gerador de comicidade. O exagero cômico está intimamente ligado ao conceito de paródia, uma vez que alguns dos procedimentos da paródia utilizam o exagero como recurso. Essa categoria proporciona uma tendenciosa deformação ao que é representado “[...] que serve para revelar o vício mais essencial entre os fenômenos dignos de ridicularização satírica” (PROPP, 1992, p. 88). Propp (1992) subdivide o exagero em: hipérbole, caricatura e grotesco¹⁶. Esses dois últimos nos interessam particularmente pois são comumente associados à obra gogoliana.

¹⁶ O conceito de grotesco empregue à obra gogoliana foi amplamente discutido pela autora Arlete Cavaliere, no livro *Teatro Russo: percurso para um estudo da paródia e do grotesco* (2009), assim, não nos deteremos a tal questão neste estudo.

A caricatura consiste no exagero de um detalhe para chamar a atenção e pode ser associada a elementos de ordem espiritual ou física. Assim, uma característica do caráter de alguém é exagerada a ponto de parecer ser uma particularidade singular daquele indivíduo. Um elemento simples e que não é notado, pode ser evidenciado através da caricatura. Ao relacionarmos com a obra de Gógol, pode-se dizer que a corrupção de seus personagens aparece na obra como características evidenciadas daqueles personagens, criando caricaturas de uma sociedade corruptível.

O grotesco é o mais alto grau do exagero, a ponto de se tornar algo monstruoso. Ele ultrapassa o limite do que é real até atingir o fantástico. Segundo Propp (1992), o grotesco “[...] é cômico quando, como tudo o que é cômico, encobre o princípio espiritual se anula no homem” (PROPP, 1992, p. 92). Para exemplificar esse exagero na trilogia metadramatúrgica gogoliana podemos citar personagens como: Khlestakóv, Bobtchinski e Dóbtchinski. Esses personagens têm suas ações elevadas ao exagero máximo, potencializando o riso.

O grotesco sempre aparece associado ao emprego do riso na obra gogoliana. Segundo Charles Baudelaire, no texto *Da essência do riso* (2001),

O cômico é, do ponto de vista artístico, uma imitação; o grotesco, uma criação. O cômico é uma imitação misturada com uma certa faculdade criadora, isto é, com uma idealidade artística. Ora, o orgulho humano, que sempre predomina e que é a causa natural do riso, torna-se, também, no caso do cômico, a causa natural do grotesco, que é uma certa criação misturada com uma certa faculdade imitadora de elementos pré-existentes na natureza. Quero dizer que, nesse caso, o riso é a expressão da ideia de superioridade, não mais do homem sobre o homem, mas do homem sobre a natureza (BAUDELAIRE, 2001, p. 08-09).

O autor defende que o grotesco seria uma expressão da superioridade do ser humano diante da natureza. O grotesco está além do cômico por conter em si o elemento criativo.

[...] o riso causado pelo grotesco tem em si algo de profundo, de axiomático e de primitivo que se aproxima muito mais da vida inocente e da alegria absoluta do que o riso causado pelo cômico de costumes. Há, entre esses dois risos, abstração feita da questão da utilidade, a mesma diferença que entre a escola literária comprometida e a escola da arte pela arte. Assim, o grotesco de uma altura proporcional (BAUDELAIRE, 2001, p. 09).

Esse caráter profundo do riso provocado pelo grotesco de que nos fala Baudelaire (2001) é constantemente provado na obra gogoliana. O grotesco de Gógol surge de uma deformação da realidade ao extremo. A respeito de *O inspetor geral*, Cavaliere (2009) comenta:

Os personagens grotescos da peça, apresentados em todas as suas deformações e exageros, beirando caricaturas, desenham a imagem de um mundo deformado no limiar do fantástico e do monstruoso, ainda que cômico. No espelho invertido da cena, os disfarces e as máscaras sociais criam um jogo sutil de rupturas que leva a

uma espécie de autorreconhecimento, surgido dessa irreabilidade às avessas. ‘Do que estão rindo? Estão rindo de si mesmos!’, proclama ao final, o prefeito trapaceado, em desespero tragicômico (CAVALIERE, 2009, p. 26)

Depreende-se, então, que a potencialidade do grotesco aplicado aos personagens causa um estranhamento na plateia. A autora afirma ainda que o dramaturgo expõe não os acontecimentos reais, mais sim “os disfarces ideológicos” de uma cena real. Nessa exposição, o autor se dirige diretamente à sociedade, por isso que é considerado um teatro de denúncia.

Retomando as categorias do cômico propostas por Propp, abordaremos agora os instrumentos linguísticos, que são os elementos da língua que podem ter uma conotação cômica, a saber: os trocadinhos e a ironia. Para Propp (1992), a língua se torna cômica quando apresenta imperfeições do raciocínio do enunciador. Segundo Cavaliere (2009), “O trocadilho, o gesto sonoro, certas piruetas verbais constituem elementos essenciais da escritura gogoliana, muitas vezes de difícil ‘transcrição’, mas que não se pode desprezar em uma tradução” (CAVALIERE, 2009, p. 07). Esses trocadilhos são destacados como algo recorrente na escrita gogoliana.

A ironia é mais um elemento comumente associado à obra dramaturgicamente de Gógol. Segundo Propp (1992), a ironia se caracteriza quando se apresenta algo bom na tentativa de destacar algo ruim. O efeito irônico é atingido com menos intensidade na linguagem escrita do que na falada, visto que nesta última pode-se apresentar nuances de voz e entonação para destacar tal contrariedade. No caso específico da dramaturgia de Gógol, em muitos momentos é perceptível a ironia com que Khlestakóv se dirige, principalmente, ao “Prefeito”.

Segundo Cavaliere (2009):

A peça parecia não se limitar a um simples e engraçado juízo moral da realidade russa, sob as ordens de Nicolau I, ou ao triunfo do ‘realismo crítico’, [...], mas abria por meio da configuração grotesca dos personagens, das situações e da própria linguagem do texto, uma ampla sondagem do ser humano – do aspecto irreal da existência e de suas camadas mais profundas –, matizada de ironia e amargura (CAVALIERE, 2009, p. 20).

A autora afirma a existência de ironia na obra gogoliana. A autora também associa o “realismo crítico” à obra gogoliana, tal definição nos parece pertinente não só no que se refere à *O inspetor geral*, mas também as demais obras do dramaturgo, principalmente no que se refere às obras metadramaturgicas *A saída do teatro depois da representação de uma nova comédia* e *Desenlace de O inspetor geral*.

A mentira, outra categoria cômica, aparece como algo possuidor de grande comicidade. Segundo Propp (1992), existem dois tipos de mentiras utilizadas na comicidade, são elas: a mentira que é usada com o objetivo de iludir, a tal ponto que sua mentira seja

considerada verdadeira; o segundo tipo de mentira é aquele que não tem uma preocupação em enganar ou iludir, apenas divertir. No caso de Gógol, os personagens utilizam a mentira para iludir e enganar uns aos outros, a mentira é algo que está presente constantemente na obra dramaturgica do autor.

A obra dramaturgica gogoliana é cômica. Em todas as suas cinco peças podemos encontrar situações engraçadas. Porém o riso gogoliano não é o riso do escárnio, é um riso mais profundo. Para Henri Bergson, no livro *O riso: ensaio sobre a significação do cômico* (1993), “[...] não há comicidade fora do que é propriamente humano” (BERGSON, 1993, p. 07). Rimos de situações em que identificamos atitudes ou expressões humanas. A ação de rir está ligada a padrões que são estabelecidos em sociedade e gerados por situações que fogem desses padrões, “O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social” (BERGSON, 1993, p. 09). O riso é um aglutinador social e possibilita a comunhão em sociedade e, quanto maior é o número de pessoas que ri, mais pleno será este riso. Dessa forma, Bergson (1983) afirma: “[...] será cômica talvez a palavra que nos faça rir de um terceiro ou de nós” (BERGSON, 1983, p. 61). Quando rimos de alguém, por uma ação ou uma fala ridícula, nós estamos rindo porque não nos identificamos com essa pessoa ou porque nos consideramos superiores a ela. Por outro lado, quando rimos juntamente com alguém, é porque nos identificamos com ele e dessa forma, não nos consideramos nem superiores nem inferiores a ele. Depreende-se, então, que existem dois elementos básicos na relação cômica, aquele que observa e aquele que é observado.

Segundo Mikhail Bakhtin, no livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1999), o riso “[...] liberta não apenas da censura exterior, mas antes de mais nada do grande censor interior, do medo, do sagrado, da interdição autoritária, do passado (BAKHTIN, 1999, p. 81). Na obra gogoliana, o cômico adquire um tom sério ao abordar questões delicadas para o período em que foram escritas, onde o regime czarista imperava. Porém, o riso era uma arma libertadora para Gógol, por isso ele afirma, em inúmeros trechos de suas obras, que o personagem principal de suas peças era o riso. “O verdadeiro riso, ambivalente e universal, não recusa o sério, ele purifica-o e completa-o” (BAKHTIN, 1999, p. 105). Nessa proposta de um riso purificador é que Gógol fundamenta a produção de sua obra, principalmente no que se refere à trilogia metadramaturgica. Ao abordar o sério de forma cômica, o autor espera fazer com que o público reflita sobre as questões pertinentes à sociedade da época. Para Bakhtin (1999):

[...] o riso tem um profundo valor de concepção de mundo, é uma das formas capitais pelas quais exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a

história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o sério; por isso a grande literatura (que coloca por outro lado problemas universais) deve admiti-lo da mesma forma que o sério: somente o riso, com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo (BAKHTIN, 1999, p. 57).

O riso possui um caráter transgressor e está diretamente ligado à visão do homem sobre as coisas, de modo particular. O riso é, então, totalizante e universal. Essa visão particular que “exprime a verdade sobre o mundo” a que Bakhtin (1999) se refere, é a visão empregada nas peças gogolianas. O dramaturgo russo empregou em sua obra uma visão da Rússia, de uma forma direta e reveladora e, por isso, a revolta tomou conta da sociedade e dos críticos. Tal posição nunca antes foi revelada pelas comédias de sua época, que representavam, em sua maioria, enredos curtos, sem aprofundamento e que expunham defeitos humanos através da ridicularização. Tal fato ajuda a compreender o porquê de *O inspetor geral* ter sofrido tantas críticas.

Sobre o riso, Bakhtin (1999) explica:

“Na cultura clássica, o sério é oficial, autoritário, associa-se à violência, às interdições, às restrições. Há sempre nessa serenidade um elemento de medo e de intimidação. Ele dominava claramente na Idade Média. Pelo contrário, o riso supõe que o medo foi dominado. O riso não se impõe nenhuma interdição, nenhuma restrição. Jamais o poder, a violência, a autoridade empregam a linguagem do riso” (BAKHTIN, 1999, p. 78).

Na visão do homem medieval, o riso era uma forma de vitória sobre o temor, sobre o medo relativo às forças da natureza e, principalmente, sobre o medo moral. Depreende-se, então, que o riso e a autoridade são opostos. O riso não cede ao poder e a dominação, justamente por isso ele é tão temido. Através dele, questões sérias podem ser expostas e ampliadas, distorcidas, ressignificadas.

Segundo Cleise Furtado Mendes, no artigo *O teatro, a besteira e a cultura da crítica* (2009), “Em sua filosofia, o delírio do riso é ao mesmo tempo naufrágio e ultrapassagem do pensamento, e inseparável de um sentimento trágico” (MENDES, 2009, n.p.). A autora defende que o riso, muitas vezes se distancia da “besteira pura e simples” para se aproximar de algo “profundo, misterioso”. O riso possui o viés crítico e de denúncia. Esse riso, de que Mendes (2009) fala, é o riso gogoliano. Um riso que se aproxima da reflexão e se distancia da banalidade. Um riso profundo onde ao rir dos defeitos dos outros, rimos dos nossos próprios defeitos.

O riso gogoliano, comumente definido como “riso entre lágrimas”, assim o é por abordar de maneira cômica e objetiva questões sócio-políticas, sem que para isso tenha que se

utilizar do escárnio, da exposição de pessoas ou de atos inusitados. O riso gogoliano é um riso seco, não é a gargalhada ou o riso exagerado, é um riso que possibilita uma apreensão da realidade que não pode ser atingida por uma razão séria, ele transcende os limites da razão. O rompimento com a seriedade propicia liberdade, tão temida pelo regime czarista. Essa liberdade que pode ser alcançada pelo riso permite a construção de ideias inovadoras, claras e, sobretudo, críticas. Esse é o riso gogoliano, um riso crítico, que acima de tudo proporciona reflexão, por isso leva às lágrimas. Não quer apenas debochar ou evidenciar, quer criticar e fazer uma reflexão social. É um riso comprometido com o político, que tem uma “significação social”, para usar um termo de Bergson (1993). Se o riso possui um caráter transgressor, Gógol potencializa essa característica para, além de transgredir a ordem social, causar mudanças através de uma reflexão sobre o cidadão russo e sua participação na formação da sociedade russa.

CAPÍTULO II

METADRAMATURGIA: UMA CATEGORIA DE ANÁLISE

“Quanto mais sublimes forem as verdades mais prudência exige o seu uso; senão, de um dia para o outro, transformam-se em lugares comuns e as pessoas nunca mais acreditam nelas”.

Nikolai Gógol

Este capítulo discute o conceito de metadramaturgia a partir da análise das concepções de metalinguagem e metateatro. Alguns desses termos foram amplamente estudados, como é o caso da metalinguagem, outros têm poucas pesquisas registradas, como é o caso do termo metadramaturgia. É importante destacar que investigaremos cada um desses termos de forma independente para, a partir daí, apontar caminhos no sentido de como esses conceitos podem, ou não, ser utilizados para analisar o que estamos denominando de trilogia metadramatúrgica de Gógol.

2.1 Metalinguagem

O termo metalinguagem, amplamente estudado, seja enquanto conceito ou enquanto aplicação na análise de obras de arte, de maneira geral, ocorre quando se quer abordar a própria linguagem usada na comunicação. Para tanto, podemos utilizar como exemplos os dicionários, as gramáticas, dentre outros, que abordam e explicam a linguagem utilizando-se da própria linguagem para isso. A utilização do termo, aos poucos, foi se ampliando ao ser aplicado a outras linguagens como literatura, teatro, cinema, artes visuais e música e, assim, essa abrangência fez com que o estudo do conceito também se expandisse, ao ganhar novas proporções, principalmente no que se refere à exploração interdisciplinar da metalinguagem.

Segundo o *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*, o prefixo *meta* tem origem grega e exprime “[...] as ideias de comunidade ou participação, mistura ou intermediação e sucessão” (CUNHA, 1986, p. 516). Está ligado à ideia de reflexão, posteridade, transcendência. Já o Dicionário Houaiss (2004) define como “[...] elemento, do

grego *meta*, que exprime a sucessão, a mudança, a participação, e na filosofia e nas ciências humanas, ‘que ultrapassa, engloba’ (um objeto, uma ciência): metalinguagem, metamatemática” (HOUAISS; VILLAR; FRANCO, 2004, p. 1908, tradução nossa¹⁷). Dito isto, especialmente nas ciências humanas e na filosofia, o prefixo indica algo que engloba e que ultrapassa, que vai além. Ou seja, metalinguagem pode ser entendida, sob o viés etimológico da palavra, como a linguagem que reflete sobre si e nesse exercício de reflexão ultrapassa-se.

O dicionário francês *Le Petit Robert* (2009) apresenta duas definições para metalinguagem: “[...] linguagem formalizada superior que decide a verdade das proposições da linguagem-objeto” (ROBERT, 2009, p. 665, tradução nossa¹⁸), ou “[...] linguagem (natural ou formalizada) que descreve a língua natural” (ROBERT, 2009, p. 665, tradução nossa¹⁹). Segundo a professora pesquisadora Edna Nascimento (1990), em seu artigo *Metalinguagem natural e teoria da linguagem*, a metalinguagem é “característica fundamental de qualquer sistema de significação” (NASCIMENTO, 1990, p. 115). A autora defende que a metalinguagem é responsável por duas propriedades indispensáveis por diferenciar a linguagem natural de outros sistemas linguísticos, a saber: “1) onipotência – toda língua natural é metalinguagem universal, é com ela que o homem traduz com mais eficiência os outros sistemas semióticos que o cercam no seu cotidiano; 2) flexibilidade, toda a língua natural constitui-se em sua própria metalinguagem” (NASCIMENTO, 1990, p. 115). Ou seja, existe uma independência da língua natural diante dos outros sistemas de signos.

Segundo Roland Barthes (1964), todos os sistemas linguísticos passam pela intervenção da língua. O semiólogo francês questiona a proposição de Saussure e reconhece a Semiologia como uma parte da Linguística. Barthes (1964) compreende a metalinguagem natural como uma propriedade que diferencia as línguas naturais negando-a como uma função, em meio de outras tantas, como propõe Jakobson²⁰ (2001). Assim, ocorre uma ampliação no campo da Linguística. Uma vez que, toda a língua natural é passível de tradução

¹⁷ “[...] élément, du grec *meta*, exprimant la succession, le changement, la participation, et en philosophie et dans les sciences humaines ‘ce qui dépasse, englobe’ (un objet, une science): métalangage, métamathématique” (HOUAISS, VILLAR, FRANCO, 2004, p. 1908).

¹⁸ “[...] langage formalisé supérieur qui décide de la vérité des propositions du langage-objet” (ROBERT, 2009, p. 665).

¹⁹ “[...] langage (naturel ou formalisé) qui sert à décrire la langue naturelle” (ROBERT, 2009, p. 665).

²⁰ Segundo Jakobson (2001), a linguagem possui diferentes funções e, dentre elas, a metalinguística. Para ele, a metalinguagem é o código em destaque, ela se refere ao próprio código, à própria linguagem. Nesse sentido, muitos foram os estudos, principalmente no que se refere ao emprego da metalinguagem na análise de obras literárias, tendo em vista que a função metalinguística muitas vezes pode se relacionar com a função poética e com a função fática da linguagem.

no interior da própria língua, seu sentido pode ser compreendido na língua natural, não saindo do campo da Teoria da Linguagem e da Linguística.

Segundo Nascimento (1990):

A noção de metalinguagem elimina a necessidade de se estabelecer um vínculo entre língua/mundo. Para o estudioso de língua, essa relação falaciosa deixa de ser pertinente e é substituída pela relação língua-objeto/metalinguagem. O que se impõe no estudo do sentido é a própria linguagem, não o ‘objeto’, a ‘realidade do mundo’ – fatores extralinguísticos –, mas fatos linguísticos, linguagens (NASCIMENTO, 1990, p.116).

Pode-se compreender então que a linguagem é o item central da metalinguagem e não mais o “objeto”. O que entra em destaque são os fatos linguísticos e a linguagem em si. A propriedade reflexiva das línguas naturais contribui para essa centralização da linguagem nos processos metalinguísticos.

Sobre esse aspecto, Jakobson (2001) afirma:

Uma distinção foi feita, na lógica moderna, entre dois níveis de linguagem, a ‘linguagem-objeto’, que fala de objetos, e a ‘metalinguagem’, que fala da linguagem. Mas a metalinguagem não é apenas um instrumento científico necessário, utilizado pelos lógicos e pelos linguistas; desempenha também papel importante em nossa linguagem cotidiana. [...] praticamos a metalinguagem sem nos dar conta do caráter metalinguístico de nossas operações (JAKOBSON, 2001, p. 127).

Para Jakobson (2001), a metalinguagem além de ser um instrumento científico, tem importância no que se refere ao seu emprego em ações do nosso cotidiano, sem que para isso o emissor tenha que se dar conta dessa utilização. Ela pode ser empregada, pelo receptor, para explicar uma frase, uma ideia ou uma ação do dia-a-dia. Assim, é importante priorizar a mensagem, pois é nela que podemos identificar o perfil da linguagem, e através da organização de códigos especificamente escolhidos pelo emissor e aplicados à um canal através do qual a mensagem se compõe²¹. Portanto, se o destinatário não compreende o código aplicado ao canal, se ele não domina aquele conjunto de regras, a interpretação não será satisfatória. Podemos usar como exemplo um grafite, em que o artista escolhe o canal, ou seja, o lugar onde vai depositar os códigos que pode ser um muro, uma parede ou um vagão de trem. Porém, se o receptor não domina esses códigos, símbolos, significação de cores e mais uma infinidade de regras que compõem esse conjunto, a interpretação ocorrerá de maneira mais simplista. Esse exemplo serve para enfatizar a importância do domínio dos códigos na composição da mensagem e sucessiva efetivação da linguagem.

²¹ Segundo Jakobson (2001), todo o ato de comunicação é constituído por seis fatores: o **emissor**, que estabelece **contato** com o **receptor**, envia **mensagem** com **código** e **contexto** (podendo ser chamado também de **referente**) comuns a ambos (**emissor** e **receptor**). É a partir dessa sequência de fatores que a linguagem se estabelece.

A noção de repertório também se configura como um conhecimento importante para que a linguagem possa conseguir seu objetivo primeiro que é a comunicação. O repertório pode ser entendido como o “conceito de mundo” e/ou a “bagagem cultural”, a soma de tudo aquilo que o indivíduo não só aprendeu, como também apreendeu durante a vida. Se o seu repertório for vasto, maior será sua capacidade de interpretação de um código em uma mensagem. Se, porém, seu repertório for pequeno, sua interpretação, no que se refere a algumas mensagens específicas, pode ficar comprometida. Ao usarmos como exemplo uma peça de teatro realista, sua interpretação terá mais efetividade no sentido de que o espectador reconhecerá os códigos, ao levarmos em consideração que nesse tipo de representação são expostas cenas do cotidiano e, dessa forma, a plateia terá mais repertório para analisar a mensagem. Se usarmos como exemplo uma peça expressionista ou simbolista, a mensagem pode ter sua interpretação comprometida se o receptor não tiver domínio dos códigos, ou seja, se não tiver repertório. Dessa forma, precisa haver um diálogo entre aquilo que se deseja comunicar e o repertório do destinatário, de forma que o emissor tenha a consciência de quem deseja atingir com sua mensagem, se isso não acontece, seu público é reduzido diante da dificuldade de interpretação frente ao código utilizado. Nesse sentido, é importante destacar que estamos nos referindo a compreensão do código de maneira mais ampla, isso não significa dizer que uma pessoa com um repertório menor não será capaz de ler a mensagem que está sendo passada, e sim que, a depender de seu repertório, a leitura de tal mensagem vai ser potencializada ou não.

A função metalinguística aplicada à literatura, na maioria dos casos, assume o papel de reflexão sobre o próprio código, com o objetivo de garantir a eficácia da comunicação. Assim, o poeta, ao fazer uma reflexão sobre a linguagem, expõe seu processo de escrita para o leitor, compartilhando com este a gênese da sua criação. Sobre essa questão, Julio Cortázar (1999), analisando a obra de Octavio Paz²², explica: “Por isso, tanta poesia atual tem como tema a sua própria gênese; o poeta busca, precisa comunicar todos os elementos, do impulso inicial ao próprio processo da expressão; não temos frequentemente a impressão, ao ler, de estarmos assistindo ao próprio ato criador?” (CORTÁZAR, 1999, p. 194). Assim, uma obra poética em que há a predominância da metalinguagem se questiona sobre si e, nesses questionamentos, vai se construindo, na contemplação de sua construção, no empenho de conhecer o seu próprio ser. Dessa forma, o mito da criação é dessacralizado através da revelação do processo criativo que é paradoxal, no sentido de que, na dessacralização do processo de criação

²² Poeta e ensaísta mexicano, que viveu até o final do século XX. Entre suas principais obras pode-se destacar: *O labirinto da solidão*, *Aparência desnuda* e *Pequenas crônicas de grandes dias*.

literária, a obra se torna acessível e, assim, desvenda o mistério do qual, costumeiramente, está impregnado o sagrado. O autor remete a obra e o leitor à gênese do processo em que a linguagem ainda estava destituída de representação, mas ainda em sua apresentação primeira, pura.

No caso específico da obra de Gógol, pode-se perceber que ela não foi proposta para uma parte específica da sociedade de seu tempo, pelo contrário, foi direcionada ao povo de um modo geral. A linguagem aplicada pelo autor em suas obras dramáticas é uma linguagem cotidiana do período em que Gógol viveu, contudo, pode-se dizer que sua obra metadramática causou certo estranhamento uma vez que o autor se coloca na própria peça enquanto personagem. Dito isto, é importante destacar que o dramaturgo russo em nenhum momento atribui seu nome ao personagem “O Autor da Peça”, mas dentro do contexto da obra fica claro que ele é o autor de *O inspetor geral*, ou seja, Gógol.

No que se refere à função poética que está, muitas vezes, ligada à função metalinguística, principalmente no que se refere aos poemas autorreferentes ou que utilizam a linguagem para se questionar sobre seu próprio significado, é importante destacar que, por ser uma função em que o emissor utiliza, muitas vezes, o canal e os códigos de forma a criar uma mensagem não direta, algumas vezes abstrata, ou que carrega consigo subtextos, a possibilidade de ruídos na comunicação aumenta em relação a uma mensagem que traz uma informação objetiva. Dito isto, a função poética é passível, em maior escala, de produzir uma interpretação ambígua ou alterada, principalmente no que se refere à utilização de redundâncias na mensagem. A linguagem poética é mais complexa, exigindo um tipo de interpretação mais elaborada por ter seu código referencial mais conotativo. O emissor utiliza a redundância na mensagem para reforçar uma ideia, uma imagem ou um objetivo. Essa é a função da mensagem poética, tirar o receptor de uma situação de comunicação organizada e fazer com que ele tenha uma visão mais apurada e cuidadosa dos códigos e do canal empregado na construção da mensagem.

Sobre a linguagem poética, os formalistas russos, que elaboraram conceitos que servissem para analisar os objetos literários, propunham dois princípios: a desautomatização e o estranhamento/singularização. Esses processos passam pela transitividade da língua entre cotidiana e poética. Segundo os formalistas, o texto poético, contrariamente à língua comum, é construído de forma desautomatizada, em que as convenções linguísticas são problematizadas, deixando de lado a ideia de descrição do real do objeto e passando a enfatizar uma visão estranhada. Victor Chklovski, no texto *Arte como procedimento* (1971), afirma que “[...] o discurso poético é um discurso elaborado. A prosa permanece um discurso

ordinário, econômico, fácil, correto” (CHKLOVSKI, 1971, p. 55). Ou seja, o discurso poético é concebido diante de uma nova elaboração da linguagem cotidiana, afim de torná-la singular. O poeta utiliza elementos, questões e construções do cotidiano de forma diferenciada, fazendo com que ela se apresente de forma única, através de uma elaboração extracotidiana da linguagem.

Ainda segundo o formalista russo:

A finalidade da arte é dar uma sensação do objeto como uma visão e não como reconhecimento; o processo da arte é o processo de singularização/estranhamento dos objetos e o processo que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si e deve ser prolongado [...] (CHKLOVSKI, 1971, p. 45).

Logo, o processo de singularização/estranhamento que tem no poeta seu elaborador, se constrói de forma a distanciar o leitor do modo comum com as coisas se apresentam, e mostrá-las sob novas perspectivas que possibilitem entrar em um novo âmbito de leitura, uma nova forma de compreensão, diferente daquela a que o leitor estava acostumado pela linguagem cotidiana, proporcionado uma visão estética e/ou artística. Dito isto, a arte na sociedade tem o sentido de evidenciar tais questões, costumes, linguagens, objetos que são cotidianos e torná-los singulares.

Assim como a função poética, a fática também é uma das funções da linguagem que está ligada à metalinguística. A função fática pode ser encontrada nas mensagens que são utilizadas para testar o canal, para prolongar ou interromper o circuito comunicativo, para chamar a atenção do interlocutor ou confirmar sua atenção continuada. A função fática pode ser colocada em evidência através de uma troca copiosa de formas ritualizadas ou por diálogos onde o propósito é de prolongar a comunicação. Essa função da linguagem apresenta os elementos textuais que abarcam a implementação e a continuidade do contato estabelecido entre os interlocutores. Especificamente no texto escrito, é importante destacar a relevância de recursos gráficos e outros de cunho psicológico, que têm a capacidade de segurar a atenção do receptor. Esses últimos ligam-se diretamente ao texto, no que diz respeito a sua legibilidade e, dessa forma, são dependentes da facilidade da sua decodificação.

Esses estudos avançam no sentido da compreensão dos elementos que compõem a linguagem para que, a partir daí, possa-se compreender como essa relação ocorre na função metalinguística. É importante destacar o caráter multidisciplinar e fronteiriço da metalinguagem, não se restringindo somente ao campo da linguística, mas abarcando todos os tipos de linguagem.

A metalinguagem pode ser entendida como uma linguagem que se refere a outra. Ao partir dessa ideia, existe a possibilidade de substituição da palavra “linguagem” por qualquer outra forma de expressão. Dessa forma, o exemplo metalinguístico de um dicionário ou uma gramática, que foram citados inicialmente, não são os únicos, as situações de intertextualidade e de citações podem também ser consideradas metalinguagem. Ou seja, linguagens que falam de si próprias como, por exemplo, o teatro que fala sobre teatro, a literatura que fala sobre literatura ou o cinema que fala sobre cinema. Todas são consideradas metalinguagens.

Onici Flôres, em seu artigo intitulado *(Meta) Linguagem* (2011), discute diferentes conceitos e papéis que a metalinguagem pode desempenhar. Segundo a autora:

[...] um dos papéis da metalinguagem é buscar resolver dificuldades de entendimento, sanar dúvidas, detalhar informações, situar espaço-temporalmente os eventos, em suma, tratam de precisar sentidos. E, sem dúvida, esse conceito não interessa somente à linguística, ou à linguagem ordinária. A reflexão concernente à significação da linguagem é decisiva para entender como se estruturam as relações sociais e como é produzido o conhecimento em qualquer instância social, área de estudos ou ciência (FLÔRES, 2011, p. 247).

A metalinguagem pode ser utilizada como mecanismo de compreensão de uma dada linguagem em diversas dimensões. Dito isto, há que se ter um olhar mais detalhado para o contexto em que é utilizada, não se pode atribuir o seu uso apenas por linguistas e cientistas, pois a metalinguagem aparece também no nosso cotidiano. Enquanto ciência, a metalinguagem tende a se repetir, em um fluxo natural, pois toda a ciência carece de uma metalinguagem, através da qual é possível tomar conhecimento de seus aspectos, conceitos, metodologia e organização. Dessa forma, pode-se compreender a metalinguagem como instrumento científico, além de importante elemento de nossa linguagem cotidiana. A linguagem, de uma forma geral, produz metalinguagem, logo, “[...] a metalinguagem põe a linguagem em condições de, voltando-se sobre si mesma, autossignificar” (FLÔRES, 2011, p. 250). O que se pode perceber, a partir dessa afirmação, é que a metalinguagem pode ampliar o entendimento e, por conseguinte, a significação de uma dada linguagem.

Dessa forma, pode-se diferenciar dois tipos de metalinguagem. Um que se refere a uma função explicativa e que está embutida no conceito linguístico e outro que, não obstante, no teatro e na arte de uma maneira geral, pode ser usado, não como uma mera explicação, mas como citação, a partir da qual pode-se vislumbrar uma estética, um estilo, um autor, uma recorrência intencional.

No que se refere a Gógol, pode-se perceber, a partir das suas peças de teatro, a presença de elementos onde a mera explicação da linguagem dramaturgica é empregada e, nesse sentido, atribui-se o termo metadramaturgia. Contudo, ainda se pode notar, na obra de

Gógol, a recorrência de um discurso de insatisfação com a crítica literária da época, que desenham uma estética realista russa e que aparece muito evidente nas duas últimas obras que compõem a trilogia metadramatúrgica gogoliana.

Outra questão importante a ser discutida é a relação entre os signos verbais e não-verbais *versus* a metalinguagem. Nesse sentido, ao analisar essas duas modalidades de signos empregados na comunicação, faz-se necessário refletir sobre o aspeto contextual aplicado ao conceito de metalinguagem. Ao emitir uma mensagem, não só o aspeto verbal é responsável pela comunicação, como também os aspetos não-verbais, relacionados muitas vezes com o contexto em que a mensagem é passada e lida. Diversos aspetos como pausas, vírgulas, entonações e respirações comunicam ao receptor e significam algo no momento da interpretação da mensagem. Além disso, o nível de domínio do código pelo receptor, o contexto sociocultural onde ele se insere, o conhecimento prévio da linguagem são elementos que interferem no momento da comunicação. Sobre esse aspeto, Flôres (2011) esclarece:

[...] para enunciar, os sujeitos colocam em cena estruturas e processos cognitivos como a percepção de tempo, o olhar, as expressões do rosto, a postura, a gestualidade, o reconhecimento de implícitos semântico-pragmáticos que traduzem a manipulação de regras socioculturais que presidem a utilização da linguagem e os padrões comportamentais requeridos em cada contexto interativo [...], a interpretação não está incluída nos enunciados, pois a relação entre enunciado/enunciação não é fixa nem estável, mas é uma construção que resulta do trabalho conjunto dos participantes da atividade interativa (FLÔRES, 2011, p. 253).

Nesse sentido, pode-se dizer que Gógol, ao retratar a sociedade russa dentro do contexto de sua época, expõe não só seus costumes referentes a forma de se vestir, de se comportar, de se comunicar, mas expõe também as inter-relações sociais e a política de forma realista, o que caracterizou seu trabalho. Apesar de Gógol ter iniciado sua produção dentro do contexto do romantismo, essa descrição dos aspetos sociais e políticos foram se desenhando em sua obra e dando origem ao desenvolvimento da estética realista.

Flôres (2011) destaca a importância de outros elementos envolvidos no ato da comunicação, não restringindo esse ato apenas à comunicação verbal (seja ela escrita ou falada). A comunicação possui um caráter instável, no sentido de que não se pode prever, *ipsis litteris*, como o enunciado vai ser compreendido pelo receptor. Dessa forma, a ideia de um desvio ou de uma interpretação, que vai além do que o autor pensou abordar, depende muito da capacidade cognitiva, do domínio dos signos, da amplitude do vocabulário. A linguagem pode ser entendida, então, como uma construção, que se institui entre emissor e receptor, através de signos verbais e não verbais e que são intrínsecos a um e a outro, visto que por si só estabelece o caráter subjetivo do ato de comunicação.

Ao levarmos em consideração, no estudo da metalinguagem, o que Flôres (2011) chama de “aspectos extralinguísticos”, não se pode deixar de lado a importância, em termos de significação, do olhar e da postura corporal que o emissor emprega às ações que são elaboradas concomitantemente à elaboração e envio da mensagem, ou seja, de toda uma gama de signos que são emitidos e que devem influenciar na interpretação. A autora considera diferentes sistemas semiológicos como, por exemplo, o gestual e o procedimental, e se recusa a admitir que “[...] todo o tipo de ação reflexiva do sujeito sobre a linguagem e seu funcionamento possa se restringir ao conhecimento da estrutura linguística, ou ao conhecimento das noções de língua detidas pelo falante” (FLÔRES, 2011, p. 253). Ao se dar a devida importância a esses “aspectos extralinguísticos”, integra-se linguagem verbal e não verbal. A autora se posiciona contrariamente a uma “[...] demarcação de fronteiras entre verbal e não verbal, quando se analisa a atividade comunicativa humana, mesmo que a comunicação não envolva múltiplos canais” (FLÔRES, 2011, p. 253). Essa divisão, entre verbal e não verbal, prejudicaria a compreensão da mensagem enviada pelo emissor. É importante frisar também que nem toda linguagem não verbal é complementar, ou seja, o corpo pode dizer o contrário do que diz a linguagem verbal, porém, para a autora, a linguagem não verbal não pode deixar de ser lida, muito menos dissociada da linguagem verbal.

O fato é que deve se levar sempre em consideração que a linguagem é composta por aspectos verbais e não verbais “[...] pois a comunicação entre culturas, áreas de estudo e saberes distintos, para se efetivar, depende crucialmente de um melhor entendimento dessa propriedade das línguas que possibilita a criação de referência sobre elas mesmas” (FLÔRES, 2011, p. 258), a linguagem não pode ser entendida somente como algo fechado dentro de um conjunto de regras, ela leva em consideração diferentes aspectos e diferentes contextos. A metalinguagem pode então ser compreendida como um mecanismo de compreensão de uma dada linguagem.

Flôres (2011) aponta em seus estudos dois tipos de contextos empregados na linguagem e que devem ser considerados na interpretação da mensagem: o contexto interativo e o contexto metalinguístico. O contexto interativo que diz respeito ao conhecimento de mundo, de códigos, gestos e olhares, se relacionam aos aspectos não verbais da comunicação; e o contexto metalinguístico que se refere ao conhecimento específico da linguagem: convenções e estruturas linguísticas, se relacionam aos aspectos verbais da comunicação. Segundo a autora, a dificuldade de entendimento de um texto pode se justificar pelo “[...] desconhecimento do contexto interativo específico no qual se encontra, quanto do contexto metalinguístico específico, pelo desconhecimento do falante ou leitor dos ritos sociais, dos

modos de abordagem e da terminologia específica da área” (FLÔRES, 2011, p. 257). A questão da interpretação empregue na relação linguagem e contexto parece bastante relevante no sentido de garantir, ou não, o entendimento do leitor sobre a mensagem que está sendo emitida. Sobre esse tema, Flôres coloca ainda: “[...] o ouvinte ou leitor pode desconhecer a estrutura convencional de um texto produzido para preencher determinado objetivo, porque um texto de anatomia é diferente de um texto ficcional” (FLÔRES, 2011, p. 257). Dessa forma, podemos usar, como exemplo, um texto de teatro ou uma obra dramatúrgica que possuem em sua estrutura elementos específicos (como é o caso da divisão do texto em falas e das rubricas) que, se não compreendidos previamente pelo leitor, podem dificultar ou até impossibilitar o entendimento da mensagem. Ou seja, existem diversas “estruturas” que, se o receptor não tiver uma informação prévia, influenciará na interpretação da mensagem.

Sobre o aspecto da interpretação da obra, Umberto Eco, no livro *Leituras do texto literário: lector in fábula* (1993), afirma a importância do Leitor-Modelo na análise do que ele denomina de metatexto. Segundo o autor “[...] qualquer texto, consta de dois componentes: a informação proporcionada pelo autor e a que é acrescentada pelo Leitor-Modelo, sendo a segunda determinada e orientada pela primeira” (ECO, 1993, p. 213). O Leitor-Modelo seria a junção de duas leituras de um mesmo texto, “[...] a primeira leitura pressupõe um Leitor Ingênuo, a segunda um Leitor Crítico” (ECO, 1993, p. 210). A leitura crítica pensada por Eco é a que, metodologicamente, poderia ser considerada uma leitura metalinguística, “[...] toda a leitura crítica é sempre uma representação e uma interpretação dos seus próprios procedimentos interpretativos” (ECO, 1993, p. 211). Nesse momento, o Leitor-Crítico utilizaria o seu conhecimento anterior, juntamente com o conhecimento, signos e informações que apreendeu na primeira leitura da obra, durante a sua segunda leitura, na qual se tem um olhar mais profundo sobre ela. Essa segunda leitura, a de um Leitor-Crítico, é onde se faz possível uma análise mais minuciosa, ao fazer com que o leitor reflita sobre aspectos mais densos suscitados.

O poeta e tradutor Haroldo de Campos, em seu livro *Metalinguagem e Outras Metas* (1992), também discute o aspecto crítico que envolve a metalinguagem. Para o autor, ela pode ser considerada como uma linguagem que discute e analisa outra linguagem, portanto, a crítica poética e a crítica literária constituem-se de metalinguagem, por serem discursos que analisam discursos. Ainda segundo Campos, quando utilizamos o termo metalinguagem nas artes evidencia-se que “Crítica é metalinguagem. Metalinguagem ou linguagem sobre a linguagem. O objeto – a linguagem-objeto – dessa metalinguagem é a obra de arte, sistema de signos dotado de coerência estrutural e de originalidade” (CAMPOS, 1992, p. 11). Para

Campos (1992), é principalmente na crítica que a metalinguagem pode ser encontrada no campo das artes.

Ainda segundo o autor, a metalinguagem tem na obra de arte o seu maior objetivo de aplicação. Ao levarmos em consideração o trabalho de análise da arte literária, que se concretiza através da palavra, que é signo derivado de um já existente, é importante ter clareza de que a palavra é uma representação. Por exemplo: a palavra cadeira é um signo que nos remete à imagem da cadeira. No caso de uma mensagem poética, o signo pode ser embebido de mais de um significado, porém, sem deixar de lado o seu significado original. Ou seja, analisar a metalinguagem em uma obra literária é analisar a representação trazida pelo autor através de sua linguagem, da forma como escreve e se inscreve na obra, sem esquecer, porém, como essa representação é recebida pelo leitor.

Em Gógol, essa representação ocorre na descrição apurada de elementos do cotidiano, no que se refere à relação entre os personagens, nas relações diferenciadas entre os diversos níveis sociais e, principalmente, no emprego da linguagem. É importante destacar também a forma como o próprio autor se coloca na obra. Gógol não utiliza seu texto apenas para explicar a linguagem dramaturgical, o autor usa sua obra como crítica direta a aspectos sociais, aos censores da época e, através de utilização da metadramaturgia, critica a si próprio. Sendo assim, pode-se dizer que uma das contribuições da escrita de Gógol é a utilização da linguagem dramática para se autocriticar e se autorreferenciar. O dramaturgo não hesita em ser o centro de sua própria obra, de utilizá-la não só como elemento estético, mas como elemento capaz de expandi-la para além dela própria, atingindo diferentes níveis da sociedade com seu discurso, ou seja, do czar às pessoas do povo, Gógol não só retrata, como os tem como leitores.

Ao longo dos anos, o conceito de arte como expressão de sentimentos passou por diversas mudanças e ganhou novo *status*. No caso específico do teatro, durante muitos anos, os elementos teatrais, a maquinaria cênica que envolve a cenografia e a iluminação, era completamente ocultada para que a plateia apenas contemplasse a representação e percebesse que estava em um teatro. O leitor/espectador passou a ter contato com o processo de construção e com os elementos da obra de arte, visto que ela perde o *status* de expressão de sentimentos e passa a veículo de reivindicação e de posicionamento por parte do artista. Dessa forma, o leitor-espectador passa a ter um papel importante na obra de arte, uma vez que sua participação passa a ser ativa e, muitas vezes, é inclusa como parte da mesma. O que há de sacralidade na obra de arte, quanto ao seu caráter único e de inspiração, deixa de existir. Os avanços técnicos, com a invenção da fotografia, o advento da luz elétrica, do cinema e a

ampliação dos meios de comunicação foram elementos que possibilitaram maior divulgação, reprodução e desenvolvimento da arte.

Sobre as mudanças ocasionadas por essas inovações tecnológicas, Walter Benjamin, em seu texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1955), afirma que a fotografia foi fator determinante para uma mudança na arte. Segundo o autor:

Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral. Se o jornal ilustrado estava contido virtualmente na litografia, o cinema falado estava contido virtualmente na fotografia. A reprodução técnica do som iniciou-se no fim do século passado. Com ela, a reprodução técnica atingiu tal padrão de qualidade que ela não somente podia transformar em seus objetos a totalidade das obras de arte tradicionais, submetendo-as a transformações profundas como conquistar para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos (BENJAMIN, 1955, n.p.²³)

Assim, juntamente com o maior acesso à obra de arte, o seu estudo enquanto linguagem também passou a ganhar mais espaço, se dessacralizar e conquistar mais adeptos. Nesse sentido, o estudo sobre as formas de discurso é moderno no que diz respeito a sua aplicação em diferentes linguagens, no que tem de interdisciplinar na aplicação desse conhecimento em outras esferas. Valente (1997) defende que cada linguagem terá uma forma de estudar o emprego da metalinguagem em sua ambiência, assim, não existe um tipo específico de análise, o que tem que ser levado em conta são as especificidades de cada linguagem. No decorrer desse capítulo, nos deteremos ao estudo da metalinguagem aplicado ao teatro e aos seus elementos constitutivos, em especial à dramaturgia, na tentativa de compreender como esse conceito se estrutura e se aplica às obras teatrais de Gógol.

2.2 Metateatro e metadramaturgia

Se metalinguagem pode ser definida brevemente como a linguagem que fala da própria linguagem, o metateatro pode ser entendido, já no primeiro momento, como o teatro que fala sobre o teatro ou a peça que fala sobre a peça. Esse recurso fez com que o leitor/espectador passasse a conhecer melhor aspectos da linguagem teatral através da própria linguagem. Ao assistir uma peça que fala sobre algum dos elementos constitutivos do teatro

²³ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Traduzido por José Lino Grunnewald. 1955. n.p. Disponível em: <http://www.mariosantiago.net/Textos%20em%20PDF/A%20obra%20de%20arte%20na%20era%20da%20sua%20reprodutibilidade%20t%C3%A9cnica.pdf>. Acesso em: 14 out. 2015.

ou de sua encenação, passamos a compreender, *grosso modo*, como esse processo artístico de montagem teatral se dá na prática.

A tentativa de definir metateatro e compreender como sua aplicação pode ser dada na análise de uma peça é complexa. Segundo Catherine Larson, em seu estudo denominado *El metateatro, la comedia y la crítica: hacia una nueva interpretación* (1989), “[...] o metateatro é um fenômeno que se tem interpretado de várias maneiras conflitivas, especialmente pelos críticos da comédia” (LARSON, 1989, p. 1014, tradução nossa²⁴). Segundo a autora, esses conflitos ocorrem devido à dificuldade de acordo, entre os críticos, sobre a terminologia e as variedades do metateatro, em uma obra dramática e em como ele pode afetar, direta ou indiretamente, o leitor/espectador.

Catarina Sant’Anna, em seu livro *Metalinguagem e Teatro: a obra de Jorge Andrade* (2012), faz uma análise da metalinguagem presente na obra de Jorge Andrade e, assim, nos dá os devidos encaminhamentos para compreender como esta se aplica ao teatro. Segundo Sant’Anna, a metalinguagem no teatro seria uma “[...] decodificação que [torna] transparente para o receptor (leitor ou espectador) os códigos (verbais e não-verbais) que constroem uma peça (escrita ou encenada)” (SANT’ANNA, 2012, p. 22). Ou seja, através do metateatro, os elementos, os códigos e, além deles, o canal, utilizados na construção de uma peça são expostos e, dessa forma, o leitor/espectador teria oportunidade de conhecer os elementos que compõem a cena.

A utilização da metalinguagem por dramaturgos não é algo novo, Aristófanes²⁵ já se utilizara desse recurso, embora de forma diferenciada, em suas obras. Em suas parábases, o autor grego criticava a sociedade de sua época, dava conselhos ao público e discutia o valor de seus textos em cena, recurso utilizado de modo semelhante por Gógol. Em Lisístrata, o comediógrafo grego, por meio do corifeu, informa:

CORIFEU²⁶

[...] observai como esta comédia é naturalmente sensata; pela primeira vez não se apresentou depois de costurar diante de si um penduricalho de couro grosso e de ponta vermelha²⁷ para provocar o riso das crianças. Não ridiculariza os carecas²⁸ e

²⁴ “[...] el metateatro es un fenómeno que se ha interpretado de varias maneras conflictivas, especialmente po los críticos de la comedia” (LARSON, 1989, p. 1014).

²⁵ Comediógrafo grego que viveu em meados do século V a.C., como principais obras podemos destacar, além de *Lisístrata* (411 a.C.), *As rãs* (405 a. C.), *As nuvens* (423 a.C.).

²⁶ Inicia-se a Parábase, o *intermezzo* não dramático por meio do qual o poeta fala diretamente aos espectadores. A parábase tinha uma estrutura mais ou menos rígida e o seu primeiro movimento eram esses poucos versos que serviam de elemento de ligação com a cena anterior. (vv. 510-517).

²⁷ Os atores de comédia apresentavam simulacros com falos dependurados debaixo da túnica curta. O próprio Aristófanes não aboliu esse hábito, mas provavelmente limitou a um ou dois atores que usavam o falo. Cf. V. 734 e também Acar. pp. 158, 592; Vesp., 1343; Lis., 991, 1077.

²⁸ Era hábito zombar da calvície. Além disso, o próprio Aristófanes era calvo. (Cf. Paz, 767).

não dança o “kórdax”²⁹; nem se trata de um velho que recita os versos e bate com o bastão no parceiro, disfarçando gracejos indecentes³⁰ nem se precipita em cena carregando tochas, nem grita uh!, uh!...³¹ Mas veio confiada em si mesma e nos seus versos. E eu, sendo um poeta dessa categoria, não me envaideço nem procuro enganar-vos representando duas ou três vezes os mesmos assuntos, mas sempre me adestro com habilidade, introduzindo novos recursos, totalmente diversos uns dos outros e todos engenhosos. [...] Nessas condições, quem ri desses gracejos que continue não se divertindo com os meus. Mas se achais alguma graça em mim e nas minhas invenções, para o futuro haveis de parecer homens de bom senso³² (ARISTÓFANES, 1977, p. 124-125).

Outros dramaturgos como Calderón de La Barca, William Shakespeare e Molière já inseriam em suas peças cenas metateatrais, expondo aspectos da linguagem. Porém, só no século XX, houve a proliferação de uma literatura mais autoconsciente e o aumento dos estudos sobre metateatro, principalmente no que se refere aos anos 60 e 70. Para Larson, nesse período, os “Numerosos livros e artigos descreveram as técnicas metadramáticas encontradas em Shakespeare, no teatro moderno e no teatro espanhol do Século de Ouro³³” (LARSON, 1989, p. 1016, tradução nossa³⁴). Em seu estudo, a autora defende que o metateatro, inicialmente, foi utilizado em peças cômicas como elemento de questionamento, de exposição dos problemas da sociedade, como forma de ridicularização de certas ações e comportamentos. Sobre essas encenações cômicas do Século de Ouro Espanhol, a autora explica: “Em muitas comédias, os personagens se autocaracterizam ou funcionam como dramaturgos e diretores dentro do texto, escrevendo novos argumentos ou dirigindo as ações de outros personagens com uma atitude obviamente autorreferencial” (LARSON, 1989, p. 1018, tradução nossa³⁵). Ou seja, nesse período, os elementos da linguagem teatral já eram expostos pelos dramaturgos. Essa autorreferencialidade, de que nos fala Larson (1989), pode ser encontrada na trilogia metadramatúrgica de Gógol.

Lionel Abel, em seu livro *Metateatro: uma visão nova da forma dramática* (1968), afirma que a tentativa de reprodução do real através do ilusionismo, de representações que

²⁹ Dança provavelmente originária do Peloponeso, impregnada de elementos licenciosos e burlescos. O próprio Aristófanes faz Filocleão dançar o “Kórdax”, nas *Vespas*, vv. 1516 ss.

³⁰ Provável alusão ao ator Hermão.

³¹ Crítica das grosserias da farsa megariana. Nota-se que Aristófanes apelou para esse recurso nesta mesma peça: Cf. Cena final do incêndio da casa de Sócrates (vv. 1485 ss).

³² Na parábase, eram comuns os elogios aos espectadores (cf. Vv. 520 ss.) e as promessas de felicidade (cf. Vv. 1115 ss.).

³³ Época clássica em que ocorreu um apogeu da cultura espanhola e que compreende o período do Renascimento (século XVI) e do Barroco (XVII). No teatro podemos citar autores como: Lope de Vega, Tirso de Molina, Pierre de Corneille, Miguel de Cervantes e Calderón de La Barca.

³⁴ “Numerosos libros y artículos describieron las técnicas metadramáticas encontradas en Shakespeare, en el teatro moderno y el teatro español del Siglo de Oro” (LARSON, 1989, p. 1016).

³⁵ “En muchas comedias, los personajes se autocaracterizan o funcionan como dramaturgos o directores dentro del texto, escribiendo nuevos argumentos o dirigiendo las acciones de otros personajes con una actitud obviamente autorreferencial [...]” (LARSON, 1989, p. 1018).

retratam a vida como uma fotografia, sempre esteve ligada ao teatro e que “Apenas algumas poucas peças dizem-nos desde logo que os acontecimentos e personagens que nelas existem são da invenção do dramaturgo [...]” (ABEL, 1968, p. 8). Ou seja, ao utilizar o metateatro, o dramaturgo quebra com essa ilusão e coloca em evidência que o leitor/espectador está diante de uma representação. Essa evidenciação ocorre a partir do momento que certos códigos da linguagem teatral são expostos pelo autor. Nesse sentido, Abel (1968) explica:

É bem verdade que as peças que tenho em mente terminam bem, em sua maioria; porém muitas delas são capazes de fazer o que a comédia nunca poderá fazer, isto é, a de conduzir a um grave silêncio – uma tristeza especulativa – em seu final. Conseguem fazê-lo sem ser tragédias, quer dizer sem que nos façam crer que os acontecimentos apresentados, responsáveis por nossa tristeza, aconteceram de uma vez por todas. Além do mais, tais peças fazem com que nos preocupemos com personagens que nos dizem francamente que foram inventados para nos fazer ficar preocupados com eles (ABEL, 1968, p. 86-87).

Abel admite que as obras metateatrais vão muito além das comédias e das tragédias, por despertarem no espectador o que o autor chama de “grave silêncio” ou uma “tristeza especulativa”, justamente por gerar a reflexão e tirar o espectador da passividade. Assim, a obra de Gógol se enquadra nessa definição elaborada por Abel. As peças do dramaturgo russo, apesar de serem definidas como comédia, não promovem no espectador o riso bobo ou de zombaria, justamente porque o que suas peças retratam são situações que ocorrem no dia-a-dia, porém, ficam encobertas pela vergonha, pela ausência de denúncias ou punições. Gógol potencializa essas personagens cotidianas, como se utilizasse uma lupa para ampliar suas ações e dessa forma evidenciá-las, através do grotesco. As ações gogolianas não têm compromisso político em sua origem, basta ver que o próprio autor admite que esse não foi o seu objetivo principal, porém as questões políticas saltam da própria obra e ultrapassam as intenções do próprio autor, como pulsões que sobressaem aos objetivos do seu criador. Dessa forma, nos identificamos com esses personagens por constatarmos o que há de corrompível em nós mesmos. Essa identificação, como diz Abel, faz com que o leitor/espectador se coloque no lugar dos personagens e se “preocupe” com eles.

Abel (1968), em seu estudo, tenta apontar dois caminhos para a análise da metapeça. Segundo ele, “[...] os dois conceitos pelos quais defini a metapeça: o mundo é um palco, a vida é um sonho” (ABEL, 1968, p. 114). Esses dois conceitos podem ser encontrados na trilogia metalinguística de Gógol. O primeiro princípio pode ser encontrado em *O inspetor Geral*, onde são expostas questões políticas e a suposta esperteza dos personagens. Já em *A saída do teatro* e *Desenlace de O inspetor geral*, podemos encontrar o segundo princípio, uma vez que o autor cria uma reflexão sobre o teatro dentro do próprio teatro. Uma metapeça é a

representação de uma representação, potencializada pelos personagens que possuem autoconsciência e intencionalidade em suas ações. A autoconsciência dos personagens existe, uma vez que os mesmos sabem que representam aspectos da vida teatralizada. Para Abel (1968), o conceito de metapeça é um desdobramento do conceito de metateatro e leva em consideração não somente os elementos dramáticos como também os elementos de encenação.

No livro *Théâtre miroir: metathéâtre de l'antiquité au XXIème siècle* (2006), Tadeusz Kowzan aborda o conceito de metateatro com base no estudo elaborado por Abel. Segundo o autor, o termo metateatro se aplica a toda e qualquer obra teatral que faça referência a outros fatos teatrais. Sobre essa questão o autor explica:

Em 1963, Lionel Abel lançou o termo 'metateatro' embasado em 'metalinguagem' (= linguagem que fala de si mesma, Louis Hjelmslev, 1957). Ele se aplica a obras dramáticas e/ou espetáculos que contêm uma referência a outros fatos teatrais: citações dramáticas, reflexões sobre a arte do teatro, peça(s) dentro da peça. É o que se poderia chamar de 'teatro sobre o teatro', enquanto o termo "teatro dentro do teatro" se aplica a obras dramáticas e/ou espetáculos que contêm uma peça ou fragmento(s) de peças(s) no interior da peça principal, em outras palavras, diz-se de uma (ou mais) intra-peça(s) no quadro da peça. Qualquer trabalho dramático ou espetáculo que contêm uma intra-peça é metateatral, ao passo que a obra de caráter metateatral não contêm uma peça encaixada (KOWZAN, 2006, p. 12, tradução nossa³⁶).

Ainda segundo Abel (1968), todas as obras metateatrais "[...] são obras teatrais sobre a vida vista como já teatralizada" (ABEL, 1968, p. 87-88). Ou seja, essas peças apresentam personagens que não apenas imitam o real, potencializam esse real para torná-lo cênico, "[...] não estão ali apenas porque foram apanhadas pelo dramaturgo em atitudes dramáticas, como se houvessem sido apanhadas assim por uma máquina fotográfica, mas porque elas próprias sabiam que eram dramáticas antes do dramaturgo nota-las" (ABEL, 1968, p. 88). Abel defende que essas personagens já possuem vida anterior a própria obra. O mito, a lenda, a literatura ou a história podem ter dramatizado tais personagens antes do dramaturgo representá-las em suas peças. Dessa forma, compreende-se que as metapeças, como Abel denomina, podem ser representações de diferentes personagens existentes em algum período da história. Nesse sentido, o autor explica que as peças metateatrais "[...] representam para o

³⁶ "En 1963, Lionel Abel a lancé le terme 'metathéâtre' calqué sur 'métalangage' (=langage parlant du langage lui-même, Louis Hjelmslev, 1957). Il s'applique aux ouvrages dramatiques et/ou aux spectacles qui contiennent une référence à d'auteurs faits théâtraux: citations dramatiques, réflexions sur l'art de théâtre, pièce(s) dans la pièce. C'est ce qu'on peut appeler "théâtre sur le théâtre", tandis que le terme 'théâtre dans le théâtre' s'applique aux ouvrages dramatiques et/ou aux spectacles qui contiennent une pièce ou le(s) fragment(s) de pièce(s) à l'intérieur de la pièce principale, autrement dit une (ou des) intra-pièce(s) dans la pièce cadre. Tout ouvrage dramatique ou spectacle qui contient une intra-pièce est métathéâtral, tandis que l'ouvrage de caractère métathéâtral ne contient pas systématiquement de pièce intérieure" (KOWZAN, 2006, p. 12).

dramaturgo os efeitos da imaginação poéticas anteriores ao momento que ele começa a exercitar a sua própria; mas, por outro lado, ao contrário das figuras de uma tragédia, elas têm consciência de sua própria teatralidade” (ABEL, 1968, p. 88). A respeito da definição proposta por Abel, pode-se dizer que as obras metateatrais tem um aspecto citacional, no sentido de que fazem referência a obras anteriores ou a personagens históricos.

Sobre esse aspecto citacional, pode-se afirmar que a obra de Gógol, em muitos momentos explicita esses aspectos, uma vez que faz referência direta a autores, textos e a personagens políticos dentro de sua obra. Dito isto, podemos citar como exemplo um trecho da peça *O inspetor geral*, em que o falso inspetor Khlestakóv faz referência direta ao poeta e amigo pessoal do dramaturgo, Aleksandr Púchkin. Na referida cena, o personagem finge ser escritor de obras famosas e amigo de escritores importantes do período e afirma:

KHLESTAKÓV

Também conheço atrizes lindíssimas. Até alguns vaudevilezinhos... Sempre me encontro com literatos. Púchkin é meu amigo do peito. Sempre digo a ele: ‘E aí, meu velho Púchkin?’ – ‘Assim assim, meu velho’ – às vezes me responde – ‘vai-se levando...’. Muito original (GÓGOL, 2009, p. 102).

Gógol tinha grande admiração por Púchkin e segundo uma das versões para a origem da peça *O inspetor geral*, este teria sugerido o tema àquele. O fato é que a obra metateatral possui em sua constituição esse aspecto citacional, que pode aparecer de forma direta, como é o caso da cena descrita acima, ou de forma indireta, através de uma alusão a uma determinada obra ou a um autor, por exemplo.

Para Abel, as personagens, na metapeça, tem consciência de sua teatralidade e isso é um traço importante para a caracterização de tais obras. Segundo o autor:

[...] de um certo ponto de vista moderno, só pode ser tornada interessante no palco aquela vida que reconheceu sua teatralidade inerente. E, do mesmo ponto de vista moderno, os acontecimentos, quando interessantes, terão sempre a qualidade de haverem sido pensados, e não haverem simplesmente acontecido. Por outro lado, o dramaturgo tem a obrigação de reconhecer na própria estrutura da peça que foi sua imaginação que controlou o acontecimento do início até o fim (ABEL, 1968, p. 88).

Essa definição de Abel enfatiza a ideia de que os acontecimentos apresentados em uma metapeça não são apenas a representação de um fato ocorrido, mas a reflexão do dramaturgo sobre tais fatos. Além dessa reflexão apresentada pelo dramaturgo na obra, Abel aponta para a importância de se reconhecer, na estrutura da peça, essa intervenção do autor. Ou seja, o dramaturgo, na metapeça, não se esconde, pelo contrário, aparece como elemento importante para provocar a reflexão no leitor/espectador. Depreende-se, então, que existe a consciência do dramaturgo juntamente com a consciência do personagem. Dessa forma, “[...]”

a metapeça é a forma necessária para a dramatização de personagens que, tendo plena autoconsciência, não podem ser impedidos de participar em sua própria dramatização” (ABEL, 1968, p. 109). Essa dupla consciência existente entre dramaturgo e personagem é o que faz com que a obra possa ser caracterizada como metapeça.

Ao analisar as duas últimas peças da trilogia metadramatúrgica de Gógol, pode-se dizer que esses personagens autoconscientes de que fala Abel estão presentes na obra do dramaturgo russo. O personagem de *À saída do teatro depois da representação de uma nova comédia*, “O Autor da Peça”, pode ser citado como um bom exemplo de personagem autorreferente que, ao se colocar na própria obra, utiliza a linguagem dramatúrgica para apresentar ao espectador as diferentes visões provocadas pela sua obra que acaba de ser encenada, apontando elementos referentes ao exercício do dramaturgo e da dramaturgia, especificamente. Já em *O desenlace de O inspetor geral*, pode-se apontar os atores como personagens autorreferentes da obra, uma vez que eles refletem sobre o exercício de atuação e os elementos da dramaturgia durante o desenrolar de toda a peça. Em ambas as peças, Gógol utiliza monólogos em que os personagens travam um diálogo interior, o que possibilita ao leitor/espectador conhecer melhor as questões e as nuances psicológicas de cada um deles. No monólogo, o personagem faz do leitor/espectador seu confidente, embora, no caso específico das obras metalinguísticas de Gógol, ele não fale diretamente ao receptor.

Abel chama atenção para o componente fantástico presente nos textos metalinguísticos: “Na metapeça sempre haverá um componente fantástico. Pois nesse tipo de peça a fantasia é essencial, é justamente aquilo que vamos encontrar no âmago da realidade” (ABEL, 1968, p. 110). O autor afirma que a metapeça sempre possui um elemento fantástico, justamente pela quebra com o real que tal emprego proporciona. Sobre esse aspecto, pode-se dizer que as peças de Gógol ganham esse caráter fantástico através de vários elementos utilizados pelo autor como, por exemplo, o nome dos personagens e a própria situação de “O Autor da Peça” estar escondido e ainda assim conseguir escutar diversos diálogos referentes à sua obra.

Segundo a teoria de Tzvetan Todorov, na obra *Introdução à literatura fantástica* (1975), o fantástico aplicado à literatura tem como condição fundamental a ambiguidade. Esse conceito de fantástico faz suscitar questionamentos sobre a veracidade e realismo dos fatos apresentados. O fantástico, segundo Todorov, ocorre na incerteza da ocorrência do fato relatado. A definição de fantástico está diretamente ligada aos conceitos de imaginário e de real. Dito isto, podemos afirmar que as obras metalinguísticas têm ligação direta com o

componente fantástico por apresentarem situações que não podem ser definidas como reais. Nessas obras, existem sempre os componentes que ultrapassam o real.

Sobre a definição de fantástico, Todorov (1975) explica: “O fantástico implica pois uma interação do leitor com o mundo dos personagens; define-se pela percepção ambígua que o próprio leitor tem dos acontecimentos relatados” (TODOROV, 1975, p. 19). O leitor se questiona sobre a veracidade dos fatos. Para o autor,

[...] é necessário que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo dos personagens como um mundo de pessoas reais, e a vacilar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. Logo, esta vacilação pode ser também sentida por um personagem de tal modo, o papel do leitor está, por assim dizê-lo, crédulo a um personagem e, ao mesmo tempo a vacilação está representada, converte-se em um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com o personagem. Finalmente, é importante que o leitor adote uma determinada atitude frente ao texto: deverá rechaçar tanto a interpretação alegórica como a interpretação poética (TODOROV, 1975, p. 19-20).

Os textos metalinguísticos possuem esse caráter fantástico justamente por permitir ao leitor a identificação com o personagem, ao mesmo tempo que ocasionam um vacilo entre a certeza do real. Ao colocar em questão a própria linguagem em uso, os textos metalinguísticos produzem um efeito de distanciamento do real, sem perdê-lo de vista. Ou seja, o fantástico não renega o real, porém o transforma, o potencializa, o questiona ou coloca em evidência.

Essa presença do componente fantástico afasta a peça de um compromisso com o realismo. Segundo Larson (1989), esse componente fantástico é essencial em obras metateatrais pois, através dele, o leitor/espectador é convidado a embarcar em um mundo livre do compromisso com o real. Ainda segundo a autora, o uso frequente da ilusão nas obras dramáticas e o realismo exacerbado de certas encenações levavam o leitor/espectador a acreditar em um mundo “ilusório e falso”. Para Larson (1989), “[...] O uso frequente da técnica do drama dentro do drama expressa o cinismo da sociedade para com a vida” (LARSON, 1989, p. 1016, tradução nossa³⁷), ou seja, ela considera o metateatro como uma “metáfora de la vida misma”, e expõe de forma verbal e não verbal os aspectos da linguagem que representam também uma quebra com a quarta parede no teatro, ao possibilitar o leitor/espectador conhecer a própria linguagem.

No sentido defendido por Larson (1989), um bom exemplo é a obra *À saída do teatro depois da representação de uma nova comédia*, onde a metadramaturgia é utilizada por Gógol para fazer referência direta à sociedade, à linguagem teatral, especificamente ao exercício de

³⁷ “[...] el uso frecuente de la técnica del drama dentro del drama expresa el cinismo de la sociedad hacia la vida” (LARSON, 1989, p. 1016).

dramaturgo e a sua peça *O inspetor geral*. Dessa forma, o leitor/espectador dessas obras tem uma visão ampla do fenômeno teatral pela exposição dos elementos, bem como é levado a refletir sobre aspectos políticos e sociais.

O metateatro representa uma aproximação entre o autor, a linguagem e o leitor/espectador. O que, no período de Gógol, era bastante significativo, uma vez que as representações ilusionistas estavam ganhando força. Ou seja, Gógol vai contra o movimento de sua época que era de uma produção de ilusão, onde a linguagem era encoberta por uma representação natural, em que o espectador parecia olhar pelo buraco da fechadura uma cena cotidiana. O metateatro quebra essa ilusão através da aproximação entre os três agentes do processo de comunicação: autor, linguagem e leitor/espectador. É importante destacar que a obra de Gógol é, em todo seu conjunto, realista. O dramaturgo é considerado por muitos críticos como o pai do realismo russo. Quando nos referimos à quebra com a ilusão, estamos fazendo referência diretamente às suas peças metadramatúrgicas. Essas peças quebram com a ilusão justamente por denunciarem elementos que compõem a linguagem teatral, porém em nenhum momento os atores se remetem ou falam diretamente ao leitor/espectador. Dessa forma, pode-se dizer que as peças *À saída do teatro depois da representação de uma nova comédia* e *Desenlace de O inspetor geral* se constituem eminentemente peças metadramatúrgicas, do início ao fim. No caso de *O inspetor geral*, pode-se afirmar que a peça apresenta a metadramaturgia em apenas algumas cenas.

No que se refere às formas que o metateatro compreende, Sant'Anna (2012) explica:

[...] o uso do recurso da *peça-dentro-da-peça*, ou da apresentação da realidade como já teatralizada (o mundo como teatro), ou da obra auto-referente, que apresenta as reflexões do autor sobre a problemática de sua atividade teatral, ou a exibição, na encenação, do trabalho oculto dos bastidores (concernente ao ator ou a outro elemento do espetáculo), enfim, todas as formas em geral de não-ilusionismo que, através do tempo, vão servindo às mais diversas finalidades (de lúdicas a pedagógicas, críticas) e às mais diversas ideologias: o *barroco* contrapõe a mutabilidade e falsidade das aparências à inalterabilidade do eterno, de Deus; em Brecht, a tentativa de dotar o espectador de uma consciência crítica indispensável à mudança do *status quo* (SANT'ANNA, 2012, p. 23).

O que se pode perceber nos exemplos dados pela autora é que, se o metateatro possibilita uma tomada de consciência por parte da plateia e dos códigos teatrais, essa decodificação, por sua vez, é extremamente variada, uma vez que o teatro abrange diversas linguagens na sua constituição. Cada período histórico, cada movimento artístico “lançou mão”, de maneiras distintas, dos recursos trazidos pelas “metas”, sejam elas dramatúrgicas, teatrais, e/ou de encenação. A aproximação entre a obra de arte e o leitor/espectador é uma

das características mais significativas do metateatro, ao familiarizar o receptor com os códigos da mensagem.

A quebra com a ilusão realista, no teatro, aparece como um dos aspectos mais significativos do desenvolvimento do metateatro em meados dos séculos XIX e XX. Sandra Pascolati, em seu artigo *Metateatro: inscrição do espetáculo no texto dramático* (2008), escreve:

A peça dentro da peça, a inserção do discurso crítico no discurso ficcional, a criação de personagens com consciência dramática, o questionamento acerca das fronteiras entre o real e a representação do real, a ruptura da ilusão teatral por meio da desconstrução da quarta parede são alguns dos procedimentos presentes nas obras da maior parte dos dramaturgos do século XX representantes das mais variadas tendências (Luigi Pirandello, Bertolt Brecht, Jean Anouilh, Samuel Beckett, Jean Genet) (PASCOLATI, 2008, n.p.³⁸).

O metateatro passa a ser mais explorado no século XX, por ser um momento de grandes inovações na cena desencadeadas, inicialmente, pelo advento da iluminação elétrica e muitos outros avanços, no que diz respeito às tecnologias da cena. Essas inovações permitiram uma maior exploração dos meios cênicos, não se restringindo apenas aos meios técnicos. Assim, encenadores e dramaturgos desse período buscaram novos caminhos para suas produções. A primeira grande revolução, nesse sentido, foi a quebra com a quarta parede e o fim do ilusionismo exacerbado da cena. A utilização de um discurso político nas obras também foi determinante para que mais encenações metateatrais surgissem. Muitos dramaturgos utilizavam suas obras como palanque para a discussão de questões políticas e sociais de sua época.

Além do ilusionismo da cena realista, outro aspecto importante é a relação entre o metateatro e o leitor/espectador, visto que aquele produz uma perspectiva dupla, através da qual se consegue perceber e compreender melhor os elementos da linguagem teatral, os sistemas semióticos que ali são empregados e que estão presentes nas estruturas sociais. Segundo Larson (1989), “[...] o metateatro questiona a relação não só entre o teatro e a identidade humana, como também a relação entre a vida e a arte, entre o mundo do teatro e o mundo fora do teatro” (LARSON, 1989, p. 1016, tradução nossa³⁹). Esses questionamentos são fomentados, também, pela aproximação entre emissor e receptor, tendo em vista que,

³⁸ PASCOLATI, Sonia. Metateatro: inscrição do espetáculo no texto dramático. In: **XI Congresso Internacional da ABRALINC**, São Paulo: 2008. n.p. Disponível em: http://www.abralinc.org.br/download/anaiseventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/023/SONIA_PASCOLATI.pdf. Acesso em: 14 mai. 2015.

³⁹ [...] el metateatro cuestiona la relación no solo entre el teatro y la identidad humana, sino también la relación entre la vida y el arte, entre el mundo del teatro y el mundo fuera del teatro (LARSON, 1989, p. 1016).

quando a quarta parede é quebrada, o espectador é levado a refletir sobre o teatro ao ver seus elementos desnudados a partir do fim da convenção teatral.

Quando Vsévolod Meyerhold, encenador russo, propõe seu Teatro da Convenção Consciente, em 1905, um dos seus principais objetivos, além da quebra com a quarta parede e com o ilusionismo das encenações, tão cara ao realismo que o formou, é que o espectador saia da posição passiva para uma posição ativa no drama, ou seja, se colocar e se questionar, passando a ver o teatro como ele é, sem a ilusão de uma caixa preta. O que Meyerhold almejava era um espectador vivo. Assim, se o encenador russo não trabalhou com uma dramaturgia metalinguística, trabalhou com o metateatro em suas encenações. Nos seus espetáculos, o encenador quebra as convenções ao expor elementos como: estruturas cenográficas, iluminação e movimentação estranhada dos atores. Dito isto, podemos dizer que Meyerhold, ao expor esses elementos constitutivos da cena em suas montagens, criou uma metaencenação. Dessa forma, pode-se dizer, também, que a metaencenação é uma categoria do metateatro, assim como o metateatro é uma categoria da metalinguagem.

Se pensarmos no conceito de metateatro como um teatro que fala de si, podemos pensar nas encenações de Meyerhold como uma encenação que se mostra, que expõe seus meios e que é composta muito mais de elementos não verbais do que de elementos verbais. Ou seja, a metaencenação seria um recurso utilizado pelo encenador em suas montagens, apesar de haver alguns textos dramaturgicos que falam sobre a encenação do espetáculo. Podemos utilizar, como exemplo de metaencenação, o espetáculo *O inspetor geral* de Nikolai Gógol, que foi encenado em 1926 por Meyerhold, onde, ao utilizar um texto realista gogoliano, o encenador propõe uma movimentação diferente da movimentação realista e cotidiana aos atores, comum em sua época, baseado no treinamento biomecânico idealizado pelo encenador, para que haja uma quebra da ilusão ao fazer com que o espectador esteja consciente das convenções teatrais. Nesse sentido, pode-se dizer que Meyerhold utilizou a potência política do texto de Gógol e aplicou suas novas ideias no que se refere à encenação, o que deu origem à mais importante encenação de Meyerhold e também à mais polêmica montagem do texto de Gógol. Dito isto, é relevante destacar que Meyerhold montou *O inspetor geral* noventa anos depois que Gógol escreveu a obra. Ou seja, a obra de Gógol continuava revolucionária, anos após a sua primeira apresentação.

É importante dizer que quando Meyerhold encenou suas primeiras peças, o encenador ganhava espaço em detrimento ao dramaturgo. Era o início do reinado do encenador, que teve

em Adolphe Appia⁴⁰ e Edward Gordon Craig⁴¹ seus precursores. A metaencenação está diretamente ligada à concepção do encenador diante de uma obra, nada tendo a ver necessariamente com o texto, e se vincularia a esse período, do início do século XX, onde o texto começa a perder seu *status* de personagem principal das produções teatrais⁴². A importância é dada aos jogos de cena e o encenador está mais livre para fazer adaptações, cortar, assim como modificar o texto como lhe aprouver.

Se a metaencenação pode ser considerada uma categoria do metateatro, existiriam outras categorias? Para respondermos a essa questão é importante pensarmos nas características do metateatro para que, a partir daí, possamos refletir mais profundamente a respeito dessas categorias. Em seu estudo, Pascolati enumera algumas dessas características do metateatro. Segundo a autora:

[...] lembrar constantemente o espectador que ele está no teatro, interpor um narrador entre a ação representada e aquele que a assiste, criar personagens autônomas em relação ao seu criador e àqueles que tentam representá-las no palco, perverter a configuração tradicional de categorias dramáticas como tempo, espaço, ação e diálogo [...] (PASCOLATI, 2008, n.p.⁴³).

Essas características listadas por Pascolati podem nos dar pistas para entender como esse metateatro se constitui. A questão da quebra da ilusão, que faz com que o público se lembre constantemente que está em um teatro, se enquadra como uma característica da metaencenação. As demais características propostas pela autora passam pelo papel do dramaturgo, a criação e interposição de um narrador, a criação de personagens autônomas, a recusa das categorias dramáticas ou a proposição de uma nova configuração em sua utilização, se referem muito mais ao trabalho do dramaturgo do que a qualquer outro artista que participa da criação do espetáculo. Ainda segundo a autora, “[...] os dramaturgos modernos abrem caminho para que o metateatro seja uma matriz de teatralidade” (PASCOLATI, 2008, n.p.⁴⁴). Ou seja, através do metateatro a cena pode potencializar seu

⁴⁰ Arquiteto e encenador suíço que viveu entre 1862 e 1928. Seus estudos sobre a luz empregado às encenações simbolistas foram de grande importância para os avanços da iluminação teatral no século XX.

⁴¹ Encenador, cenógrafo, ator e diretor de teatro inglês que viveu entre 1872 e 1966. Sua obra teve grande representatividade para o teatro do século XX, principalmente no que se refere aos seus estudos sobre o simbolismo da cena.

⁴² A Rússia foi precursora nas investigações de possibilidades cênicas onde a primazia do texto vai dando lugar à exploração de novas possibilidades cênicas.

⁴³ PASCOLATI, Sonia. Metateatro: inscrição do espetáculo no texto dramático. In: **XI Congresso Internacional da ABRALINC**, São Paulo: 2008. n.p. Disponível em: http://www.abralinc.org.br/download/anaiseventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/023/SONIA_PASCOTT_Lpdf. Acesso em: 14 mai. 2015.

⁴⁴ PASCOLATI, Sonia. Metateatro: inscrição do espetáculo no texto dramático. In: **XI Congresso Internacional da ABRALINC**, São Paulo: 2008. n.p. Disponível em:

aspecto teatralizante, pois não se imita mais a vida real, não se tem mais uma reapresentação, a encenação é exposta como ela é verdadeiramente, sem o ilusionismo do teatro realista.

No caso específico de Gógol, o autor não utilizou a metalinguagem com o objetivo de quebrar com a ilusão da cena realista. Seu intuito não era esse, porém, à medida em que o autor expõe os elementos presentes em uma obra dramaturgica, expõe questões sobre as quais um autor se depara no processo de escrita de uma peça, aborda críticas sofridas por suas obras e debate sobre elas em seu próprio texto. Gógol, mesmo sem ter este objetivo claro, quebra com a ilusão do espectador. Ou seja, os textos metadramaturgicos de Gógol, quebram com a ilusão por evidenciar a linguagem dramaturgica e, dessa forma, expor os elementos da linguagem teatral para o público.

Os elementos metalinguísticos apresentam um grande número de possibilidades de ruptura com a ilusão cênica, esta ao mesmo tempo que é rapidamente estabelecida, também pode ser facilmente quebrada. Dito isso, quando uma obra se refere à própria realidade artística, automaticamente chama o leitor/espectador para refletir sobre a natureza ilusória do teatro. Assim, desnuda a arte que está ali representada. A ilusão, o jogo e a representação passam a ser expostos para o leitor/espectador e uma convenção diferente é estabelecida: a convenção consciente⁴⁵. Ou seja, o espectador não mais finge assistir a uma cena real, pelo contrário, ele sabe que está assistido a uma representação, e consegue perceber os elementos da linguagem teatral expostos. A ruptura com a ilusão presente no metateatro é efeito da modernidade, onde a descontinuidade e a fragmentação são elementos chaves. O leitor/espectador é conduzido a perceber a polifonia do texto, a montar os pedaços de cenas ou de ações, tentando construir a narrativa e atribuindo-lhe um sentido, a partir de suas próprias referências. O sentido do procedimento estético é conferido pelo leitor/espectador em sua interação com a obra artística. No metateatro a reflexão e a crítica são os elementos chaves.

Apesar de ter raízes antigas, o metateatro continua a ser usado por muitos autores até os nossos dias. Mas como nos referir a essas obras em que o autor lança mão de alguns dos recursos citados acima para trazer o leitor/espectador para dentro do drama? Como classificar as obras em que o autor explica seu próprio exercício criador, muitas vezes refletindo sobre ele, através de sua obra? Podemos pensar em uma metadramaturgia como categoria do metateatro?

http://www.abralic.org.br/download/anaiseventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/023/SONIA_PASCOTT_L.pdf. Acesso em: 14 mai. 2015.

⁴⁵ Termo cunhado por Vsévolod Meyerhold, encenador russo, em 1905.

Ao pensar o conceito de metateatro é importante refletir sobre a teatralidade presente nesses textos, enquanto potência. Nesse sentido, o escritor Roland Barthes, em seu livro *Ensaio Crítico* (1964), aponta que a teatralidade consiste automaticamente em produzir um signo e denunciá-lo. Segundo Barthes, a teatralidade “[...] é aquela espécie de percepção ecumênica dos artificios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge do texto sob a plenitude de sua linguagem [...]” (BARTHES, 1964, p. 41-42). Ou seja, a teatralidade surge a partir do momento em que se deixa que do texto escrito brote uma gama de sensações que vão ultrapassar o próprio texto, em busca de um outro texto, que é produzido pelo leitor/espectador no contato com a obra. O texto teatral tem essa qualidade de fazer com que o leitor/espectador, a partir do seu repertório, possa criar imageticamente a história. Nesse sentido, o conceito de repertório, abordado no início desse capítulo, é de extrema importância, uma vez que, a partir da imagem poética que é criada pelo dramaturgo, o receptor da mensagem é levado a um novo universo de imagens, sons, contornos e contextos. Como já foi dito anteriormente, se o leitor/espectador, que nesse caso é o destinatário, não tiver repertório suficiente para interpretar as mensagens produzidas pelo autor, a mensagem estará comprometida. Nesse caso, podemos dizer que a teatralidade latente de um texto metadramatúrgico, muitas vezes, necessita de um repertório por parte do destinatário, para que haja a quebra na convenção, ou seja, é no dialogismo entre repertório e informação que a mensagem se concretiza. Se um determinado espectador sempre vai ao teatro assistir espetáculos ou lê peças que seguem a linha realista, no primeiro momento, um espetáculo metadramatúrgico pode parecer estranho, ou no mínimo diferente, mas se o espectador já tiver assistido ou lido uma peça com esses elementos, já não causará espanto. Ou seja, é preciso que o leitor/espectador domine alguns elementos do código, sem esse domínio a interpretação da mensagem ficará comprometida, porém não impossibilitada. Depreende-se, então, que a noção de repertório auxilia o leitor no momento em que está assistindo a peça, de forma a fazê-lo compreender com maiores detalhes a obra que está assistindo, o que não impede que um leitor/espectador com menor grau de leitura ou conhecimento não se divirta, se emocione e compreenda a peça de forma geral.

Levando tal discussão para o âmbito da Análise do Discurso, Maingueneau (1996) afirma que o enunciador prepara sua enunciação com base na imagem que o coenunciador vai construir a partir de diferentes níveis do discurso. Dessa forma, existe a comunicação pré-discursiva, que é a leitura que o emissor faz, munido de informações anteriores ao discurso, existe também a comunicação que ocorre durante o discurso, que é lida em diferentes níveis pelo coenunciador, a saber: a cena instituída pela palavra, efetivada no discurso; a mensagem

que é lida a partir do que o autor chama de “estereótipos” e que se referem aos elementos que estão fora da dimensão da palavra e que ganham contornos no tom de voz, nos elementos que caracterizam a figura do enunciador; e, nos elementos da cenografia, que caracterizam o contexto onde a mensagem é organizada. Dessa forma, pode-se dizer que o leitor tem vários elementos para construir a sua interpretação do discurso e que esta interpretação se organiza a partir do que o coenunciador possui de conhecimento diante de tal contexto. Ou seja, toda leitura é construída por nossas vivências anteriores e são elas que determinam o nível das mesmas. Essas vivências contribuem para a leitura da enunciação, dos elementos que a compõem o que não significa que tal leitura seja mais complexa em relação à leitura dos que tem menor repertório, apenas que os diferentes níveis de leitura serão conscientes na medida em que o repertório é maior.

Ainda sobre a teatralidade, no artigo *Teatralidade e Performatividade na Cena Contemporânea* (2011), a pesquisadora Silvia Fernandes faz uma reflexão acerca do conceito de teatralidade e de performatividade. Segundo a autora:

[...] a teatralidade pode ser uma maneira de atenuar o real para torná-lo estético; ou um modo de sublinhar esse real com um traçado cênico obsessivo, a fim de reconhecê-lo e compreender o político; ou um embate de regimes ficcionais distintos que impede a encenação de construir-se a partir de um único ponto de vista, e abre múltiplos focos de olhar em disputa pela primazia de observação do mundo (FERNANDES, 2011, p. 12).

Dessa forma, pode-se concluir que a teatralidade é uma forma de sublinhar o real utilizando para isso a obra de arte. A partir do uso da realidade potencializada e reconhecida pelo espectador, este pode refletir e compreender estética e politicamente a mensagem. A encenação não se constrói a partir de um ponto de vista, mas dá vazão a diferentes olhares ao objetivar uma observação do mundo. A autora aponta ainda que a teatralidade pode estar diretamente ligada ao uso “[...] pragmático de certos procedimentos cênicos e, especialmente, da materialidade espacial, visual, textual, corporal e expressiva de escrituras espetaculares específicas” (FERNANDES, 2011, p. 12). Ainda segundo Fernandes, pode-se atribuir diferentes significados ao termo teatralidade, entre eles a performatividade, visto que aquele está diretamente ligado à compreensão do espectador para que sua constituição possa se efetivar. A teatralidade se estabelece na relação dialética entre aquilo que se quer dizer e o conhecimento prévio que o leitor/espectador traz consigo, ou seja, é essa relação que possibilita o destinatário criar imageticamente, através da teatralidade, o que é proposto pelo emissor. A mensagem é construída a partir dos signos, códigos, canais, sensações que o leitor absorve do texto embebido de teatralidade, destacando o que para o autor/emissor é

significativo, e a partir disso, multiplicando as possibilidades de olhar do leitor/espectador para uma mesma situação. O teatro, enquanto linguagem, permite múltiplas interpretações, uma vez que, não se pode ter controle exato sobre a interpretação da mensagem, isso vai depender de como os aspectos verbais e não verbais serão comunicados pelo destinatário e lidos pelo receptor.

Alex Beigui, em sua tese de doutorado, *Dramaturgia por Outras vias: a apropriação como matriz estética do teatro contemporâneo – do texto literário à encenação* (2006), aborda a teatralidade do texto dramático, teatralidade não apenas no sentido cênico frente a um texto, como por exemplo, a presença de didascálias, mas no que o texto permite em seu uso e no que se constrói a partir deste instrumental cênico, da construção imagética que gera no leitor/espectador. Esta teatralidade não está necessariamente ligada à presença de diálogos e rubricas, mas sim a uma representação que se constrói no jogo que se estabelece entre o texto e o leitor/espectador. Segundo Beigui, “A teatralidade desse modo constitui um ponto de articulação entre o locutor e o locatário, este último estendendo-se às personagens por meio de deslocamentos [...]” (BEIGUI, 2006, p. 54), que são produzidos na identificação com a personagem, na construção de imagens e na questão da visualidade da cena que, no metateatro, é desnudada em favor de um estranhamento/distanciamento do espectador.

Sobre a teatralidade dos textos dramáticos, Pascolati diz que:

Embora a teatralidade seja mais evidentemente uma propriedade da cena, acreditamos que o texto seja também um espaço de sua construção, particularmente ao trabalharmos com a hipótese de que o metateatro revela os bastidores da construção do texto e do espetáculo. Para constatar a pertinência dessa abordagem, basta verificar como os signos teatrais disseminados no texto trazem uma teatralidade latente a partir da qual o receptor é convidado a construir mentalmente o espetáculo; [...] a perceber a arte dramática como convenção, acordo necessário entre autor e plateia para que o prazer do jogo teatral seja possível (PASCOLATI, 2008, n.p.⁴⁶).

A visão da autora se refere ao texto dramático especificamente e, nesse sentido, Pascolati defende que a teatralidade está impressa nos textos em que os bastidores, da sua construção ou do espetáculo, sejam revelados. O estudo da teatralidade é importante no metateatro à medida que, ao expor no texto elementos constitutivos da cena, (seja cenário, figurino ou o trabalho do ator, para citar alguns exemplos), o dramaturgo intensifica essa teatralidade que já lhe é intrínseca, revelando elementos da elaboração do texto e do

⁴⁶ PASCOLATI, Sonia. Metateatro: inscrição do espetáculo no texto dramático. In: **XI Congresso Internacional da ABRALINC**, São Paulo: 2008. n.p. Disponível em: http://www.abralinc.org.br/download/anaiseventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/023/SONIA_PASCOLATTI.pdf. Acesso em: 14 mai. 2015.

espetáculo. Ao leitor/espectador cabe o exercício maior, que é utilizar sua imaginação para construir mentalmente a cena e perceber os elementos da linguagem. Quando o receptor se dá conta desses elementos, se estabelece uma “convenção consciente”, para usar um termo do teatro meyerholdiano, onde todos os envolvidos na relação com a obra de arte estão conscientes de que estão diante de uma obra, uma encenação ou apenas a leitura de um texto teatral.

Ao analisarmos a obra dramaturgica de Gógol, mais especificamente aquelas que compõem a trilogia metalinguística do autor, pode-se perceber nitidamente a exposição dos elementos para provocar o leitor/espectador em diferentes aspectos. Na cena final de *À saída do teatro*, o personagem “O Autor da Peça”, após escutar todas as observações daqueles que acabaram de assistir ao seu espetáculo, desabafa:

Eu ouvi bem mais do que poderia suportar. Que grande amontoado de asneiras. Feliz do autor de comédias que nasceu numa nação onde a sociedade não se fundiu ainda, de modo a formar uma massa imóvel. Onde a sociedade não se vestiu de antigos preconceitos, nivelando os pensamentos de todos da mesma forma e na mesma medida [...]. Como é importante que o autor de comédias conheça até mesmo as reprovações mal-intencionadas! Que lição vivaz! Sim, eu estou satisfeito. Mas por que começa a surgir essa tristeza em meu coração? É estranho.... É lastimável que ninguém tenha reparado na personagem respeitável que está em minha peça. Sim, havia uma personagem nobre e honrada que esteve presente em todo o decorrer da apresentação. Essa personagem nobre e honrada era... Era o riso (GÓGOL, 2009, p. 376).

Na citação acima, pode-se perceber que o dramaturgo se coloca como personagem, um personagem autorreferente, que ao refletir sobre as diferentes interpretações que sua obra gerou, leva o leitor/espectador a fazer esse exercício juntamente com ele. O que se tem em *À saída do teatro* é uma escrita onde o autor aponta elementos inerentes à construção do texto de uma peça, do exercício da dramaturgia. A peça é uma crítica que Gógol faz a ele próprio e aos comentários que ouviu após a peça, onde o dramaturgo russo se inscreve no texto e cria uma empatia com o leitor/espectador através da exposição de seu drama diante do não reconhecimento de sua obra.

Larson (1989) denomina esse tipo de texto, onde os elementos da linguagem teatral são expostos, de “textos metadramáticos” e, para complementar, a autora diz:

[...] quero enfatizar a ideia de que o metateatro não é uma metodologia crítica *per se*, nem é tão pouco uma teoria, embora pudéssemos dizer que a forma de entender o fenômeno sim é uma ferramenta interpretativa. Nos textos metadramáticos, os dramaturgos empregam certas técnicas autorreflexivas, as quais se relacionam com o tema, a trama, a caracterização ou a estrutura do drama para alcançar certos efeitos

específicos. Essas técnicas ressaltam a tensão que existe entre a arte e a realidade (LARSON, 1989, p. 1015, tradução nossa⁴⁷).

Na citação acima, Larson faz questão de definir o metateatro não como uma metodologia, mas sim como uma “ferramenta interpretativa”, que pode ser usada para compreender melhor a obra, ou seja, a mensagem que o autor elaborou e, assim, de que maneira ele pensa e vê o teatro. O metateatro seria a maneira pela qual a relação de aproximação entre autor, leitor e linguagem acontece. A autora denomina de textos metadramáticos as obras em que o autor/dramaturgo expõe elementos da linguagem teatral para criar efeito, para sublinhar um assunto ou para aproximar o leitor/espectador. Então, temos diferentes termos empregados em uma definição que parece um tanto quanto nebulosa.

O metateatro é definido como teatro que fala do teatro, assim como metalinguagem é a linguagem que fala dela mesma, partindo dessas concepções podemos, então, afirmar que a metadramaturgia seria a dramaturgia que fala sobre ela própria. A questão que nos parece pertinente para o desenvolvimento dessa pesquisa gira em torno dessas conceituações. O metateatro, enquanto categoria da metalinguagem, pode ser entendido como uma forma encontrada pelo artista, seja ele dramaturgo ou encenador, para expor através da linguagem teatral características da própria linguagem. Nesse sentido, o metateatro é uma visão mais ampla e que engloba diferentes aspectos, principalmente por ser o teatro uma linguagem que abarca uma série de outras linguagens. Ao analisar o termo metateatro, metaencenação e metadramaturgia pode-se perceber que existe certo afinamento, visto que, o metateatro aparece como algo mais amplo, que aborda aspectos da linguagem como um todo. Nesse sentido, o metateatro pode ser considerado uma categoria que possui derivações, ou seja, subcategorias, como é o caso da metaencenação e da metadramaturgia.

⁴⁷ “[...] quiero enfatizar la idea de que el metateatro no es una metodología crítica *per se*, ni es tampoco una teoría, aunque podríamos decir que la forma de entender el fenómeno sí es una herramienta interpretativa. En los textos metadramáticos, los dramaturgos emplean ciertas técnicas autorreflexivas, las cuales se relacionan con el tema, la trama, la caracterización o la estructura del drama para lograr ciertos efectos específicos. Estas técnicas subrayan la tensión que existe entre el arte y la realidad” (LARSON, 1989, p. 1015).

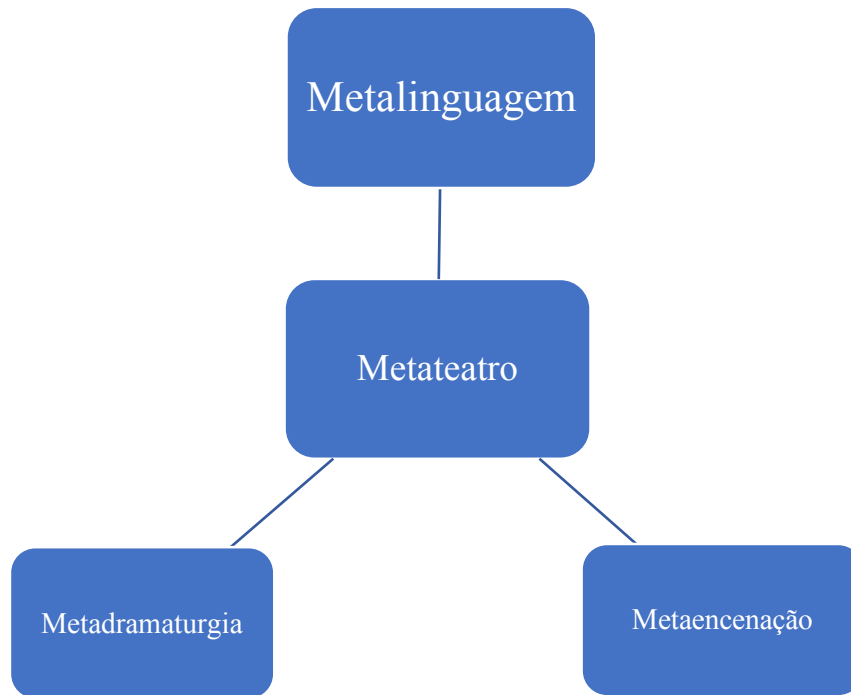


Figura 02: Categorias Metalinguísticas

Fonte: Elaboração própria.

A Figura 02 foi elaborada para exemplificar as categorias metalinguísticas. A metalinguagem possui como uma de suas categorias o metateatro que, por conseguinte, se ramifica em outras duas subcategorias: a metaencenação e a metadramaturgia. Por metaencenação, compreende-se peças em que os elementos da encenação são evidenciados e expostos dentro da própria cena, dessa forma, está diretamente ligada à concepção de um encenador diante de uma obra. Por metadramaturgia, podemos entender a dramaturgia que fala dela própria, ou seja, peças em que o autor/dramaturgo aborda o exercício de escrever e/ou de criar uma obra dramática em suas peças, nesse sentido, ela pode ser entendida enquanto subcategoria do metateatro, por tratar apenas de um dos elementos que compõem a linguagem teatral, e não da linguagem como um todo.

Quando Nikolai Gógol escreve suas peças metalinguísticas, podemos enquadrá-las na categoria de metateatro, uma vez que o autor expõe diversos aspectos da linguagem teatral em suas peças. Com base na Figura 02, também pode-se afirmar que as peças gogolianas aqui analisadas são peças metadramáticas, uma vez que o autor aborda o tema da escrita das suas peças em diferentes aspectos, entre eles, dificuldade que envolve a escrita, a relação entre o que se escreve e o que se entende por aquilo que se escreve, críticas e julgamentos gerados pela sua obra. Ao fazermos essa diferenciação, podemos dizer que uma obra metateatral, não

obrigatoriamente é uma obra metadramatúrgica. Ou seja, o autor pode expor em sua peça aspectos da linguagem sem se referir ao processo de escrita especificamente, contudo, uma obra metadramatúrgica nunca pode deixar de ser uma obra metateatral, uma vez que a dramaturgia é um dos elementos que compõem a linguagem teatral.

O que estamos defendendo nesta tese é a existência de uma metadramaturgia enquanto subcategoria do metateatro. Dito isso, uma vez que o metateatro é o teatro que fala sobre si em seus diferentes aspectos, defendemos a metadramaturgia como uma subcategoria do metateatro, pois trata apenas de um dos elementos que compõem o teatro, no caso, a dramaturgia. Sendo assim, por metadramaturgia entende-se: a obra que possui referências a elementos dramatúrgicos e/ou ao exercício do dramaturgo, onde podem estar presentes ou não os elementos da escrita, o próprio dramaturgo como sujeito da obra ou a obra como crítica à sociedade ou como instrumento de crítica a si própria.

Para Catarina Sant'Anna:

[...] trata-se de uma arte em que estão em jogo linguagem verbal e não-verbal, daí o *discurso teatral* (UBERSFELD, 1978, P.248) poder significar tanto o *conjunto organizado de mensagens* cujo produtor é o dramaturgo, quanto o *conjunto de signos e estímulos (verbais e não-verbais)* que são produzidos pela representação, cujo produtor é plural (dramaturgo, encenador, atores, etc.); mesmo no caso do dramaturgo, há que se considerar a especificidade do texto teatral, composto de diálogos didascálias, as quais se caracterizam no palco em signos não-verbais [...]. (SANT'ANNA, 2012, p. 21).

Na citação acima, a autora subdivide o discurso teatral em dois conjuntos que ela denomina de “conjunto organizado de mensagens” e o “conjunto organizado de signos e estímulos (verbais e não verbais)”. O “conjunto organizado de mensagens” é produzido pelo dramaturgo e tem códigos específicos que o diferencia de outros textos como já citamos anteriormente (é o caso das didascálias, falas de personagens e rubricas). A partir dessa divisão do discurso teatral, pode-se concluir que esse “conjunto organizado de mensagens”, quando centrado nele mesmo e em seus códigos, produz um discurso metalinguístico que aqui estamos denominando de metadramaturgia e que podemos definir como a dramaturgia centrada em seu próprio código. Sobre o “conjunto de signos e estímulos (verbais ou não verbais)”, Sant'Anna (1997) afirma ter um produtor plural, incluindo dramaturgo, encenador, atores e os demais agentes do espetáculo. A linguagem verbal, utilizada pelo dramaturgo ao escrever sua peça, é materializada na cena, nos diálogos dos atores e na concretização das indicações do dramaturgo, no que diz respeito às rubricas.

Na tentativa de definir o que seria a metaencenação e a metadramaturgia, pode-se dizer que, seguindo os aspectos levantados por Sant'Anna, a metadramaturgia inclui o

“conjunto organizado de mensagens” e a metaencenação inclui o “conjunto de signos e estímulos” em sua constituição. O canal empregue em cada uma dessas subcategorias, seria o que, a princípio, os diferenciaria. No caso da metadramaturgia, o canal é o papel onde o dramaturgo codifica a mensagem; e no caso da metaencenação é a cena, onde o encenador organiza os códigos, os elementos que compõem a cena (cenografia, iluminação, figurino e até o próprio texto), para que a mensagem chegue até o destinatário.

Dessa forma, ao longo deste capítulo, foi conceituado metadramaturgia e destacado uma série de elementos que podem estar presentes em obras que se enquadram nessa subcategoria do metateatro. Defende-se, nesta tese, que as obras dramáticas que abordam aspectos referentes ao processo de escrita de uma peça, aos elementos que compõem a escrita de uma obra ou questões referentes ao exercício do dramaturgo, são obras metadramáticas.

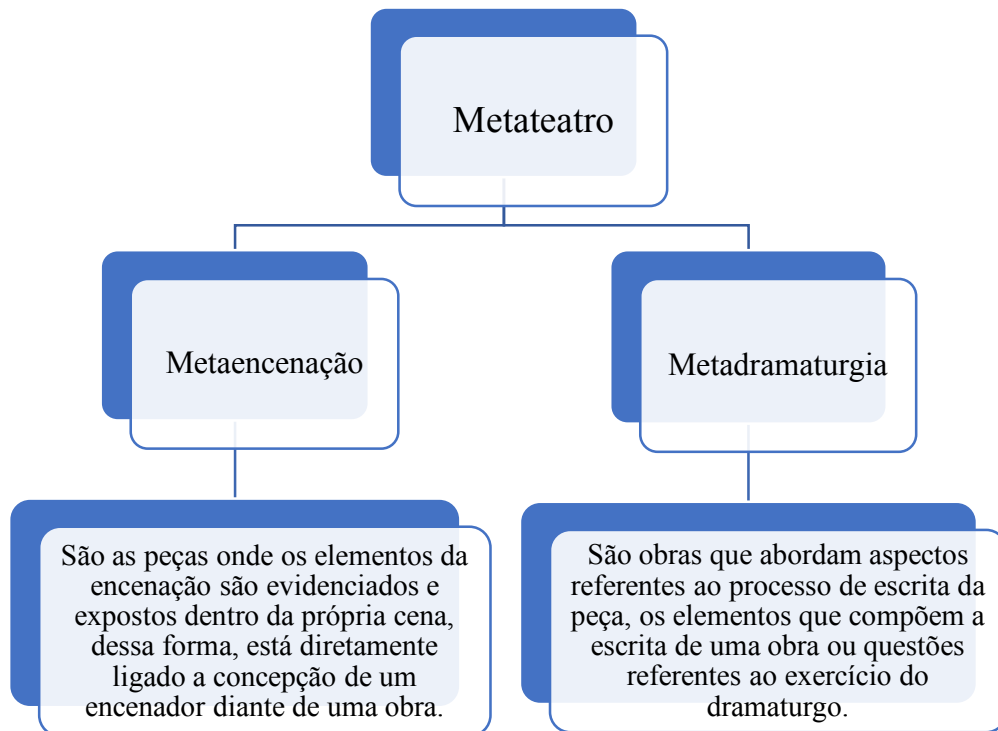


Figura 03: Definições das subcategorias do metateatro

Fonte: Elaboração própria

A figura 03 foi elaborada no intuito de deixar mais claro o conceito de metadramaturgia e de metaencenação desenvolvidos ao longo desse capítulo. A clareza de tais definições possibilita um afunilamento nos conceitos de metalinguagem e de metateatro, possibilitando, assim, uma análise mais específica dos elementos que compõem a linguagem cênica, sejam eles apenas escritos, como é o caso da dramaturgia, sejam eles levados à cena, como é o caso da encenação.

A partir desse conceito, enumeramos os elementos que se configuram como recorrentes nessas obras, são eles: **aspecto citacional**, que ocorre quando um autor faz referência direta ou indiretamente a obras, personagens ou autores; **teatralidade**, ocorre com a potencialização dos elementos cênicos dentro da obra; **desnudamento dos códigos da linguagem dramática**, esse desnudamento ocorre quando o dramaturgo expõe elementos da linguagem, para promover a aproximação e reflexão do leitor/espectador; **autocrítica**, utilizada pelo dramaturgo para expor suas fragilidades pessoais e suas reflexões sobre sua atividade teatral; **personagens autônomas**, que estão livres das amarras de uma peça ilusionista; **autorreferencialidade**, ocorre quando o dramaturgo faz referência a si ou à sua própria obra dentro do seu texto; **consciência dramática dos personagens**, quando o personagem é consciente de si e de sua própria representação; **quebra com o ilusionismo da cena**, ocorre quando a quarta parede é quebrada e o leitor/espectador é levado a perceber, através da exposição de elementos da construção dramática, que a peça não trata de uma fotografia da realidade, através de tal exposição o leitor/espectador é levado à reflexão sobre o processo de construção da obra.

Dito isso, é importante destacar que a quebra com o ilusionismo pode ocorrer em peças que não são necessariamente metadramáticas como, por exemplo, em uma peça onde o cenário e/ou a movimentação dos atores não são realistas, o que faz com que o leitor/espectador perceba esses elementos de maneira estranhada, o que estamos denominando nesta tese, metaencenação. Muitas vezes esta quebra com o ilusionismo da cena não é o objetivo central do dramaturgo, mas, a partir da utilização da metadramaturgia, tal ilusão é quebrada. Tal situação pode ocorrer até mesmo em uma peça que segue uma estrutura realista. A metadramaturgia favorece a quebra com o ilusionismo através da apresentação de elementos da construção dramática e não somente através da quebra com a “quarta parede”. Em seguida, apresentamos um esquema para que esses elementos metadramáticos sejam expostos de maneira clara.



Figura 04: Elementos metadramatúrgicos
Fonte: Elaboração própria

A Figura 04 apresenta uma síntese dos conceitos analisados ao longo deste capítulo. Dessa forma, a tabela é composta por nove elementos que podem ser encontrados no que estamos denominando de obras metadramatúrgicas. Os elementos aqui elencados podem aparecer em conjunto ou separadamente e, a partir dessa lista, pode-se identificar e/ou analisar essas obras metadramatúrgicas de modo mais específico. No que diz respeito à obra gogoliana, pode-se dizer que esses elementos são recorrentes em sua trilogia metadramatúrgica. Através do entendimento de como a metadramaturgia se estrutura, pode-se pensar em sua utilização na definição e possível análise de textos dramatúrgicos de Gógol.

2.3 Metadramaturgia: a aplicação do conceito

Como foi discutido no decorrer desse capítulo, a metadramaturgia seria uma subcategoria do metateatro. Ela se refere às obras dramatúrgicas que refletem sobre o ato de escrever, de criar uma peça em seus diversos aspectos. A partir dessa definição, elencou-se alguns elementos que estão presentes nas obras metadramatúrgicas, são eles: o **aspecto citacional**, a **teatralidade**, o **desnudamento dos códigos da linguagem dramatúrgica**, a **autocrítica**, **personagens autônomas**, **autorreferencialidade**, **consciência dramática dos personagens** e a **quebra com o ilusionismo da cena**. Dito isso, na tentativa de esclarecer o conceito, utilizar-se-á, a noção de metadramaturgia, bem como, cada um dos elementos que a constituem na análise de algumas obras dramatúrgicas.

Muitos foram os dramaturgos que recorreram ao recurso metalinguístico. Poderíamos citar William Shakespeare, em sua celebre cena de *Hamlet, o príncipe da Dinamarca* (1603), em que uma trupe de atores é convidada pelo protagonista a encenar a morte do rei, ou Luigi Pirandello, com sua famosa peça *Seis personagens à procura de um autor* (1921), onde seis personagens invadem um ensaio em busca de um autor para elas. O recurso metalinguístico também foi usado diversas vezes como porta-voz do autor para que, através da sua obra, ele pudesse colocar sua opinião diante da sociedade ou como um instrumento de crítica à própria obra. Nesse sentido, destacamos a produção artística de Nikolai Gógol, foco dessa pesquisa, por conter obras dramatúrgicas metalinguísticas que se enquadram no que estamos chamando de metadramaturgia.

É importante ficar claro que nem toda obra dramatúrgica que faz uso da função metalinguística pode ser considerada metadramaturgia. É preciso que haja uma reflexão por parte do autor e/ou que a obra aborde aspectos referentes à própria dramaturgia e/ou ao exercício de escrita. Nesse sentido, podemos utilizar uma cena da peça *Hamlet, o príncipe da*

Dinamarca (1601), uma das célebres obras de Shakespeare, para exemplificar o emprego da metalinguagem, porém, sem abordar o conjunto de elementos que envolvem especificamente a construção dramática.

HAMLET⁴⁸

Eu já ouvi você dizendo um trecho – que nunca foi posto em cena, ou foi só uma vez, pois a peça, eu me lembro, não era pra multidões. Caviar pro populacho. Mas era (pelo que entendi, e entenderam outros, cujo julgamento nessa matéria grita mais alto que o meu) um drama excelente, com cenas bem distribuí-das, e realizadas com contenção e habilidade. Recordo alguém dizer que faltava algo picante no texto pra torná-lo mais digerível, embora não tivesse também nenhuma frase pela qual se pudesse acusar o autor de afetação. A mesma pessoa reconheceu um roteiro honesto, tão agradável quanto sadio, porém mais bonito do que refinado. Tinha lá esse trecho que eu apreciava muito: é o relato que Enéas faz a Dido, principalmente a parte onde fala do assassinato de Príamo. Se isso ainda vive em tua memória, começa neste verso, deixa eu ver, deixa eu ver...

‘O hirsuto Pirro, como o tigre da Hircânia...’

Não é isso. Mas começa com Pirro:

‘O hirsuto Pirro, cujas armas negras,

Fúnebres como seu intento, semelhavam a noite,

Ali dentro, agachado no fatal cavalo,

Tinha pintado de cores mais sinistras

Sua já, por sinistra, renomada heráldica.

Da cabeça aos pés está todo vermelho,

Horrendamente tinto pelo sangue de pais, mães, filhas e filhos,

Cozido e retostado pelas ruas em chamas

Que iluminavam, com luz diabólica,

Os seus vis assassinos.

Assado em ódio e fogo,

A estatura ampliada pelo sangue coagulado,

Esse Pirro infernal de olhos de rubi

Caçava o velho Príamo’.

Continua você (SHAKESPEARE, 1997, p. 45).

Nesse trecho da obra de Shakespeare, podemos identificar a metalinguagem, no que diz respeito à sua categoria metateatro, uma vez que o autor aborda elementos do teatro. O trecho acima citado compõe a cena em que Hamlet convida uma trupe de atores para encenar

⁴⁸ “Hamlet - I heard thee speak me a speech once,- but it was never acted; or if it was, not above once; for the play, I remember, pleased not the million, 'twas caviare to the general; but it was,-as I received it, and others, whose judgments in such matters cried in the top of mine,-an excellent play, well digested in the scenes, set down with as much modesty as cunning. I remember, one said there were no sallies in the lines to make the matter savoury, nor no matter in the phrase that might indite the author of affectation; but called it an honest method, as wholesome as sweet, and by very much more handsome than fine. One speech in it I chiefly loved: 'twas A Eneas' tale to Dido, and thereabout of it especially where he speaks of Priam's slaughter: if it live in your memory, begin at this line;-let me see, let me see:

‘The rugged Pyrrhus, like th' Hyrcanian beast...’

It is not so, it begins with Pyrrhus:

'The rugged Pyrrhus, he whose sable arms, black as his purpose, did the night resemble when he lay couched in the ominous horse,- hath now this dread and black complexion smear'd with heraldry more dismal; head to foot now is but total gules; horribly trick'd with blood of fathers, mothers, daughters, sons, bak'd and impasted with the parching streets, that lend a tyrannous and a damned light to their vile murders: roasted in wrath and fire, And thus o'ersized with coagulate gore, with eyes like carbuncles, the hellish Pyrrhus old grandsire Priam seeks.' So, proceed you" (SHAKESPEARE, 1992, p. 55 -56).

uma peça e, dessa forma, tentar desmascarar os assassinos do seu pai. Ou seja, na célebre obra de Shakespeare, tem-se uma peça dentro de outra peça. Dito isto, pode-se afirmar que *Hamlet, o príncipe da Dinamarca* é uma obra metateatral. Na fala acima, o personagem principal, Hamlet, discorre sobre aspectos de uma determinada encenação, sobre o seu texto, sobre a interpretação de um determinado ator e aponta qual parte do texto ele quer que o ator diga. Nesse sentido, a obra pode ser considerada metateatral e também pode ser enquadrada na subcategoria metadramatúrgica, pois Hamlet fala sobre elementos do teatro e reflete sobre o código dramatúrgico e suas especificações. Pode-se perceber o **aspecto citacional**⁴⁹ da obra de Shakespeare quando o dramaturgo inglês faz referência a outras obras e outros personagens. É importante destacar que o que estamos definindo como metadramaturgia é a obra que fala sobre dramaturgia, seus aspectos, códigos, canais e mensagens. Sobretudo, é a obra em que o emissor fala sobre o exercício da escrita de forma crítica e utiliza a obra para se colocar diante de questões que lhe parecem pertinentes. Sendo assim, nem toda obra dramatúrgica metateatral pode ser considerada metadramaturgia.

No caso da obra *Seis personagens à procura de um autor* (1921), de Pirandello, a metadramaturgia está subjacente em todo o texto, às vezes de modo explícito, às vezes de modo implícito, mas sempre presente. Pode-se afirmar, então, que a metadramaturgia é o fundamento da peça do dramaturgo siciliano, o que pode ser notado no seguinte fragmento:

DIRETOR

(Saltando, furioso) ‘Ridículo! Ridículo!’ E o que quer o senhor que eu faça, se não nos vem mais, da França, uma boa comédia e se estamos reduzidos a pôr em cena peças de Pirandello, que só os ‘iniciados’ entendem, feitas de propósito, de tal modo que não satisfazem nem aos atores nem aos críticos nem ao público?... *(Os Atores riem. Então o Diretor, levantando-se, vem para junto do primeiro Ator e grita.)* O gorro do cozinheiro, sim senhor! E bata os ovos, não tem nada que fazer? Pois sim, vá esperando. Tem que representar a casca que bate! *(Os Atores tornam a rir e começam a fazer comentários entre si, ironicamente.)* Silêncio! E prestem atenção quando explico! *(Voltando-se, de novo, para o Primeiro Ator)* Sim senhor, a casca; ou, em outras palavras: a forma vazia da razão, sem o recheio do instinto, que é cego. O senhor é a razão e sua mulher o instinto, num jogo de papéis preestabelecido, no qual o senhor, que representa o seu papel é, voluntariamente, o fantoche de si mesmo. Compreendeu?... (PIRANDELLO, 1981, p. 356).

Na citação acima, a presença de indicações de cena não se restringe às rubricas e didascálias (que denunciam ao primeiro olhar a teatralidade do texto), mas sim à observação do autor quando coloca na obra elementos da linguagem teatral em um exercício intenso de metalinguagem. No título da peça já está implícita a metadramaturgia, uma vez que autor e personagem já se apresentam claramente ao leitor/espectador e, assim, a ilusão já é quebrada

⁴⁹ O negrito será usado, como forma de destaque, todas as vezes em que forem citados os elementos metadramatúrgicos.

ao primeiro olhar. Na peça de Pirandello, seis personagens se perdem e vão em busca de alguém que os organize em cena. No trecho destacado, o diretor dá algumas indicações de cena, cobra dos atores disciplina e discute sobre elementos de um determinado papel, ou seja, diversos elementos da linguagem teatral que antecedem a cena, como é o caso dos ensaios, da marcação e de ajustes na dicção estão expostos na obra. Nesse sentido, temos um texto metateatral, pois os elementos da linguagem estão ali debatidos e expostos. Mas Pirandello não se resume a essa discussão, ao escrever: “[...] estamos reduzidos a pôr em cena peças de Pirandello, que só os “iniciados” entendem, feitas de propósito, de tal modo que não satisfazem nem aos atores nem aos críticos nem ao público? ...” (PIRANDELLO, 1981, p. 356), o autor/emissor coloca na fala de uma de suas personagens referências das suas próprias obras e de como essas obras eram recebidas pelos atores, pela crítica e pelo público. De forma cômica, Pirandello utiliza a sua obra como um instrumento de **autocrítica**, através dela, expõe ironicamente comentários sobre a recepção da sua obra, em um exercício de **autorreferencialidade**. Além desses elementos metadramatúrgicos, pode-se dizer também que a obra de Pirandello evidencia a **teatralidade**, uma vez que os seus **personagens têm consciência dramática**, e **autonomia diante da obra**, são independentes, adquiriram vida e extrapolaram o ilusionismo da cena. Peter Szondi, no livro *Teoria do drama moderno* (2001), vai utilizar o termo “drama analítico”, para se referir à obra de Pirandello, justamente pelo caráter autocrítico de sua obra. A metalinguagem se faz presente também no momento em que o texto provoca o **desnudamento dos códigos da linguagem dramatúrgica**, e, dessa forma, promove a **quebra com o ilusionismo da cena**, aproximando o leitor/espectador da obra. Dito isto, pode-se concluir que *Seis personagens à procura de um autor* é uma obra metateatral que se enquadra na subcategoria de metadramaturgia.

A discussão dos exemplos auxilia na definição de alguns dos códigos que podem ser elencados como constituintes da metadramaturgia. Ao abordar os elementos que compõem a linguagem, especificamente no caso da metadramaturgia, podemos dizer que: o emissor é o dramaturgo, o receptor é o leitor/espectador e o código é a escrita teatral - levando em consideração as especificidades desses textos, uma vez que os mesmos contêm as indicações do autor, no que se refere à entrada e à saída de cena, figurinos, posturas dos personagens, suas falas e mais uma infinidade de outras informações. O canal que é a folha, o papel onde o autor deposita as suas ideias e organiza o código de forma a alcançar seu objetivo que é a comunicação da sua mensagem. Todos esses elementos da obra estão inseridos em um contexto que é criado pelo dramaturgo e interpretado pelo leitor/espectador. Esses seriam os elementos que compõem a linguagem dramatúrgica no processo de comunicação. O estudo da

metadramaturgia contribui para sua categorização e aprofundamento analítico no que se refere à utilização dos códigos e signos que compõem o processo de comunicação.

No caso do texto dramaturgico, principalmente no que se refere aos textos naturalistas, os códigos geralmente são organizados de maneira que, apesar das didascálias e das rubricas – que podem ser entendidos como interferência, mas também como elementos colaboradores na construção da imagem mental de uma dada cena –, o leitor/espectador seja levado a esquecer que está lendo uma peça de teatro e a criar a imagem mental de uma história, sem interferência direta do emissor, o dramaturgo. Ou seja, em uma peça que tem como objetivo a representação do real como uma fotografia não existe a intervenção do dramaturgo no texto dramático, ele não aparece, não opina e não descreve nenhum aspecto do seu ofício. No caso específico da metadramaturgia, o dramaturgo se insere no discurso, na mensagem enviada, fazendo com que o leitor crie imagetivamente a história, sem esquecer o papel do autor enquanto emissor da mensagem. Para isso, o dramaturgo insere em seu texto elementos que façam com que o leitor/espectador esteja consciente que está lendo uma peça.

Sobre essa questão Sant’Anna explica:

A metalinguagem se constrói através do recurso da peça-dentro-da-peça e da apresentação da realidade como já teatralizada (o mundo como teatro), tornando a obra auto-referente, apresentando as reflexões do autor sobre a problemática de sua atividade teatral e exibindo, conseqüentemente ao leitor/espectador o trabalho oculto dos bastidores (SANT’ANNA, 2012, p. 197).

Nesse sentido, a obra se torna um mecanismo de voz do autor e, assim, temos um emissor ativo, que não se esconde atrás do seu texto, ao contrário, se expõe através dele, e que escreve pensando em um público específico. A teatralização da realidade e a potencialização que sua colocação, em cena ou imagetivamente falando, pode dar a essa realidade são recursos que o autor consegue usar para fazer com que sua voz seja ouvida. Nesse sentido, a obra nunca é apolítica, pois o autor que a utiliza para questionar a sociedade ou para chamar a atenção para um dado assunto, não está alheio aos acontecimentos que o envolvem política e socialmente.

Lionel Abel (1969) afirma que as peças metateatrais devem apresentar “[...] algum componente de inquirição, de questionamento, metafísicos [...]” (ABEL, 1968, p. 117). Ao leitor/espectador cabe a interpretação da teatralidade latente desses textos que proporcionam também uma aproximação com a linguagem, com aspectos da escrita, com o que acontece nos bastidores ou que antecede a criação de uma peça. Esse leitor/espectador sai do estado contemplativo do teatro ilusionista para um estado ativo e participativo. Para Abel (1969), “O metateatro transmite de longe o sentido mais forte de que o mundo é uma projeção da

consciência humana” (ABEL, 1968, p. 149). Essa projeção está impressa nas obras dramáticas, a partir do olhar reflexivo do autor, que se estende para o leitor/espectador. Sobre essa questão, Jean Pierre Sarrazac, no livro *Léxico do drama moderno e contemporâneo* (2013), afirma que a inserção do autor dentro da própria peça é “uma maneira de problematizar a forma dramática e abri-la a um questionamento agudo sobre nossa presença no mundo [...]” (SARRAZAC, 2013, p. 108). A partir dessa problematização é que o leitor/espectador é convidado a desenvolver um processo reflexivo sobre as questões abordadas pela obra.

Sobre esse aspecto Larson afirma:

Quando o público reconhece a presença de um texto dentro de outro, se criam mais distância estética e uma interrupção do mundo fictício produzido em cena. Assim se questiona a própria autoridade da literatura e o subjacente papel de público no processo da criação e apreciação do teatro (LARSON, 1989, p. 1016, tradução nossa⁵⁰).

Na citação acima, a autora chama a atenção para o distanciamento que é causado no leitor/espectador pelos textos metadramáticos. Esse distanciamento é oriundo da quebra com o universo ficcional que é, tradicionalmente, usado em cena. A quebra com a ficcionalidade não deixa que o leitor/espectador se envolva com a peça, pelo contrário, ele se distancia ao perceber que os elementos da cena estão sendo expostos. Este distanciamento defendido por Larson (1989) remete à catarse aristotélica, que é interrompida quando o leitor/espectador entra em contato constantemente com a realidade do fato de que está diante de uma peça. Esse distanciamento estético ocasionado pela metadramaturgia se dá como uma forma de gerar uma maior racionalidade e consciência crítica no leitor/espectador. O distanciamento traz o leitor/espectador para a realidade, para uma consciência estética sobre a arte. Tal recurso quebra com a ilusão da mimese realista.

Nesse sentido, a quebra com a convenção teatral e a ênfase dada à teatralidade do texto contribuem para que este distanciamento do leitor/espectador se torne um distanciamento crítico. Sobre essa questão, Sant’Anna (2012) defende:

Nessa tetralogia, o autor se insere como personagem, tornando as peças auto-referenciais ou metalinguísticas, isto é, voltadas para o próprio código teatral que é nelas explicitado, comentado, julgado. Essa ‘linha da arte’ não se limita, porém, à condição de porta-voz privilegiada da ‘poética’ de Jorge Andrade, vai além e manipula criticamente, no mesmo processo, o próprio objeto da sua dramaturgia: a História (SANT’ANNA, 2012, p. 61).

⁵⁰ “Cuando el público reconoce la presencia de un texto dentro de otro, se crean más distancia estética y una interrupción del mundo ficticio producido en escena. Así se interroga la autoridad misma de la literatura y el subyacente papel del público en el proceso de la concreación y apreciación del teatro” (LARSON, 1989, p. 1016).

Dessa forma, reforça a ideia do autor que se inscreve na obra, o que reporta à “escrita de si”, estudo elaborado por Foucault (2011), e que aponta indícios de uma performatividade da escrita, onde o autor se coloca como personagem ativo em sua mensagem. Uma obra que possui um caráter de julgamento, de crítica, de posicionamento e de exposição do autor. A metadramaturgia pode ser uma “ferramenta interpretativa”, como defendido por Larson (1989), mas também é um veículo utilizado pelo autor para se fazer ouvir. Em muitos momentos da história do teatro, essa foi a única forma através da qual o autor poderia fazer com que a sua voz ganhasse força e forma.

Na obra metadramatúrgica de Gógol podemos identificar vários trechos em que a **autorreferencialidade** é utilizada pelo autor. Em *Desenlace de O inspetor geral*, o autor se refere diretamente a *O inspetor Geral*, o que não ocorre em *À saída do teatro*. A peça se passa nos bastidores do teatro. Entre os personagens estão atores que acabaram de encenar uma peça e pessoas que assistiram ao espetáculo. Os personagens discutem sobre vários aspectos da arte dramática e principalmente sobre a peça que acabaram de assistir: *O inspetor geral*. Piotr Pietróvitch afirma:

PIÓTR PIETRÓVITCH

Aquilo que vocês disseram agora significa que o bem deve ser representado realmente com uma força magnética que arrebate não só o homem bom, mas também o canalha, e para que o canalha seja pintado com um aspecto tão depreciativo que o espectador não apenas não sinta o desejo de conciliar com os personagens apresentados, mas, ao contrário, deseje afastá-los de si o mais rápido possível. Tudo isso, Nikolai Nikoláitch, tem de ser uma condição infalível de qualquer obra. Isso nem sequer é um objetivo. Qualquer obra tem de ser acima disso tudo a sua expressão própria, pessoal, Nikolai Nikoláitch, caso contrário perde a sua originalidade. Está entendendo, Nikolai Nikoláitch? Por isso é que não vejo em *O inspetor geral* aquela grande importância que os outros lhe atribuem. Ao se conceber uma obra assim, é preciso que fique bem claro que alusões ela pretende fazer, que objetivos quer atingir e o que de novo quer mostrar. É isso, Nikolai Nikoláitch, e não aquilo que o senhor diz em geral sobre a arte (GÓGOL, 2009, p. 389).

No trecho acima, percebe-se que o dramaturgo se refere a sua própria obra, identifica-se, dessa forma, o **aspecto citacional**. Gógol faz, através de Piótr Pietróvitch, uma reflexão sobre a sua própria dramaturgia e sobre o que se deve ou não representar em uma obra dramática. Nas suas obras metadramatúrgicas, o autor russo aborda constantemente a discussão sobre como a peça deve atingir o leitor/espectador, de que maneira deve tocar, mexer, revirar esse leitor e, dessa forma, promove o **desnudamento dos códigos da linguagem dramatúrgica** e a **quebra com o ilusionismo da cena**. Essa reflexão, tem sempre como pano de fundo a obra *O inspetor geral*, como se a todo tempo o dramaturgo quisesse apresentar e argumentar sobre as interpretações geradas por sua obra, destaca-se aqui a

autocrítica, que Gógol traz como elemento recorrente na sua obra metadramatúrgica. Dito isto, podemos afirmar que as obras que compõem a trilogia metadramatúrgica de Gógol são **autocríticas, citacionais e autorreferentes**.

A metadramaturgia pode se delinear apenas na explicação de termos específicos da linguagem teatral, como forma a esclarecer pontos da mensagem; ou no posicionamento do emissor enquanto narrador da história, ao conduzir o leitor de forma a compreender como a mensagem se estrutura; como instrumento de crítica à própria obra ou à situações que envolvem aspectos políticos e sociais; ou na colocação do emissor enquanto personagem ao expor os signos, os códigos que compõem a linguagem dramatúrgica e através dessa exposição colocar o seu posicionamento político como foco da mensagem. Essas são algumas das formas em que a metadramaturgia pode aparecer nas obras artísticas. Em todos os casos, o código dramatúrgico aparece como destaque na mensagem.

Ao elencarmos os elementos recorrentes em obras eminentemente metadramatúrgicas, comprova-se que a utilização do termo pode ser aplicada às obras de dramaturgia. A obra de arte que expõe a si própria, a dramaturgia que se desnuda ao revelar elementos da linguagem, o dramaturgo que usa a sua escrita como arma de contestação, como uma voz política ativa, constitui uma prática eminente que ganhou força nos movimentos do final do século XIX e início do século XX. Tanto o estudo como a utilização intencional da metadramaturgia faz parte das interdisciplinaridades da metalinguagem. Dito isso, pode-se utilizar o conceito de metadramaturgia à análise da obra como um veículo para expor posicionamentos do autor, como instrumento de crítica e de reivindicação, no que se refere ao trabalho do autor. É importante destacar que a prática da metadramaturgia é antiga, como é o caso da obra de Aristófanes, Shakespeare, entre outros, porém, o estudo é recente no que se refere à metalinguagem aplicada às obras teatrais.

A escrita gogoliana é extremamente atual no que diz respeito à abordagem de temas universais. O emprego da metadramaturgia em conjunto com o conceito de escrita performática aponta para o caráter transgressor e contemporâneo de suas obras. O autor desenvolve a identidade de sua dramaturgia a tal ponto que ela avança sobre o tempo e continua atual em seus questionamentos e reflexões. A cena gogoliana não tem disfarces, ela é desnudada, para que o leitor/espectador possa refletir sobre diferentes aspectos. O gênio de Gógol e sua capacidade de retratar o ser humano em diferentes aspectos e situações fez com que a Rússia, que ele descreve, pudesse ser a representação de qualquer lugar.

CAPÍTULO III

A ESCRITA COMO DISCURSO DE SI: O AUTOR COMO PERFORMER

“No mundo é preciso ter malícia. Eu olho para a vida de um ponto de vista completamente diferente. Assim, viver como vive um tolo não é nada, mas viver com malícia, com arte, enganar a todos e não ser enganado – aí está a verdadeira meta”.

Nikolai Gógol

Após o estudo do contexto histórico e da biografia de Gógol, bem como do conceito de metadramaturgia e sua aplicação na análise de peças, desenvolveremos aqui uma pesquisa sobre escrita performática. Este capítulo objetiva conceituar escrita performativa e a sua aplicação na análise de obras dramáticas, principalmente no que diz respeito à trilogia metadramática gogoliana. Dito isto, o capítulo se inicia com a contextualização histórica do surgimento da “performance”, suas diferentes conceitualizações e utilizações em diversas áreas, bem como uma análise sobre seu emprego por artistas e teóricos. A partir desse primeiro panorama sobre a utilização do conceito, trataremos da “performance” aplicada à escrita na busca de compreender de que forma esta ocorre. Para isso, analisaremos concepções de diferentes autores de forma a compreender e somar diferentes visões sobre o referido tema. Assim, elencar-se-á diversos elementos que compõem uma escrita performativa para poder aplicá-los à análise das peças de Gógol.

3.1 Panorama histórico

Em se tratando das origens da *performance* no campo antropológico, alguns autores defendem que ela teria seu surgimento nos rituais ancestrais, outros que os primeiros eventos performáticos ocorreram na Grécia Antiga, durante os rituais feitos em homenagem a Dionísio, deus do vinho e do teatro. Esses rituais utilizavam diversas expressões artísticas que o antropólogo britânico Victor Turner (2008) vai denominar de “drama social”. Turner

desenvolveu um estudo sobre os símbolos e rituais que estão na origem da *performance*, além de focar pesquisas no que denomina “antropologia da performance”. Estas investigações de Turner contribuíram para o conhecimento da *performance* em suas origens primitivas e, dessa forma, o entendimento das raízes, suas influências e os elementos que a compõem. Segundo o autor, “[...] a vida social humana é a produtora e o produto do tempo, que se torna sua medida” (TURNER, 2008, p. 20). Turner pesquisou o comportamento humano em tribos africanas⁵¹ na tentativa de buscar entender como as relações sociais se construíram. Sobre o tema, o autor esclarece:

Com a minha convicção quanto ao caráter dinâmico das relações sociais, eu via movimento tanto quanto estrutura, persistência tanto quanto mudança e, na verdade, persistência enquanto um notável aspecto de mudança. Vi pessoas interagindo e, dia após dia, via as consequências de suas interações. Comecei então a perceber uma forma no processo do tempo social. E esta forma era essencialmente *dramática*. Aqui, minha metáfora e meu modelo eram uma forma estática humana, um produto da *cultura* e não da natureza. Uma forma cultural era o modelo para um conceito social científico (TURNER, 2008, p. 27).

A persistência nas relações sociais e as mudanças provocadas pela interação entre os indivíduos são pontos determinantes para que a mobilidade cultural seja possível. Para Turner, “sistemas culturais [...] dependem da participação de agentes humanos conscientes, volitivos, das relações continuadas e potencialmente cambiantes dos homens uns com os outros, não somente quanto ao seu significado, mas também para a sua própria existência (TURNER, 2008, p. 28). Turner afirma a importância do “coeficiente humanístico” para compreender os processos sociais. O conflito, na análise dos Ndembu, aparece como algo comum em comunidades, “ele se manifestava em episódios de irrupção pública de tensão que chamei de ‘dramas sociais’” (TURNER, 2008, p. 28). Ainda segundo o autor, “O conflito parece fazer com que os aspectos fundamentais da sociedade, normalmente encobertos pelos costumes e hábitos do trato diário, ganhem uma assustadora proeminência” (TURNER, 2008, p. 31). Ou seja, é a partir do conflito que alguns pontos relevantes de um meio social se destacam. Nos momentos críticos e de maior tensão de uma dada sociedade é que os “dramas sociais” costumam aparecer com maior frequência. O antropólogo define drama social como “[...] unidades de processo anarmônico ou desarmônico que surgem em situações de conflito” (TURNER, 2008, p. 33), que constituem uma unidade do processo social e que se dividem em quatro fases: (i) ruptura de relações formais; (ii) crise crescente; (iii) ação corretiva e (iv) reintegração. A primeira fase, a ruptura, é definida pela quebra ou descumprimento de alguma

⁵¹ Os estudos do autor foram desenvolvidos entre os povos Ndembu da África Central e teve como foco principal os rituais que faziam parte da cultura local.

“norma crucial” que normatiza o convívio entre as partes; a segunda, a crise crescente, indica o processo de separação ou fragmentação dos grupos sociais; a terceira fase, a ação corretiva, onde a correção da ruptura ocorre, na tentativa de manter a ordem anteriormente existente; a quarta e última fase, a reintegração, que consiste na reabilitação do grupo social “perturbado” ou a legitimação da ruptura entre grupos.

Ao delimitar essas fases, Turner aponta para uma aproximação entre ritual e conflito. Os “dramas sociais” aparecem com mais frequência em momentos críticos de uma determinada sociedade. Assim, pode-se concluir que o “drama social” nasce a partir de uma ruptura com a estrutura que representa o cotidiano social, essa ruptura é o que gera conflito e o surgimento de uma antiestrutura. Por sua vez, essa antiestrutura são os momentos de cisão, em que situações que fogem do cotidiano surgem e geram reflexão, nesse sentido, pode-se dizer que ela tem um aspecto positivo diante do próprio sistema social, uma vez que gera um novo lugar para a ruptura, uma forma de se lidar com ela, como os conflitos e com as crises.

O ritual é a maneira encontrada pela comunidade para reestabelecer a ordem existente antes da ruptura acontecer. Turner, ao estudar os Ndembu, aborda a riqueza simbólica dos rituais e a presença de elementos relacionados às crenças espirituais ou ao cotidiano social. A atmosfera criada pelos símbolos utilizados nas cerimônias, tais como: máscaras, objetos e movimentações, é determinante para que o ritual ocorra, diferenciando-o de situações do cotidiano. Essa atmosfera simbólica influencia, direta ou indiretamente, todos aqueles que participam do ritual e, dessa forma, nada nem ninguém que está envolvido se apresenta em sua forma cotidiana.

Segundo o modelo criado por Turner, a antiestrutura leva ao momento “liminar” onde uma dada sociedade, para resolver problemas e situações que extrapolam o cotidiano, cria seus rituais. A antiestrutura representa dois elementos-chaves propostos por Turner (2008), a ideia de “liminaridade” e de *communitas*. O conceito de “communitas” é igualitário, onde os indivíduos não são diferenciados e o de “liminaridade” é atribuído a situações de “passagem”, de “margem” e, por isso, se relaciona a indivíduos “transitantes”.

Turner (2008) classifica os “dramas sociais” como “liminares” por surgirem em momentos antiestruturais, onde o sistema social é alterado e os papéis sociais invertidos. A simbologia presente nesses “dramas sociais” permite que grupos representem papéis invertidos em relação à hierarquia da estrutura social. A liminaridade da “communitas” se efetiva na margem da estrutura social, como por exemplo os “ritos de passagem” ou os “dramas sociais”, que correspondem a situações em que os atores sociais se arriscam na representação de papéis e no jogo simbólico, na dramatização de situações, quando a ruptura,

a pausa ou a inversão da ordem são permitidas pela comunidade para a resolução de conflitos e para a retomada da ordem, anteriormente vigente.

No desenvolvimento da teoria do “drama social”, Turner (2008) passa a pesquisar o que vai denominar de “performance cultural” ou “teoria da performance”. Segundo o autor, as *performances* podem ser consideradas situações extraordinárias, antiestruturais, representando momentos de quebra da ordem social. Assim como Turner, outro teórico, Richard Schechner, também pesquisou os aspectos referentes a *performance*. Schechner e Turner desenvolveram uma relação profissional e ambos liam e discutiam trabalhos um do outro, porém, Turner trabalha com o conceito de *performance* pelo viés da antropologia e Schechner pelo viés do teatro.

Richard Schechner⁵² (2006), professor de *Estudos da performance*, em meados dos anos 70, desenvolveu uma ampla rede de pesquisas sobre “performance” e tornou as discussões no âmbito acadêmico mais sistemáticas. O autor inicia um estudo antropológico sobre os rituais e/ou “performances”, ao buscar compreender desde quando, ao longo da história humana, acontecimentos “performáticos” ocorrem, bem como quais as suas influências e como estão presentes no nosso cotidiano. A partir dessas pesquisas, defende que a “performance” está em nosso dia-a-dia, das ações mais simples até as mais complexas, havendo nisso suas diferenciações, a depender do âmbito social em que ela ocorre e no olhar de quem assiste ou participa. Essas ações do cotidiano, que são repetidas mais de uma vez e que influenciam seus participantes de alguma forma, podem ser chamadas de “performance”, porém, é importante frisar que não é toda ação cotidiana que é “performance”. Não pode ser considerado performance aquilo que é repetido apenas por necessidade, e sim a repetição consciente de uma determinada ação. Em concordância com o pensamento de Turner, Schechner afirma que os rituais e/ou “performances” estão à “margem”, em situações antiestruturais, visto que saem das ações cotidianas.

Sobre esse aspecto, de ações do cotidiano enquanto performance, Marvin Carlson, em seu livro *Performance: uma introdução a crítica* (2010), diz:

[...] O reconhecimento de que nossas vidas estão estruturadas de acordo com modos de comportamento repetidos e socialmente sancionados cria a possibilidade de que toda atividade humana pode potencialmente ser considerada enquanto ‘performance’, ou que pelo menos, toda atividade carrega consigo uma consciência disso [...] (CARLSON, 2010, p. 4-5).

⁵² Para Schechner (2006), no sentido amplo da palavra, existem sete funções para a “performance”: 1. entreter; 2. construir algo belo; 3. formar ou modificar uma identidade; 4. construir ou educar uma comunidade; 5. curar; 6. ensinar, persuadir e/ou convencer; 7. lidar com o sagrado e/ou profano. Para ele, a maioria das “performances” abraça pelo menos uma dessas funções e podem ser aplicadas a diversas áreas de conhecimento.

Dessa forma, diferentes atividades diárias, em diversas profissões, podem ser consideradas *performance*. Ou seja, a *performance* é algo que podemos afirmar, está presente em nosso cotidiano, porém, existem algumas especificidades que a fazem ser ou não denominada dessa forma. Segundo Schechner:

As atividades da vida pública – algumas vezes calma, outras tumultuada; algumas vezes visível, outras mascaradas – são performances coletivas. Estas atividades variam, desde política sancionada até demonstrações populares e outras formas de protesto, e até mesmo a revolução. Os realizadores destas ações tencionam mudar as coisas, manter o estado das coisas, ou, mais comumente, encontrar ou definir um lugar comum. Uma revolução ou uma guerra civil acontece quando os envolvidos não desistem e não existe senso em comum. Toda e qualquer das atividades da vida humana pode ser estudada enquanto performance. Cada ação, desde a mais secundária até a mais complicada é feita de comportamentos duas vezes vivenciados (SCHECHNER, 2006, p. 3).

Para Schechner, o desenvolvimento do estudo da “performance” acontece de acordo com a forma como ela está impressa no nosso cotidiano. A “performance” pode ser conceituada de diversas maneiras: enquanto desempenho, muitas vezes empregada por empresas para se referir à atuação de seus profissionais, enquanto ritual, dentro de religiões específicas e, por fim, a “performance” enquanto linguagem.

Segundo o autor, a repetição pode ser uma das características usadas para definir “performance”, tendo em vista que ela traz em si, além dos processos de reflexão e de racionalização, os referentes à memória cultural e às tradições. Quanto a estas ações do nosso cotidiano, Schechner denomina de “comportamentos restaurados”. Ao repetir uma ação mais de uma vez, a pessoa já está “performando”. Segundo Schechner, “performances” existem enquanto “ações, interações e relações” (SCHECHNER, 2006, p. 04). Nesse sentido, é importante destacar o aspecto das interações e relações, ou seja, para que uma “performance” exista como tal, faz-se necessário que haja a relação da ação com o espectador responsável por traduzir tal comportamento como “performance”. As ações que podem ser definidas como comportamentos, por exemplo, situações do dia-a-dia, são em sua constituição ações já vivenciadas e experienciadas, apesar de que, muitas vezes, são reorganizadas devido às circunstâncias. Segundo Schechner, esses eventos são constituídos por “comportamentos reestruturados”, ou seja, que não são vivenciados pela primeira vez, mas que, em contrapartida, nem sempre o executante está consciente de que já vivenciou tal comportamento. Para Schechner (2006),

Performances são feitas de porções de comportamento restaurado, mas cada performance é diferente de qualquer outra. Primeiro, determinadas porções de comportamento podem ser recombinadas em um número sem fim de variações. Segundo, nenhum evento consegue copiar exatamente outro evento. Não apenas o

próprio comportamento – nuances do humor, tom de voz, linguagem corporal e daí por diante, mas também a ocasião específica e o contexto fazem com que cada caso seja único (SCHECHNER, 2006, p. 4).

Nessa perspectiva, um filme e uma obra digitalizada podem manter sua forma original em cada exibição, mas Schechner aponta para a importância do contexto em que é apresentada, pois, para ele, cada evento é diferente. “A raridade de um evento não depende apenas de sua materialidade, mas também de sua interatividade - e a interatividade está sempre em fluxo” (SCHECHNER, 2006, p. 4). Essa interatividade deve ganhar destaque também nas “performances” ao vivo, por haver a variação tanto da produção quanto da recepção, o que ocorre também com as ações cotidianas.

Sobre a “performance”, Schechner diz:

[...] uma performance acontece enquanto ação, interação, e relação. Deste modo, uma pintura ou um romance podem ser performativos ou serem analisados ‘enquanto’ performances. A performance não está ‘em’ nada, mas ‘entre’. [...] tratar qualquer objeto, trabalho, ou produto ‘enquanto’ performance - uma pintura, um livro, um sapato, ou qualquer coisa que seja – quer dizer investigar o que faz o objeto, como interage com outros objetos e seres. Performances existem apenas enquanto ações, interações e relações (SCHECHNER, 2006, p. 4).

O autor deixa claro que a “performance” se efetiva no contato, na troca entre a ação e as possíveis redes de correspondência existentes entre ela e os demais participantes do ato performático. Dessa forma, a “performance” está diretamente ligada à recepção. Schechner ainda compara a “performance” aos jogos de futebol, apresentações de ginástica e rituais. Essa comparação nos faz compreender que sua diferença está, muitas vezes, nas regras e nas formas diferentes de se olhar para o acontecimento. Uma apresentação de ginástica muito se parece com os movimentos do balé, mas a forma de olhar para cada um deles difere e, por isso, as relações entre a ação e a recepção são completamente diferentes. “A diferença está embasada na função, na circunstância do evento social, nos lugares e no comportamento esperado dos atores e dos espectadores” (SCHECHNER, 2006, p. 7), ou seja, é determinada pelo contexto de sua execução.

Segundo Schechner (2006), a “fonte original” dos comportamentos restaurados, não necessariamente, é conhecida, visto que podem até ser ignoradas, existir contradições sobre sua origem ou, até, essa origem ser ocultada pela tradição. Assim, esse comportamento pode ser de longa ou de curta duração. O primeiro ocorre, muitas vezes, nas “performances” rituais e o segundo em ações passageiras do cotidiano. Segundo Schechner, o comportamento restaurado é:

[...] o processo principal de todos os tipos de performance, seja na vida cotidiana, na cura, nos ritos, em ações, e nas artes. O comportamento restaurado está ‘lá fora’, aparte do ‘eu’. Colocando em palavras próprias, o comportamento restaurado ‘sou eu me comportando como se fosse outra pessoa’, ou ‘como me foi dito para fazer’, ou ‘como aprendi’. Mesmo se me sentisse completamente como sou, atuando independentemente, apenas um pouco de investigação revelaria que as unidades de comportamento que contém meu ‘eu’ não foram por ‘mim’ inventadas (SCHECHNER, 2006, p. 8).

O “comportamento restaurado” possui uma vasta possibilidade de ações, até porque “todo comportamento consiste de porções recombinações de comportamentos previamente vivenciados” (SCHECHNER, 2006, p. 9). Se as “performances” são uma repetição dessas ações que já foram vivenciadas, não se pode determinar quem são os seus autores. Schechner prefere chamar de sintetizadores ou editores, aqueles que são responsáveis pela criação de tais eventos. É importante destacar que essa generalização sobre a autoria da “performance” diz respeito ao “comportamento restaurado” e à sua presença no cotidiano. Segundo Schechner, “[...] as performances podem ser generalizadas até o nível teórico da restauração do comportamento, mas como práticas concretas cada e toda performance é específica e diferente da anterior” (SCHECHNER, 2006, p. 10). Ou seja, a restauração não implica em uma repetição da “performance”, pois há que se levar em conta a efemeridade de cada evento performático.

O conceito de “performance”, proposto por Schechner, pode ser empregado em diferentes situações e, nesse sentido, pode-se concluir que as “performances” não são algo recente, mas remontam aos rituais mais ancestrais. A repetição de comportamentos e situações que fazem parte do cotidiano e que estão automatizadas, ou não, nos corpos dos atuantes, constitui a ideia de “performance”. Diferentes situações podem ser entendidas enquanto “performance” e possibilitam uma abertura para a análise de determinadas ações que, a princípio, estariam fechadas para análise. Utilizar a definição “é performance”, já delimita o conceito e se dirige a eventos que têm um contexto, uma convenção, um *status*. Ou seja, o autor diferencia a “performance” cotidiana, que também se relaciona aos estudos antropológicos, da “performance” enquanto linguagem.

No campo específico da “performance” como linguagem artística, o crítico de arte e organizador, durante muitos anos, da Bienal de Buenos Aires, Jorge Glusberg, em seu livro *Arte da performance* (2001), aborda o contexto histórico do surgimento do termo. Segundo Glusberg, o seu nascimento, para se referir a uma linguagem, está diretamente ligado aos movimentos artísticos do final do século XIX. Segundo o autor, a nomenclatura surge como resultado de uma revolução artística, onde diversos movimentos foram sendo criados em busca de uma inovação no campo das artes. Ou seja, não é possível atribuir o seu

aparecimento à um grupo de artistas específicos, e sim, pode-se dizer que é um movimento que surgiu da evolução das pesquisas de diversos artistas em determinados movimentos e que, podemos dizer, tinham no posicionamento político um dos seus motivadores principais. É impossível, em sua origem, enquanto linguagem artística, separar “performance” do teatro, pois seu nascimento está diretamente ligado a ele e aos seus artistas, embora muitos deles ainda não a houvessem denominado dessa forma.

No início do século XX, o futurismo despontava como movimento inovador. O dramaturgo Alfred Jarry, em Paris, já questionava as estruturas dramáticas de sua época, com textos fantasmagóricos, onde as palavras eram empregadas de modo a criar uma atmosfera “delirante e onírica”. Segundo Glusberg (2001), os futuristas

[...] já tinham se tornado famosos na Itália inteira pelas suas manifestações que degeneravam em brigas e frequentemente terminavam com prisões. Além do poeta Marinetti, o grupo incluía os pintores Boccione, Carrà, Balla e Severini e os músicos Russolo e Balilla Pratella. Suas apresentações incluíam recitais poéticos, performances musicais, leituras de manifestos, dança e representação de peças teatrais. O Manifesto apresentado no Variety Theater (1913) confirma o grande parentesco entre os eventos futuristas e as performances (GLUSBERG, 2001, p. 13).

Também na Rússia, eventos que misturavam música, teatro, poesia e, principalmente, artes plásticas, entre outros, já estavam ganhando força e tomando as ruas. O Manifesto de Marinetti, que incentivava os artistas a se colocarem politicamente, a se manifestarem de forma a “exaltar a ação agressiva, a insônia febril, o passo dos corredores, o salto mortal e a potência de uma bofetada”⁵³, foi publicado, em 1912, na França e na Rússia. O movimento na Rússia teve início em pequenas salas e em pouco tempo foi levado às ruas. As cidades de São Petersburgo, Moscou, Kiev e Odessa presenciaram a maioria dessas manifestações. Neste sentido, Glusberg esclarece:

Eles andavam nas ruas com rostos pintados, usando cartolas, jaquetas de veludo, brincos nas orelhas e rabanetes ou colheres nas casas de botão. ‘O Artista – diziam eles num Manifesto publicado em 1913 – é um monarca, mas também é um jornalista e um decorador. (A síntese entre a decoração e a ilustração é à base de nossa própria pintura).’

A seguir o grupo realizou uma turnê por dezessete cidades russas, ao cabo da qual produziu dois filmes dedicados à exposição de suas ideias e também abordando seu dia a dia: *Drama no Cabaret nº 13* e *Eu Quero Ser Futurista*. O movimento já estava tendo uma repercussão excepcional com a tragédia de *Vladimir Maiakóvski* de Maiakóvski e a ópera *Vitória Sobre o Sol*, texto de Kruchenykh e música de Matyushin. Os dois trabalhos foram apresentados no Luna Park de São Petersburgo no outono de 1913 (GLUSBERG, 2011, p. 14).

⁵³ As imagens propostas por Marinetti, nesse fragmento, sugerem movimento dos artistas e das obras, em contraponto à imobilidade da arte do período.

A época era de efervescência e os artistas sabiam de sua importância dentro do contexto social e político. A responsabilidade de questionar o governo e, a partir daí, reivindicar melhorias em diversas áreas foi assumida por esses artistas que encontraram na elaboração de eventos, onde as artes se condensavam, um forte mecanismo de contestação. Depreende-se, então, que o surgimento da “performance” enquanto linguagem tem na escrita desse Manifesto e de outros textos sua mola propulsora. A “performance”, desde sua origem, está diretamente ligada à escrita e às transgressões que ela pode promover.

Apesar de estar diretamente ligada ao teatro, a “performance” começa a se delinear em movimentos que envolviam as demais áreas, como é o caso da literatura (com a produção dos poetas futuristas e dadaístas), bem como dos críticos e escritores de uma forma geral e que tiveram importante participação nos movimentos que antecedem o surgimento da linguagem. A partir dessa afirmação, podemos concluir que o termo, desde seu surgimento, é uma manifestação de fronteira e, por isso, híbrida.

Ainda segundo Glusberg, um dos movimentos que pode ser considerado o pioneiro no sentido de “performance” enquanto arte é a ação do artista francês Yves Klein em queda livre, chamado de “Salto no vazio” (1960). O crítico relaciona a arte da “performance” como um desdobramento da *body art*, principalmente no que diz respeito às referências ao corpo do artista; aos elementos pessoais, como roupas e objetos; aos excrementos, fragmentos e fluidos corporais. Ou seja, a arte da “performance” tem no corpo do artista seu principal meio de intervenção, comunicação e exposição de uma ideia.

Na Figura 05, de Yves Klein, a exploração do corpo e do movimento é a matéria principal. O artista optou por uma imagem em preto e branco, o que se tornou uma das marcas registradas de sua produção. Assim como Klein, outros artistas passaram a utilizar o corpo, o movimento e elementos do cotidiano em suas obras. Para Renato Cohen, em seu livro *Performance como linguagem* (1989), o performer utiliza em sua obra diferentes elementos deslocados do seu lugar original, do seu contexto e inseridos em um outro lugar, onde a presença de tais elementos e seus significados são, muitas vezes, atribuídos ao corpo do performer e ao seu desejo, ou seja, ao que se quer comunicar. Para Cohen, a “performance” consiste em uma “[...] obra aberta, labiríntica, acessível a várias leituras [...]” (COHEN, 1989, p. 66). Ou seja, a “performance” não se fecha em modelo ou padrão, ela está aberta e em constante processo de troca com aquele que assiste e presencia o evento. Existe, também, uma preocupação maior em expor o “eu” do artista, o que esse sujeito tem a dizer. Esse artista é, muitas vezes, o próprio organizador e criador da obra e, com isso, expõe, através de seu corpo

e demais elementos, discursos que ele próprio toma como seus. O ato performático, então, agirá sobre o público, mas também, e, diretamente, sobre o artista.



Figura 05: *Salto no vazio* de Yves Klein⁵⁴

Ao mesmo tempo que podemos afirmar ser a “performance” uma linguagem artística, que está diretamente ligada ao teatro, podemos também dizer que é uma arte antiteatral, uma vez que, em suas apresentações não se segue o princípio da unidade de ação aristotélica, ou seja, não existe a preocupação com início, meio e fim e, conseqüentemente, não há o comprometimento com a narrativa do que vai ser apresentado, nem com as unidades de enredo, tempo e espaço⁵⁵. Nessa concepção, se confundem ilusão e real, performer e

⁵⁴ Disponível em: <http://obviousmag.org/archives/2011/06/yves-klein-o-vazio-em-cda-um.html>. Acesso em: 17 set. 2015.

⁵⁵ Nesse sentido, podemos apontar outras formas artísticas, como é o caso do teatro contemporâneo, que também não tem comprometimento com a narrativa e com as unidades de ação, porém, como o cerne dessa discussão é a “performance”, nos deteremos à análise dessa estrutura dentro de seu conceito.

personagem, público e performer. O performer não interpreta um personagem, como ocorre em um teatro de matriz realista, interpreta a si próprio, em um outro estado. Ao representar, é como se um outro “eu” passasse a existir, diferente do “eu” do indivíduo/performer.

É importante frisar que, até o momento, abordamos a “performance” apenas sob o viés histórico do surgimento do termo e de sua exploração pela antropologia e pelo teatro, a partir de alguns autores-chave que foram significativos para o desenvolvimento do conceito. Além da antropologia e do teatro, como vimos até o presente momento, o termo perpassa outras áreas, como é o caso das ciências sociais, da psicologia e da sociologia. A “performance” vai ser compreendida de forma diferente por cada uma dessas áreas, visto que se pode falar sobre a “performance ritual”, de cunho religioso, que segundo Turner (2008), está diretamente ligada a um momento de resolução de conflitos de uma determinada sociedade. A “performance” estética está centrada na interação entre aquele que a executa e o que assiste, escapando, dessa forma, de qualquer possibilidade de formatar um conceito, seja a partir dos espaços utilizados, seja a partir da duração dos eventos, ou ainda dos materiais que possam ser utilizados. Assim, a “performance”, no sentido estético do termo, segundo Schechner, se estabelece a partir da vulnerabilidade e mutabilidade existente entre a criação do acontecimento e seu executante *versus* onde a ação é executada *versus* seu receptor. A “performance” política tem o foco na relação do cidadão com o seu meio, onde o artista questiona a sociedade, suas relações e a sua própria arte. A política, a estética e o corpo se apresentam como matéria-prima para as produções e reorganizam a forma de refletir sobre a arte contemporânea e a ideia de ação.

A grande força dos eventos performáticos que ocorreram na França e na Rússia, por exemplo, era a presença de um discurso político muito forte e que, desta forma, traziam um grande número de curiosos às apresentações. Muitas vezes, essas apresentações chocavam a plateia e até mesmo outros performers que chegavam a discordar da forma como as questões eram levadas até o público. Alguns eventos específicos marcaram o desenvolvimento dessa linguagem. Para Glusberg:

Dois acontecimentos de suma importância para o futuro da performance acontecem em 1962. Um deles é o recital apresentado, na Judson Memorial Church de New York, pelos componentes do Dancers Workshop. Esse recital vai marcar o nascimento do Judson Dance Group (GLUSBERG, 2011, p. 37).

Essa herança política da “performance” pode ser atribuída aos movimentos artísticos que antecederam o seu desenvolvimento, a exemplo do futurismo e do dadaísmo, que datam do final do século XIX e início do século XX, quando já era possível encontrar

“performances” musicais⁵⁶. Nesse período, já encontramos um sentimento de busca por renovações, como a elaboração de novas soluções para a cena, destacando o emprego da voz e da elaboração de figurinos. Sobre esse período, Glusberg (2001) afirma:

Apesar de não realizarem performances, seus conceitos se aplicam perfeitamente às performances atuais, principalmente quanto ao abandono do raciocínio lógico, amparando-se o processo criativo no automatismo psíquico – fundamento básico do movimento recém-definido por Breton (GLUSBERG, 2001, p. 20).

Sobre esse aspecto, podemos citar como exemplo o trabalho de autores como Antonin Artaud, com seu *Manifesto do Teatro da Crueldade*, em que o autor trabalha com a ideia de um teatro com criador único, que aborde questões que vão além do senso comum e que busque a crueldade através da ativação da percepção crítica em paralelo com a consciência do corpo em situações limite. Para Artaud, “Importa é que, através de meios seguros, a sensibilidade seja colocada num estado de percepção mais aprofundada e mais apurada, é esse o objetivo da magia e dos ritos, dos quais o teatro é apenas um reflexo” (ARTAUD, 1999, p. 85). O primeiro manifesto foi escrito por Artaud, em 1932, onde o autor já buscava uma linguagem única. Dessa forma, ele diz que

Não é possível continuar a prostituir a ideia de teatro, que só é válido se tiver uma ligação mágica, atroz, com a realidade e o perigo. Assim colocada, a questão do teatro deve despertar a atenção geral, ficando subentendido que o teatro, por seu lado físico, e por exigir a expressão no espaço, de fato a única real, permite que os meios mágicos da arte e da palavra se exerçam organicamente e em sua totalidade como exorcismos renovados. De tudo isso, conclui-se que não serão devolvidos ao teatro seus poderes específicos de ação antes de lhe ser devolvida sua linguagem. Isso significa que, em vez de voltar a textos considerados como definitivos e sagrados, importa antes de tudo romper a sujeição do teatro ao texto e reencontrar a noção de uma espécie de linguagem única, a meio caminho entre o gesto e o pensamento (ARTAUD, 2006, p. 101).

Artaud aponta para a necessidade da criação de uma linguagem única que promovesse a interseção entre o gesto e o pensamento, ao relacionar homem e sociedade; natureza e objetos. A proposta é revolucionária para sua época e aponta uma insatisfação com a arte do período, que também é compartilhada por outros artistas.

Berthold Brecht, com seu teatro político, no início do século XX, também trilhou caminhos em direção ao que mais tarde seria considerado “performance”. O efeito de estranhamento proposto pelo artista, assim como a quebra épica da narrativa e a interação entre o público e o artista/cena são elementos que quebram com a estética vigente, quando o realismo imperava nas obras. O teatro brechtiano era um teatro em que questões sociais eram

⁵⁶ Pode-se usar como exemplo, a noção de *gesamtkunstwerk*, o conceito de obra de arte total, proposto por Richard Wagner, na tentativa de cruzar as diversas formas artísticas em um só evento.

trazidas à cena com o objetivo de causar reflexão e, de alguma maneira, mudanças sociais. Sobre sua proposta, Brecht (1967) esclarece:

Em relação aos acontecimentos e comportamentos da época atual, o ator deve usar a mesma distância que é mantida pelo historiador. Ele deve nos distanciar estes acontecimentos e estas pessoas. Os acontecimentos e as pessoas cotidianas, do meio ambiente em que se vive, nos são (aparentemente) naturais porque nos são habituais. O distanciamento tem a finalidade de chamar a atenção sobre eles. A técnica deve se irritar diante dos acontecimentos corriqueiros, ‘óbvios’, dos quais não se dúvida, foi desenvolvida pela ciência e nada impede que a arte também adote esta posição que é extremamente útil (BRECHT, 1967, p. 166).

Brecht defendia que, assim como o ator, o espectador não deveria se envolver com a peça a partir de uma ilusão criada, e sim, que através do distanciamento pudesse perceber questões políticas e sociais impressas na cena. Esse posicionamento político, através do questionamento feito pelos atores e do questionamento que o próprio público faz a si próprio, a partir dos temas abordados, são formas de aproximação entre aquele que assiste e aquele que “apresenta” uma personagem. Além disso, as músicas eram elemento constante nas peças de Brecht e contribuía para o desenvolvimento da narrativa.

Assim como Artaud e Brecht, Meyerhold foi um dos artistas de teatro que iniciaram exploração rumo a uma nova linguagem. Meyerhold, discípulo de Stanislávski, encenador russo reconhecido pelo desenvolvimento do realismo psicológico na Rússia, vai contra a sua formação artística inicial e propõe o Teatro da Convenção Consciente que tem como uma das principais propostas a quebra com a ilusão da quarta parede (elemento chave do realismo stanislavskiano), bem como o uso do corpo, através de um treinamento corporal intenso com prática de atividades como esgrima e ginástica olímpica. Suas explorações construtivistas também vão de encontro ao que foi proposto pelo Manifesto de Marinetti, anteriormente citado, no sentido da busca pelo movimento nas obras e a evidenciação do corpo do artista. Meyerhold criou em seus cenários verdadeiras máquinas para representar o movimento produzido nas indústrias, que cresciam nas grandes cidades. Segundo o encenador russo,

O teatro da convenção liberta o ator do cenário, oferecendo-lhe um espaço em três dimensões e colocando a sua disposição uma estatuária plástica natural. Graças aos procedimentos da técnica convencional a maquinaria teatral complicada desmoronase, e as encenações são levadas a um tal grau de simplicidade que o ator pode ir representar em praça pública, sem depender de cenários e acessórios especialmente adaptados à caixa do teatro, liberto de todas as contingências exteriores (MEYERHOLD, 1912, p. 44).

Assim, com a ideia de convenção consciente, Meyerhold também explorou a ideia de estilização. Para o autor: “‘Estilizar’ uma época ou um fato significa dar, através de todos os meios de expressão, a síntese interior dessa época ou desse fato, reproduzir os traços

específicos ocultos de uma obra de arte” (MEYERHOLD, 1912, p. 9). Os símbolos para representar uma dada época e um cenário mais minimalista já eram propostos pelo encenador entre o final do século XIX e início do XX. O espaço adquire novas funções e se aproxima do espectador, assim, segundo Meyerhold, “Suprimindo o proscênio elevado, o teatro da convenção abaixa a cena ao nível da plateia e, tomando o ritmo como base da dicção e do movimento dos atores, deixa entrever a possibilidade de um renascimento da dança [...]” (MEYERHOLD, 1912, p. 45). O texto já é passível de sofrer algumas alterações, ou seja, já perde seu *status* de foco central da representação visto que “[...] nesse teatro a palavra poderá facilmente transformar-se em um grito harmonioso ou em um silêncio melodioso” (MEYERHOLD, 1912, p. 45). Ou seja, a mistura das linguagens, como a dança e a música, já era pensada para a cena.

Esses são alguns exemplos de encenadores que foram representativos por pensar as possibilidades cênicas para além do que era representado no contexto em que estavam produzindo. A busca por uma aproximação entre plateia e artista parece um ponto comum no pensamento desses encenadores que preconizam o que a “performance” trataria de colocar em prática mais tarde. Percebe-se um caminhar em direção a uma exploração das artes, na zona de fronteira, nas possibilidades existentes de exploração e interseção entre elas, explorações essas que foram decisivas para que a performance, enquanto linguagem artística, pudesse ser delineada.

A “performance”, durante sua evolução como linguagem, se desenvolve enquanto ativista, que se coloca como discurso de causa e efeito diante das imposições determinadas por uma série de aspectos sociais. Ela surge com o objetivo de ser independente, para que o artista e o público pudessem estar juntos em comunhão e interação e, enquanto escrita, vai procurar aproximar a relação entre autor e leitor, destacando a presença do autor no texto. Sobre o seu surgimento, Glusberg (2001) comenta:

O seu niilismo era carregado de ironia e de um certo espírito lúdico; mas era, ao mesmo tempo, a expressão de uma originalidade criativa e de uma busca de envolvimento do público na atividade artística. Poetas, pintores, dramaturgos e músicos denunciavam a estagnação e o isolamento da arte de então. O que se buscava era uma vasta abertura entre as formas de expressão artística, diminuindo de um lado a distância entre a vida e a arte, e, por outro lado, que os artistas se convertessem em mediadores de um processo social (ou estético-social) (GLUSBERG, 2001, p. 12).

A busca por novas formas de expressão foi sempre o mote para o desenvolvimento de inovações estéticas e, no contexto do período de seu surgimento, a “performance” emerge

dessa busca por uma arte que se mantivesse atuante no processo social. Dessa forma, tanto o emissor quanto o receptor tinham papel indispensável na concretização da “performance”.

Como questionamento político, a “performance”, enquanto linguagem, ganhou força nas décadas de 60 e 70, quando os movimentos começaram a alcançar destaque na mídia e a ganhar mais público. Como herança das estéticas anteriores, como por exemplo do *happening* e da *body art*, a utilização do corpo na “performance” se destaca como um elemento importantíssimo do trabalho, ao transformar o artista “na própria obra”. Essas pesquisas sobre o corpo, seus limites e seus significados, muitas vezes atuando com violência sobre ele, fez com que as performances desse período fossem encaradas como algo, frequentemente, fora dos padrões da época, colocando em questão o próprio conceito de arte. Como exemplo, pode-se destacar algumas performances rituais de Hermann Nitsch, que contavam com sacrifícios de animais cujo sangue era derramado diante dos espectadores. As “performances” que contavam com mutilações e flagelos do corpo humano também foram difundidas e o nu, como algo contestador, ganhou força nesses movimentos e manifestos. Artistas como Marina Abramovic e Ulay desenvolveram seus trabalhos a partir da experimentação física, passando também pela experimentação psíquica, buscando outras formas de conhecimento e de pesquisas.

Sobre este período, Schechner diz:

Assim, por exemplo, a nudez causou uma excitação nas artes performáticas durante os anos 60 e começo dos 70. Mas qual a razão do choque? Nú artístico já era lugar comum na pintura e na escultura. E na outra ponta da dicotomia ‘alta arte x baixa arte’, o striptease era algo bem comum – e erótico. Mas o nú artístico da arte nos museus era representação que, presumia-se, não deveria ser erótica; e o striptease estava segregado e destinado a um gênero especificamente: strippers mulheres, espectadores homens. A ‘nudez completa e frontal’ em produções como *Dionisio em 69* (68) e *Oh! Calcutta* (72) causaram um susto porque os atores de ambos os sexos estavam despidos em um lugar da alta arte e da performance ao vivo, e estas eram algumas vezes eróticas. Este tipo de nudez era diferente dos corpos desnudos em casa ou das duchas nos chuveiros esportivos [*sic*] (SCHECHNER, 2006, p. 9).

O autor chama a atenção para a diferença existente entre o corpo nu na “performance” artística e o corpo nu nas duchas ou chuveiros esportivos. Segundo Schechner, a principal diferença está no contexto em que a ação está inserida, na sua relação com o meio e com aquele que a assiste. A “performance” enquanto linguagem pode assim ser chamada porque a repetição dos comportamentos restaurados é dada em uma circunstância diferente do cotidiano e é assistida por uma plateia. Sendo assim, ela possui um contexto e um *status* diferente da repetição de uma ação nos rituais cotidianos. A citação de Schechner nos aponta claramente para uma nudez do corpo como forma de chamar atenção para a “performance” e

para o que estava sendo dito, questionado e reivindicado. A “performance” passa a ser uma obra onde o “objeto é aquele que geralmente usamos como instrumento” (SCHECHNER, 2006, p. 9). O corpo é colocado em evidência, mas não somente como base para experimentações, através dele e de suas significações, os artistas tendem a questionar outros aspectos, como é o caso das potencialidades simbólicas, dos aspectos sociais imbricados nesse corpo, objetivando transformar o artista no “sujeito e objeto de sua arte”. O corpo é concomitantemente instrumento e suporte. Ele é o meio pelo qual a obra é levada até o espectador. Nesse sentido, o corpo é levado a ressignificar a si, a partir de sua expressividade adquirida no que foi vivenciado.

Por sua vez, Glusberg também aponta como elemento constituinte da “performance”, a presença do corpo do artista enquanto indivíduo, não havendo uma criação de algo ficcional como, por exemplo, um personagem. Esse é um dos pontos importantes para a diferenciação da “performance”, tendo como elemento base a “apresentação”, e o teatro, balizado pela “representação”. A quebra da ilusão, proposta por Brecht e Meyerhold, no início do século XX, é elevada ao extremo. Agora, o foco principal do espaço cênico é o *performer*, o espectador e a relação que é estabelecida a partir da interação entre eles, seja de presença ou de ausência do corpo ou, ainda, sua presença através de representações virtuais. As explorações do corpo que agridem o *performer* ou o colocam em situações de risco, quando deixam sua integridade ameaçada, são vistas como a busca de um acontecimento livre de qualquer possibilidade de representação.

A noção de “performance”, ligada aos conceitos desenvolvidos por estudiosos americanos, principalmente no que se refere às pesquisas realizadas em meados dos anos de 1980, delineia uma construção vinculada, efetivamente, à política e à crítica social. Para Josette Féral, no artigo *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo* (2008), a “performance” surge do desejo “(...) de reinscrever a arte no domínio do político, do cotidiano, quiçá do comum, e de atacar a separação radical entre cultura de elite e cultura popular, entre cultura nobre e cultura de massa” (FERÁL, 2008, p. 199). A autora afirma que a complexidade de se definir a “performance” é o que faz essa arte se tornar algo tão inovador.

Como uma linguagem híbrida, a “performance” trabalha na fronteira das demais linguagens e surge a partir da necessidade de rompimento com essas fronteiras e com os cânones instaurados durante séculos. Segundo Ferál (2009), o *leitmotiv* primeiro da “performance” é o posicionamento político que fez com que os artistas se movessem na criação de eventos em que diferentes áreas se reuniam, porém, como vimos no decorrer desse

capítulo, isso não se aplica a todo o tipo de performance, a exemplo das “performances” rituais.

Segundo Féral (2009), a “performance” passa principalmente pelos aspectos coletivos e políticos, já segundo Glusberg (2011), o conceito de “performance” está ligado a processos criativos individuais e coletivos. Para o autor:

O que interessa primordialmente a performance é o processo de trabalho, sua sequência, seus fatores constitutivos e sua relação com o produto artístico: tudo isso se fundindo numa manifestação final. A cultura nos leva a tomar como naturais as sequências de ações e comportamentos a que estamos habituados, porém a semiótica vai questionar as condições de geração dessas ações e os fatores determinantes das mesmas.

Decodificar os movimentos, os gestos, os comportamentos, as distâncias, é colocar simultaneamente o espectador no tempo próprio do artista [...] (GLUSBERG, 2011, p. 53).

Dessa forma, pode-se concluir que a “performance” contempla uma série de fatores desde a elaboração, o processo de trabalho, passando pelos fatores que a constituem e a relação com o produto artístico. É importante destacar que, para Glusberg, assim como para Schechner, o espectador tem papel fundamental na “performance”, é a partir do diálogo estabelecido entre os dois que ela se constitui como tal. O *performer* busca trazer o espectador para dentro da obra, ao ponto de estarem juntos no momento da ação. Existe, então, na “performance”, uma linha muito tênue entre performer e espectador. O espaço cênico determinado e confortável das plateias de uma arquitetura teatral tradicional não é capaz de abarcar as apresentações dos *performers*. Dessa forma, novos espaços vão sendo explorados sem o objetivo de “representar” um dado lugar, mas sendo “apresentado” em sua constituição e contexto. O espectador está, de certo modo, bastante vulnerável, pois não se tem mais clareza do que esperar de uma apresentação artística, como acontece no teatro, que é possível ler o *release* e ser capaz de ter alguma noção do que vai retratar o espetáculo.

Após essa breve exposição dos aspectos históricos que dizem respeito ao surgimento da “performance” e ao seu desenvolvimento enquanto conceito, entende-se que ela tem como ponto chave a relação entre o ato performativo e o espectador. O corpo do *performer* é a base para a sua comunicação, sendo ele o canal de ligação entre o artista e o público. A abordagem de questões políticas, no sentido de refletir sobre elas, evidenciá-las e questioná-las, são aspectos importantes e que serão aprofundados no decorrer desse capítulo.

3.2 A “performance” na zona de fronteira

A exploração do termo “performance” vem se intensificando com diversos estudos que exploram sua complexidade e as controvérsias que causa, principalmente no âmbito acadêmico. A definição é complexa, além de possuir uma capacidade infinita de extrapolar diferentes campos disciplinares em suas relações, com diferentes conteúdos inseridos em sua constituição enquanto obra artística, no sentido do seu repertório, e enquanto produção de conhecimento. O termo já foi muito explorado e várias são as tentativas de definição, inclusive em termos de abrangência, não só por acadêmicos, como também por artistas e pesquisadores de diversas áreas de conhecimento, em diferentes países. Trabalharemos com alguns desses estudos para chegarmos às aproximações entre a “performance” e a obra dramaturgica de Gógol.

A impossibilidade de uma conceituação única no campo da “performance”, já mencionada neste capítulo, é abordado no ensaio de Diana Taylor, intitulado: *Hacia una definición de performance* (2003), onde a autora chama a atenção para diferentes formas de se referir ao termo, nas diferentes áreas de conhecimento, que são comuns hoje, como por exemplo: uma arte “mais visual” ou “arte de ação”, enquanto outros procuram definições do dicionário para tentar encontrar um conceito único. Esse ensaio de Taylor (2003) retrata questões referentes a um encontro ocorrido no México, mas que se pode associar diretamente às tentativas de conceituações ocorridas também em nosso país. NO Brasil, o termo também é constantemente associado a “desempenho”, e pode então ser aplicado a diferentes áreas de atuação, como é o caso da área de vendas, dos esportes, dos negócios, entre diversas outras utilizações que encontramos em nossa língua vernácula. Com base nas informações acima, seria um trabalho impossível tentar definir um conceito único para “performance”. Para Schechner (2006), os “estudos de performance começam onde o domínio máximo das disciplinas termina” (SCHECHNER, 2006, p. 2), ou seja, lugar de conceituações conflitantes, o que só faz com que a impossibilidade de uma conceituação única se reafirme. Dessa forma, pode-se perceber quão interdisciplinar é o campo da “performance”, visto que cada área de conhecimento caminha em direção a conceituações diferentes. Logo, a análise da performatividade dentro do campo da literatura, no caso específico da dramaturgia gogoliana, se apresenta como campo fértil.

Segundo Taylor (2003),

Os vários usos da palavra performance apontam as camadas de referencialidade complexas, aparentemente contraditórias, e por momentos mutuamente sustentadas. Victor Turner baseia sua compreensão do termo a partir da raiz etimológica francesa, *parfournir*, que significa completar ou realizar algo por completo. Para Turner, bem como para outros antropólogos que escreveram nas décadas de sessenta

e setenta, as performances, revelam o caráter mais profundo, genuíno e individual de uma cultura. Guiado pela crença em sua universalidade e relativa transparência, Turner propôs que as pessoas poderiam começar a compreender uns aos outros através de suas performances. Para outros, a performance significa exatamente o oposto: o ser construído da performance sinaliza sua artificialidade, é colocada em cena, antítese do real e verdadeiro. Enquanto em alguns casos a ênfase no aspecto artificial da performance como construção revela um preconceito antiteatral, em leituras mais complexas o construído é reconhecido como um copartícipe do real. Mesmo uma dança, um ritual, ou uma manifestação requerer um marco que as diferencie de outras práticas sociais em que se inserem, isso não implica que estas performances não sejam reais ou verdadeiras (TAYLOR, 2003, n.p.⁵⁷, tradução nossa⁵⁸).

A “performance” pode ser vista como algo capaz de ajudar a compreender o que existe de mais profundo em uma dada cultura, além de contribuir com a percepção de aspectos políticos, sociais e religiosos que podem ser analisados, tomando como base o que há de universal e de transparente nessa linguagem. Essa visão esbarra em um olhar mais artificial da “performance”, como tão bem retrata Taylor, que é a visão de que, como algo previamente pensado e construído, não poderia então representar algo genuíno.

A análise da “performance” diretamente ligada à arte também apresenta divergências, uma vez que o termo pode ser aplicado à dança, ao teatro, a shows musicais e a mais outras infinitudes de termos referentes à arte de uma maneira geral. Ou seja, é comum se utilizar o termo a diferentes linguagens. Aos poucos, essa cultura vem se modificando, como exemplifica Marin Carlson, em *Performance: uma introdução crítica* (2010):

Ambos o New York Times e o Village Voice agora incluem a categoria especial de ‘performance’, separada de teatro, dança ou filmes, incluindo eventos que são também frequentemente chamados ‘performance art’ ou mesmo ‘performance teatro’. Para muitos, este último termo parece tautológico, desde que nos dias mais simples todo teatro era considerado envolvido como performance, sendo teatro, na realidade, uma das tão chamadas artes cênicas (CARLSON, 2010, p. 71).

No Brasil, o termo “performance”, quando utilizado para se referir ao teatro, geralmente está ligado a experimentações de linguagem em arte, ao ser empregado quando o artista opta por não definir a nomenclatura daquilo que está fazendo, como teatro, dança ou

⁵⁷ TAYLOR, Diana. Hacia una definición de performance. **Revista O Percevejo**, Rio de Janeiro, não paginado, n. 12, 2003a.

⁵⁸ “Los diversos usos de la palabra performance apuntan a las capas de referencialidad, complejas, aparentemente contradictorias, y por momentos mutuamente sostenidas. Victor Turner basa su comprensión del término en la raíz etimológica francesa, parfournir, que significa completar o llevar a cabo por completo. Para Turner, así como para otros antropólogos que escribieron en los sesentas y setentas, las performances revelaban el carácter más profundo, genuino e individual de una cultura. Guiado por la creencia en su universalidad y relativa transparencia, Turner propuso que los pueblos podían llegar a comprenderse entre sí a través de sus performances. Para otros, performance significa exactamente lo opuesto: el ser construído de la performance señala su artificialidad, es puesta en escena, antítesis de lo real y verdadero. Mientras en algunos casos el énfasis en el aspecto artificial de performance como constructo revela un prejuicio antiteatral, en lecturas más complejas lo construído es reconocido como copartícipe de lo real. Aunque una danza, un ritual, o una manifestación requieren de un marco que las diferencie de otras prácticas sociales en las que se insertan, esto no implica que estas performances no sean reales o verdaderas” (TAYLOR, 2003, n.p.).

música, por acreditar que o trabalho está em uma zona de fronteira com outras linguagens. Esse lugar intermediário, que não se pode enquadrar nessa ou naquela linguagem de arte, geralmente é nomeada como “performance”. Surge outra característica: a fronteira. No caso específico da obra de Gógol, podemos afirmar que sua obra é fronteira por colocar os posicionamentos do autor e da sua própria obra em evidência, diante de um contexto opressor impresso pelo governo. Não que os demais artistas do período não utilizassem sua obra para fazê-lo, mas o que diferencia Gógol é que, através da utilização da metadramaturgia, ele critica os posicionamentos políticos, expõe os julgamentos de sua própria obra e aspectos da sua vida. O que o dramaturgo faz é mostrar os bastidores do teatro, expor a cena e utilizar o teatro enquanto instrumento de manobra de uma sociedade, bem como para representar uma sociedade manobrada. Além da questão da fronteira em relação ao posicionamento do autor, temos a questão fronteira em relação à quebra com os elementos românticos, dando início ao realismo russo, visto que o dramaturgo foi o precursor desse movimento na literatura daquele país.

Ainda a respeito do termo “performance” e de suas variações, destaca-se a nomenclatura arte-performance, ou *performance art*, na expressão original em inglês, quando refere-se a uma modalidade artística distinta do teatro, do cinema ou da dança. A generalidade do termo “performance” é abolida em detrimento da definição de um gênero específico de arte. “Arte-performance” tem origem no teatro e nas artes plásticas. Esse termo é amplamente usado para denominar diversas manifestações que estão na zona de fronteira com outras áreas, mas que têm no teatro e nas artes plásticas suas raízes primeiras. Cohen (1998) destaca a “performance” como sendo “uma arte de fronteira”, ao chamar a atenção para sua raiz cênica e traçar um comparativo com a obra de arte total, como idealizada por Wagner, em seu *Gesamtkunstwerk*, na tentativa de cruzar as diversas formas artísticas em um só evento. Nesse sentido, a “performance” utiliza-se de várias linguagens sem hierarquizá-las.

Também sobre esse aspecto da “performance”, enquanto uma linguagem de fronteira, Beigui (2011) coloca:

Tem-se sentido os ecos da performance com maior presença no campo das artes visuais (instalação e cinema) e no campo das artes cênicas (dança e teatro), embora possamos ainda percebê-los na música desde a noção de *gesamtkunstwerk* (obra de arte total) de Richard Wagner e na contravenção desse conceito em Bob Wilson, passando pela própria ideia de ‘vontade’ em Nietzsche e ‘existência’ em Sartre, no campo da filosofia. Dessa forma, os estudos da performance permitem atravessar espaços encobertos por disciplinas específicas, abrigo um universo cada vez maior de noções assimétricas, distantes dos parâmetros curriculares convencionais (BEIGUI, 2011, p. 28).

A “performance”, por estar na fronteira e abarcar diferentes linguagens, distancia-se dos padrões convencionais e, dessa forma, amplia suas possibilidades de exploração e desenvolvimento, criando uma arte onde os hibridismos são destacados e tornam complexo o seu enquadramento nesse ou naquele parâmetro.

No que diz respeito ao conceito, Lehmann afirma que a “performance” quer provocar no espectador uma experiência real e não a ilusão do real, trabalhando com uma “imediatez”, que, segundo o autor, seria o seu cerne, ou seja, a contemplação, por parte da plateia, da presença do performer em cena. Lehmann (2007) afirma que o artista performático,

[...] organiza e realiza ações que afetam o próprio corpo. Na medida em que seu corpo não é usado somente como sujeito do manuseio, mas também como objeto, como material significante, anula-se o distanciamento estético tanto para o próprio artista quanto para o público (LEHMANN, 2007, p. 228).

Partindo dessa ideia, percebe-se a importância dada à presença física do *performer*, que tem no seu corpo a principal matéria de sua produção, onde a presença é item primordial, não no que se refere apenas ao estar em cena, mas no sentido de ter um corpo portador de significantes, sofrendo, muitas vezes, interferência direta, como é o caso de “performances” onde o corpo é cortado, costurado, ou seja, a representação da realidade vai ao seu ápice e o corpo, na maioria das vezes, é a matéria da obra.

Nesse sentido, Silvia Fernandes, em seu artigo *Teatralidade e performatividade na cena contemporânea* (2011), afirma que no teatro contemporâneo existe uma: “[...] dissolução de limites entre obra e processo, ficcional e real, espaço cênico e espaço público, ator e performance” (FERNANDES, 2011, p. 12). Ou seja, os limites entre teatro e “performance” estão se tornando cada vez menores. O que diferencia o teatro da “performance” é que o primeiro se apresenta como algo acabado, enquanto encenação, onde um roteiro de ações é ensaiado, existe um texto que é decorado e uma luz que é marcada, ou seja, por mais que se leve em consideração a efemeridade do teatro enquanto arte, sua “organização simbólica” se difere da “performance” (FERNANDES, 2011, p. 18). Segundo Fernandes (2011):

O performer apresenta-se ao espectador como um sujeito desejante, que em geral se expressa em movimentos autobiográficos e tenta escapar à representação e à organização simbólica que domina o fenômeno teatral, lutando por definir suas condições de expressão a partir de redes de impulso (FERNANDES, 2011, p. 18).

Dessa forma, percebe-se uma aproximação entre o pensamento de Fernandes e o de Férral, no sentido de entenderem a “performance” como algo que escapa a uma representação onde exista uma “organização simbólica”, bem como na repetição de um evento. Ambas entendem “performance” como um evento único que é, via de regra, relacionado com um

espaço e um contexto e, a partir da exploração desses elementos, pode mudar totalmente a sua estrutura. Conclui-se, então, que, quando se usa a palavra viva para se referir a “performance”, isso se refere diretamente ao caráter de arte em processo, de algo que não é acabado, nem muito menos fechado em uma forma e que se adequa à realidade do artista de acordo com o contexto.

O ato de *performar* está diretamente ligado à transgressão de realidades, ao trazer a própria realidade e intervir no aspecto social, não diretamente pelo que é representado, mas através da ação que evoca e que pretende ser transformadora. Como dito anteriormente, muitas vezes o performer se coloca na própria obra, logo a “performance” passa a ser parte dele próprio. O que muitas vezes está exposto é o “eu” do artista, este que, segundo Cohen, utiliza diversos mecanismos fora do seu “lugar original”. Gógol pode ser visto como um performer na medida em que sua obra está embebida dos aspectos sociais russos. O dramaturgo se insere no discurso produzindo uma escrita de caráter transformador, reflexivo e político.

Segundo Schechner (2006), atribui-se o nome de “performance” quando “o contexto histórico e social, a convenção, o uso da tradição dizem que é” (SCHECHNER, 2006, p.12), ou seja, “toda e qualquer das atividades da vida humana pode ser estudada enquanto performance” (SCHECHNER, 2006, p.14). Qualquer ação que for colocada como “performance” pode, então, ser assim considerada. Uma questão subjetiva e que exige cuidado em sua análise é o entendimento de que o que é “performance” passa também pelo aspecto cultural e, assim, o que é considerado “performance” no Brasil, pode não ser assim considerado em outro país.

Em seu artigo, *Performances da Escrita* (2011), Alex Beigui afirma que:

O campo da performance vem se mostrando como espaço guarda-chuva dentro das artes e, atualmente, tem contribuído para a ampliação dos horizontes teóricos e práticos das pesquisas em processos de criação, especialmente, os que envolvem as linguagens de fronteira (BEIGUI, 2011, p. 27).

Essa ideia do campo da “performance”, enquanto um espaço guarda-chuva que abrigue as diferentes linguagens, inclusive as de fronteira, nos aponta para o hibridismo dessa arte. A metáfora do guarda-chuva abrange diversos lugares para diferentes ramos de pesquisa e possibilita, enquanto campo de saber, a abertura de espaços para as mesmas questões e de várias questões sobre o mesmo espaço. A “performance” se caracteriza por outros paradigmas que, ao contrário da lógica contínua de uma ação desenvolvida no palco, recorre a uma certa

indeterminação e que se relaciona ao tempo-espaço, como também à utilização de objetos; destaca-se o ritual ao invés da narrativa; o performer, no lugar do ator.

Existem diversas formas de se entender a “performance”, uma vez que ela se propõe a ser uma linguagem atualizada e viva, distante de uma definição única, ativa em sua constituição, marcada pelo momento histórico, composto por transformações de diferentes ordens e que a faz ser tão rica de significado. Enquanto campo de conhecimento, a “performance” não permite conceituações, quer sim ser instrumento e espaço de reflexão, sob aspectos de um século tão atribulado de informações e diversidades. Ela se propõe a questionar esse movimento, a novas transformações tecnológicas e sociais, a refletir um novo século. Como diz Cohen, a “performance”, por ser uma obra aberta, é “acessível a várias leituras” bem como acessível a várias conceituações. Dito isso, podemos afirmar que a obra gogoliana se aproxima da ideia de “performance” pela forma como o dramaturgo trabalhou a estética de suas obras, principalmente no que se refere ao realismo, e colocou um aspecto reflexivo muito forte, abrangendo diversos temas.

3.3 A escrita como discurso de si

Até o momento, a pesquisa histórica sobre a *performance* e a análise sobre o conceito foram delimitando este trabalho, que encontra o seu fio condutor na discussão do que é uma escrita performática e como ela pode se utilizar à análise de uma obra literária. As pesquisas sobre a “performance” no campo da literatura e da escrita ainda são escassas, mas existe uma necessidade de se buscar novos caminhos para o estudo de uma escrita que está mais voltada para a colocação do artista na obra, onde o autor seja também um atuante do processo de transmissão da mensagem e na relação obra leitor/espectador.

A escrita, ao longo da história humana, sempre teve um papel de dominação, na representação da cultura dominante sobre culturas ditas inferiores, ou no processo de imposição de diferentes esquemas culturais sobre outros mais frágeis. Imposição de ideologias e de regimes autoritários. O que a “performance” traz para a escrita é uma quebra com esses processos de dualismos, relações entre dominantes e dominados, centro e periferia. As fronteiras entre “performance” e escrita tendem a se abrandarem, uma vez que ambas podem se servir uma da outra para chegarem a objetivos singulares. Discutiremos os conceitos que permeiam essa junção entre a escrita e a “performance” nas zonas de fronteira e o hibridismo que esse estudo confere.

A escrita performática está presente em um evento onde o autor e o leitor são sujeitos da obra e estão em aproximação no momento da escrita e da leitura. Segundo Patrice Pavis, em seu livro *A Encenação Contemporânea: origens, tendências, perspectivas* (2010), “a performance indica que uma ação é executada pelos artistas e que também é o resultado dessa execução” (PAVIS, 2010, p. 44), assim, a ação é destacada enquanto geradora de sentido. O enfoque é na ação daquele que escreve, porém, sem deixar de lado os significantes envolvidos na ação daquele que lê. O trabalho dramaturgic de Gógol pode ser pensado pelo viés da escrita performática devido a alguns aspectos chaves como: a sua inscrição dentro da obra, onde suas opiniões sobre o teatro e a relação com a crítica estão impressas, ou seja, existe a sua inserção no discurso enquanto autor que não apenas apresenta uma obra, mas é parte dela; a relação estabelecida entre o autor e o leitor/espectador, uma vez que Gógol, principalmente em suas obras metadramaturgicas, apresenta diversos elementos da linguagem, assim como chama atenção para aspectos da crítica na busca de gerar reflexões; sua atividade artística extrapola o campo da escrita e abrange o campo político, assim como aborda aspectos referentes à atividade dramaturgica; inicia a busca por uma escrita diferenciada, sendo o pioneiro do movimento realista na Rússia.

A pesquisa objetiva pensar a escrita como sendo o próprio autor, uma escrita de si, mas também uma escrita do mundo, pois quando escreve, o dramaturgo não se distancia da realidade onde está. O resultado, que Michel Foucault, no livro *O que é um autor?* (2011), denomina como a ‘escrita em si’, é sempre um olhar de quem, de forma direta ou indireta, está inserido no processo de produção da obra de arte. Se levantarmos esta reflexão no campo da literatura, poderíamos então entender que uma escrita performática deve estar diretamente ligada à relação entre autor e leitor, em um jogo de significantes e significados que são produzidos e construídos durante o período em que essa relação se estabelece. O que diferencia a escrita gogoliana é justamente o desejo de Gógol, enquanto artista, de participar de vários elementos de sua obra simultaneamente e não se contentar apenas em escrever literatura, mas estar dentro da literatura, ou seja, colocar no discurso de suas obras o seu próprio discurso político e artístico. Neste estudo, tomaremos como exemplo, aspectos da vida e da obra de Nikolai Gógol, já debatidos nesta tese, para que possamos desenvolver as teorias abordadas pelos autores que são a base referencial para esta pesquisa.

No estudo intitulado *Ficción y performance en escritores latinoamericanos contemporáneos* (2001), Graciela Ravetti expõe alguns aspectos do que vai se delineando como performance da escrita, que ela denomina inicialmente de “narrativa performática”. Segundo a autora:

[...] utilizo a expressão ‘narrativa performática’ para me referir a tipos específicos de textos escritos em que certos recursos literários que compartilham a natureza da performance, segundo a acepção desse termo, em sentido amplo, no âmbito cênico e no político-social. [...] tomo a conhecida fundamentação de John Austin sobre o conceito de performativo, no sentido de que em toda a enunciação o falante está comprometido com algum tipo de ato, ilocutório, que modifica e determina a relação entre os interlocutores. A tudo isso, não podemos deixar de somar os conceitos de Foucault sobre o poder performativo conceptual do discurso e muito menos podemos ignorar as argumentações de que Lacan sobre o que significam a linguagem e a interpelação na formação do sujeito. Teria, então, duas expressões complementares: ‘narrativas performáticas’ e ‘vínculos performativos’. As primeiras - as narrativas performáticas - poderiam vir a ser decisivas no momento de questionamento e da resistência ao segundo – os vínculos performativos - nascidos nas instâncias do poder estabelecido (RAVETTI, 2001, p. 51, tradução nossa⁵⁹).

A “narrativa performática” seria aquela em que o emissor se compromete com uma ação de comunicação que modifica sua relação consigo e com os receptores da sua obra. Na troca que se estabelece entre aquele que escreve e aquele que lê, ambos estão em exposição, seja o que escreve, no ato de doação, de usar sua voz para reverberar um discurso, ou aquele que lê, que se abre para o universo criado e que encontra ali um mundo a ser explorado.

Nesse processo de escrita, o autor trabalha com a ordenação e com as ideias que são apresentadas por um jogo cuidadoso de palavras. Uma escrita surge voltada para uma suposição de valores, imprimindo um ritmo para o leitor, cadenciando a forma de apreensão da mensagem e dando lugar a uma escrita que quer convencer, inclusive ao ordenar sentimentos e perspectivas autorais. A escrita performática seria uma escrita onde o leitor participaria como um “coescritor performático”, como cita Juliana Leal (2008). Segundo a autora, o “coescritor performático” é o leitor/espectador que consegue desenvolver uma imagem mental da obra literária e que não é mais escravo do autor, mas estão, ambos, empenhados no exercício de compor uma escrita performática. Assim, Gógol estabelece uma relação intensa com o leitor ao tentar, em maior grau em suas obras metadramatúrgicas e em menor grau nas demais obras, levá-lo à uma reflexão. No sentido defendido por Ravetti (2001), de uma “narrativa performática”, podemos compreender que Gógol, ao criar uma obra metalinguística, chama atenção para suas questões, para a dificuldade de aceitação, pela

⁵⁹ “[...] utilizo la expresión ‘narrativa performática’ para referirme a tipos específicos de textos escritos en los cuales ciertos rasgos literarios comparten la naturaleza de la performance, según la acepción de ese término, en sentido amplio, en el ámbito escénico y en el político-social. [...] tomo la conocida fundamentación de John Austin sobre el concepto de performativo, en el sentido de que en toda enunciación el hablante está comprometido con algún tipo de acto, ilocutorio, que modifica y determina la relación entre los interlocutores. A todo eso no podemos dejar de sumar los conceptos de Foucault sobre el poder performativo conceptual del discurso y mucho menos podemos ignorar las argumentaciones de Lacan sobre lo que significan el lenguaje y la interpelación en la formación del sujeto. Habría, entonces, dos expresiones complementarias: ‘narrativas performáticas’ y ‘vínculos performativos’. Las primeras – las narrativas performáticas – podrían venir a ser decisivas al momento del cuestionamiento y de la resistencia a los segundos – los vínculos performativos – nacidos a instancias del poder establecido” (RAVETTI, 2001, p. 51).

crítica, da obra *O inspetor geral*. A perspectiva do autor é colocada em evidência para possibilitar uma reflexão do espectador sobre diversos aspectos da obra teatral. A recepção da peça foi diversa, alguns concordavam com o que era exposto, outros discordavam e achavam que não deveria mais ser exibida e que o autor deveria ser punido. Dessa forma, podemos perceber que sua obra dramaturgica teve um impacto considerável no contexto em que foi lida e/ou exibida inicialmente.

Essa ideia de “coescritor performático” sintetiza bem o espaço que o leitor/espectador ganha dentro da obra. O processo hierárquico existente em anos de produção escrita, entre esses dois agentes do processo de constituição da literatura, obra e leitor, e sem os quais a obra deixa de existir de maneira completa e única, é deixado de lado em detrimento da construção de relações entre a obra e o autor e, a obra e o leitor. Utilizaremos o termo “coescritor performático”, de Ravetti, para nos referir ao leitor/espectador que também é, além de participante ativo da escrita performática, um leitor vivo que, ao mesmo tempo em que lê, é lido pela obra e se reconhece no seu conteúdo. O “coescritor performático”, juntamente com o autor, é o cerne da escrita performática e sem esta relação estabelecida, a escrita não se perpetua como uma ação, que por si só é performativa. Quando Gógol expõe, em *A saída do teatro depois da representação de uma nova comédia* e *O desenlace de O inspetor geral*, os bastidores de sua principal obra, *O inspetor geral*, e aponta as críticas feitas à peça através de personagens das diversas esferas da sociedade russa, além de o autor informar sobre um dado real, permite que o “coescritor performático” se posicione, analise as diversas críticas e aspectos levantados e possa, a partir daí, chegar a construir sua própria visão. Gógol se expõe dessa forma, através de sua obra, uma vez que o autor não retratou apenas os aspectos positivos, pelo contrário, os negativos foram apontados, inclusive quando um dos personagens propõe que o autor de *O inspetor geral* seja mandado para o exílio.

A relação de presença, a partir da voz do autor que surge da obra, conduz o leitor de forma crítica, expõe ideias para além da própria obra e estabelece relações entre as operações culturais existentes na época de sua origem e nas atuais. Essas são relações que o leitor de hoje elabora e através das quais vai dando vida e significado à obra que renasce na leitura contemporânea. Ao entrar no universo de escrita do autor, entramos também em um universo de palavras, de signos e em um ritmo que é impresso por ele próprio, ao fazer as possíveis relações entre aquele que escreveu a obra, aquele que lê e todas as significações que podem estar inseridas nesse entremeio. Para se referir ao autor que expõe o seu “eu” na obra de arte e que utiliza em sua escrita elementos que estão deslocados do seu lugar de origem, será

utilizado o termo “autor performer”⁶⁰. No tocante à obra dramaturgica gogoliana, o universo criado é cômico e foi através do riso que o autor resolveu pautar suas indagações a respeito da sociedade, da política e do teatro, visto que todas as suas cinco peças são comédias. As situações apontadas por Gógol são situações reais, de corrupção, de cobrança de propina. Seus personagens querem sempre ganhar vantagem de alguma forma e, nesse sentido, as semelhanças com situações do cotidiano de qualquer cidade podem ser percebidas. Esse reconhecimento que o “autor performer” provoca no “coescritor performático” faz com que a obra seja atemporal. Assim, o elemento metadramatúrgico é de extrema importância para a performatividade da escrita gogoliana, justamente por expor, de forma clara, os bastidores da cena e a visão do autor sobre diferentes aspectos da linguagem, sem perder o aspecto cômico.

Sobre a escrita e suas inter-relações com o meio social, Foucault (1964) diz:

Ela detém a essência da literatura, mas dá ao mesmo tempo sua imagem visível, real. Neste sentido, pode-se dizer que toda a obra diz o que ela diz, o que ela conta, sua história, sua fábula, mas além disso, diz o que é literatura. Acontece que ela não diz em dois tempos: um tempo para o conteúdo e um tempo para a retórica; ela o diz em unidade (FOUCAULT, 1964, p. 147).

A metadramaturgia é um ponto importante para a produção das inter-relações entre a escrita e o meio social, uma vez que, para o filósofo, a escrita é, na verdade, uma metanarrativa do que é literatura. Foucault estabelece um contraponto entre a essência e o visível, material e real, visto que essa dualidade explicitada constitui o que é performativo na obra.

Sobre essa questão, Denise Pedron (2006) afirma que uma escrita performática perpassa por algumas características: (i) o autor sai do papel de mero escritor e passa a ganhar lugar na enunciação que se desenvolve a partir de uma forte intervenção social e política, (ii) a crítica a aspectos sociais e à realidade em que a obra está inserida; (iii) a visão do corpo daquele que escreve e daquele que lê, como agenciadores simbólicos onde as pulsões corporais agem como operadores de sentido da escrita; (iv) a palavra, não mais como poder primeiro, mas em constante diálogo com as artes de maneira geral.

Ao analisarmos os pontos propostos por Pedron (2006), a respeito da escrita performática aplicados à obra dramaturgica de Gógol, concluímos que: (i) Gógol, a partir do recurso metadramatúrgico, cria um personagem para que possa ganhar lugar na enunciação (“O Autor da Peça” pode ser citado como exemplo) e abordar temas sociais, políticos e estéticos em seus discursos, (ii) usa sua obra como objeto de crítica a diferentes aspectos da

⁶⁰ Esse termo foi cunhado por Alex Beigui, no artigo *Guimarães Rosa ou o narrador como performer*, publicado em 2013.

sociedade russa, (iii) insere questionamentos nos personagens que o próprio leitor deve fazer a si no decorrer da leitura e (iv) a partir desses questionamentos e da exposição dos elementos da linguagem teatral, o autor estabelece o diálogo direto e constante com o “coescritor performático”.

Sobre esse processo de escrita, Foucault (2011) diz:

Pode-se portanto dizer que, a partir do século XIX, todo o ato literário se apresenta e toma consciência de si como transgressão da essência pura e inacessível da literatura. E, no entanto, em outro sentido, cada palavra, desde sua escrita na famosa página em branco da obra, faz sinal para algo – pois não é palavra normal ou comum – que é a literatura; cada palavra é um sinal que indica algo que chamamos literatura. Pois, para dizer a verdade, nada em uma obra de linguagem é semelhante àquilo que se diz cotidianamente. Nada é verdadeira linguagem. Não há uma única passagem de uma obra que possa ser considerada extraída da realidade cotidiana (FOUCAULT, 2011, p. 144).

A partir do século XIX, o caráter transgressor que o ato literário assume faz cair a ideia de uma literatura que só é acessível aos acadêmicos ou aos mais letrados. Aos poucos, o acesso à literatura vai se tornando mais fácil e menos temeroso para os leigos e os artistas vão explorando cada vez mais o poder da linguagem, no sentido de romper com as regras e fugir dos padrões literários. O filósofo também destaca a importância dos significantes de cada palavra, de cada pontuação e de cada linha que compõe o discurso do artista. Segundo ele, nada do que se escreve em uma obra literária é em vão, tudo “faz sinal para algo”, ou seja, significa, ressignifica e recria o universo proposto pelo artista. A visão de um autor distante e que não interage com o seu leitor é deixada de lado em detrimento de uma aproximação entre o texto e o contexto, digo um contato ativo entre emissor e receptor.

Segundo Alex Beigui (2011):

A disseminação do campo da performance exige um redimensionamento do lugar da escrita no campo das letras e da linguagem, pois na junção que estabelece entre diversos modos de subjetivação envolvidos na prática escritural, ela evidencia os aspectos relacionais entre a escrita e a inscrição do sujeito no discurso que a produz, seja ele de natureza literária, ficcional ou crítica (BEIGUI, 2011, p. 25).

O autor passa a ser o sujeito que produz um discurso em que está impresso a si próprio. O dramaturgo, ao retratar em suas peças a Rússia e seu regime opressor, desenvolve um pensamento crítico com relação ao sistema político daquele país, o contexto está imbricado em suas peças, assim como está marcado no próprio Gógol, como um reflexo de si. Levando em consideração o que Foucault vai chamar de “impureza letal da palavra”, ou seja, todo texto escrito carrega em si o desdobramento da palavra que não diz respeito somente ao autor e sim, ao receptor, Gógol vai jogar, explorar e trabalhar com as palavras de maneira a

fazer delas uma arma contra o contexto social e político de sua época e esse uso da escrita, por si só, já pode ser considerado performático.

Segundo Beigui (2011), “Literatura é performance, garatuja, desenho impróprio da gramática, desvio da sintaxe; com ela aprendemos que o cotidiano e a existência podem ser insuflados pelos fatos da própria vida, vida em potência” (BEIGUI, 2011, p. 31). Podemos, então, apontar para a relação autor *versus* texto *versus* contexto, onde o autor não se distancia do que está ao seu redor no ato da escrita. Sobre esta relação entre autor e contexto, Diana Klinger, em sua tese intitulada *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica* (2006), escreve:

[...] exposição radical do si mesmo, do sujeito enunciator assim como do local da enunciação; a exibição de rituais íntimos; a encenação de situações autobiográficas; a representação das identidades como um trabalho de constante restauração sempre inacabado (KLINGER, 2006, p. 60).

A esse autor que expõe suas fraturas na própria obra, a autora vai denominar de “eu-escrevente”. Essa exposição radical de si, à qual Klinger se refere, é a exposição a que o autor se submete ao escrever um texto performático, pois, assim como a “performance” enquanto prática artística se desenvolve com o “eu” do performer exposto e desvelado na frente do espectador, a escrita performática desvela o “eu” do “autor performer”. A este cabe utilizar a escrita, enquanto uma transgressão, como um mecanismo de crítica e de reivindicação a partir das experiências pessoais que estarão impregnadas na sua obra. No que se refere a “encenações de situações autobiográficas”, exposto por Klinger, podemos citar como exemplo as peças metadramatúrgicas de Gógol, onde o autor traduz, através da fala de seus personagens, a revolta, o constrangimento e a ira que foram insufladas pela crítica russa às suas obras. Essa escrita ultrapassa o que há de literário na obra e passa a ser um ritual de desabafo.

Sobre esse entendimento da obra, como uma possível ritualização da escrita e da inscrição do autor na própria obra, Alex Beigui (2011) diz:

Performances da escrita envolvem o ‘desempenho’ de autoentendimento que a natureza do discurso insiste em realizar, aspecto que intensifica o ato incansável de perdurar, existir, viver-morrer através da escrita. A relação entre vida e arte pode ser comparada, na literatura, com ‘entrelugares’: Eros e Tânatos, vida e morte, prazer e dor, cuja fisicalidade do horror de parecer se faz carne e se faz verbo no corpo, sempre *corpo*, do texto (BEIGUI, 2011, p. 28).

A citação traduz exatamente o que a escrita é para Gógol, um “viver-morrer”, um “se entregar inteiramente”, ao expor fragilidades, incertezas e insegurança, assim como certezas, reivindicações e revoltas, em um jogo constante de antíteses dentro da própria obra. Beigui

também trabalha com o significado da palavra corpo e, nessa perspectiva, podemos pensar de três maneiras distintas: o corpo daquele que escreve, o corpo daquele que lê e o corpo do texto. Na primeira perspectiva, temos: o autor que coloca em sua obra de arte aquilo que reverbera em si; enquanto na segunda, o corpo “eu escrevente” é provocado, mexido e revirado pela escrita; por fim, na terceira, há o corpo do texto, que une o “eu escrevente” e “coescritor performático” em uma simbiose infinita.

O corpo sempre esteve diretamente ligado à *performance*, como podemos ver no decorrer deste capítulo, principalmente no que se refere à *body art* e à *action painting*. No caso específico da escrita performática, o corpo do autor estende esse viver-morrer para uma escrita que pretende perpetuar o discurso do artista. A partir dessa afirmação, pode-se dizer que Gógol expõe em sua obra as questões que reverberam em si, aquilo que o motiva e o que desmotiva, o que o impulsiona e o que o retrai, o que aponta o caminho e o que o turva. Assim, esse seria o primeiro ponto de uma perspectiva corporal do “autor performer”. Essa utilização da própria obra para escrever suas pulsões corporais provavelmente gerou as crises que fizeram com que o dramaturgo russo se exilasse de seu país por diversas vezes, como vimos no primeiro capítulo desta tese. O segundo ponto seria o reverberar do discurso do “autor performer” e o quanto ele é capaz de tocar, mexer, instigar o “coescritor performático”, principalmente no que diz respeito a aspectos sociais, políticos e estéticos. A revolta que a obra gogoliana causou em sua época, os comentários e protestos que gerou, falam muito sobre esse aspecto de interação com o “coescritor performático”. Através de suas peças, Gógol conseguiu atingir uma reflexão política, talvez não na dimensão e viés que ele pensava, mas provocou e reverberou no público. O terceiro ponto seria a interação entre o corpo do texto e a união por ela gerada, ou seja, entre o “autor performer” e o “coescritor performático”, relação que se efetiva em Gógol não somente nos momentos de leitura, mas de encenação de suas obras. Nesse sentido, a obra dramatúrgica apresenta duas possibilidades de interação, uma delas pelo viés da leitura solitária do texto e outra na apresentação do texto encenado. Nos dois sentidos, o corpo do texto é que estabelece a relação entre o corpo do “autor performer” e do “coescritor performático”.

Sobre os aspectos relacionados entre o corpo e o texto e, principalmente, no que se refere ao corpo daquele que lê, Paul Zumthor, em seu livro *Performance, recepção e leitura* (2000), nos diz que:

O que entender aqui pela palavra corpo? Despojado como ele está em minha frase, parece escapar, por demasiado puro e abstrato, ideal [...]. No entanto, é ele que eu sinto reagir, ao contato saboroso dos textos que amo; ele que vibra em mim, uma presença que chega à opressão. O corpo é a materialização daquilo que me é próprio,

realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. [...] é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior. Conjunto de tecidos e de órgãos, suporte da vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico [...] (ZUMTHOR, 2000, p. 23).

Esse corpo que Zumthor (2000) aborda pode ser muito bem representado quando se estuda a obra dramática de Gógol, visto que o autor russo é um exemplo de que seu corpo e sua arte não se distanciaram em nenhum momento, até a sua morte. Gógol viveu tão intensamente sua escrita que deixou-se morrer abalado pelos rumos que sua obra tomou. Talvez o artista não tivesse a noção de que sua obra poderia, depois de publicada, ganhar caminhos diferentes daquele que planejava.

O corpo em relação ao texto, em um contato sinestésico, onde as percepções se somatizam, as palavras que reverberam no meu corpo e por ele se espalham e com ele rivalizam, apaixonam, odeiam e amam, em uma mesma experiência, ou seja, a experiência de interação sinestésica com o texto. A percepção de Zumthor aponta para as reações físicas que a obra literária provoca, ou seja, de que maneira ela age no corpo do receptor e de que maneira ela pode influir não só no momento da leitura, mas nas provocações e mudanças que podem ser levadas para a vida social. Nessa relação, entre o corpo do “coescritor performático” e a obra, é que está um dos pontos de ação da escrita performática, uma vez que é através do olhar do leitor/espectador que a obra se efetiva como uma obra performativa e não apenas contemplativa, no sentido de representação. Se partirmos do princípio que a escrita performática é uma escrita em que o autor escreve e se inscreve na obra, o seu corpo está diretamente ligado ao sentido que produz a obra de arte, no que diz respeito ao aspecto político e estético.

Para Beigui (2011):

A presença de uma tensão entre os diversos níveis de imparcialidade e parcialidade leva a escrita a um ato cognitivo de ‘performar’ as diversas maneiras que o corpo encontra de se manter, se dizer na extensão que o ato de escrever-pensar-sentir permite. Escrever, talvez, tenha sido o primeiro ato performático consciente desde os tempos em que os homens lançavam seus desenhos nas cavernas, até o encontro com as formas idiomáticas e discursivas de representação (BEIGUI, 2011, p. 29).

A extensão do corpo como escrita, que simboliza o sujeito, é uma tradução consciente do inconsciente do autor. Ao pensarmos a “performance” enquanto ação que envolve primeiramente o próprio artista, a escrita passa a ser vista como exercício em que o corpo se torna o meio e o fim de toda a obra. Para Graciela Ravetti (2011), “a performance escrita passa também pela idiosincrasia do corpo” (RAVETTI, 2011, p. 20). O ato de escrever, como princípio para a produção de qualquer obra, faz uso do corpo que se envolve no ato da

escrita, no ato de “sentar e escrever”. A ação física que se desenvolve quando o autor resolve iniciar sua obra, quando o artista é movido pela pulsão, é uma ação performativa no sentido de colocação do artista e de sua relação com o que está a sua volta.

O ato prazeroso de escrever também reside na satisfação da leitura, visto que ocorrem de forma orgânica, ou seja, o corpo se envolve totalmente na obra, seja o corpo do “eu escrevente” ou o corpo do “coescritor performático” e, assim, ambos são envolvidos no que denominamos escrita performática. Sobre essa dicotomia, Roland Barthes, em seu livro *O prazer do texto* (2006), aborda a questão do prazer de se escrever e ler um texto. Para o autor, assim como cada texto é singular, cada leitura também o é. Um novo prazer é experimentado pelo “coescritor performático” a cada nova leitura. A escritura, para Barthes, é uma estimulante pulsão à curiosidade, ao elevar o indivíduo à descoberta do prazer. Segundo ele: “Para o texto, a única coisa gratuita seria sua própria destruição: não escrever, não mais escrever, salvo do risco de ser sempre recuperado” (BARTHES, 2006, p. 32). O texto, após publicado, pode ser “recuperado”, ou seja, ser relido e ressignificado. A leitura de um texto, enquanto algo que reverbera, segundo Barthes, produz um prazer comparado ao sexual, ou seja, “[...] produz em mim o melhor prazer se consegue fazer-se ouvir indiretamente” (BARTHES, 2006, p. 32). Segundo ele, o ato de escrever induz a um amor às palavras e ao gozo na relação com o significante, em sua apreensão, “O prazer do texto é isso: o valor passado ao grau suntuoso de significante” (BARTHES, 2006, p. 77). Esse prazer é provocado pela ação da escrita, no caso do “autor performer”, e na forma como o texto é lido pelo corpo do “coescritor performático”.

Para Zumthor (2007), “As palavras resistem, elas têm uma espessura, sua existência densa exige, para que elas sejam compreendidas, uma intervenção corporal” (ZUMTHOR, 2007, p. 77), o autor se dedica a pensar sobre o corpo daquele que lê, esse corpo que está em contato com os textos e que também está em contato com o meio social, político e cultural. Quanto à materialidade do texto, percebe-se também a questão do contato com o corpo, no que se refere ao tato imbricado no ato da leitura, o sentido da visão utilizado na decodificação e interpretação dos textos, das palavras, daquilo que está sendo dito e de como está sendo dito. Essa intervenção corporal, de que nos fala Zumthor, é a intervenção do “coescritor performático”, o que há de performativo na escrita passa por essa tríade: corpo do “eu escrevente”, corpo do texto e corpo do “coescritor performático”.

Além da relação estabelecida entre corpo e autor, corpo e “coescritor performático”, podemos frisar algumas outras relações geradas pela escrita performativa como sendo também primordiais para esse trabalho: (i) a utilização do texto performático como um arquivo; (ii) a

relação estabelecida com outras linguagens artísticas; (iii) a crítica e a utilização de elementos políticos e culturais; (iv) a presença de uma certa oralidade que se materializa no ato da leitura e (v) a capacidade de visualização das imagens suscitadas pelo texto. É importante frisar que quando nos referimos à potência política da escrita performática, não queremos dizer que existe uma obrigação de representação fiel da realidade ou de um acontecimento político. Não há um comprometimento com o real, nem uma obrigação com a denúncia de um fato ou com a reivindicação por melhores condições para as minorias. A escrita performática expõe preconceitos, desvios de conduta e posturas ou atitudes antiéticas, sem o compromisso de uma representação ilusionista. Os poetas russos que desenvolveram seus trabalhos no final do século XIX e início do século XX, podem ser usados como exemplo dessa exposição de preconceitos e de condutas antiéticas. A ironia, a independência, a malícia, a exposição e ridicularização de diversas esferas do governo, muito presente na literatura russa deste período, são elementos importantes de uma escrita performativa que, por mostrar um olhar do artista, muitas vezes, expressa uma desconfiança e suscita no leitor uma reflexão.

Sobre esse aspecto, Vladimir Nabokov (2014) aponta nas obras daquele que ele julga ser o primeiro grande escritor russo, Alexander Púchkin, aspectos maliciosos, em que se configurava uma “perigosa liberdade de pensamento” além da ridicularização de tiranos (NABOKOV, 2014, p. 30). Assim, pode-se perceber que no contexto em que Gógol produziu suas obras havia uma efervescência artística, uma busca dos autores por um espaço que era muito bem fiscalizado pelo regime. Esses autores produziram obras que abriram espaço para a equiparação da literatura russa à literatura de países como a França e a Inglaterra.

Para Foucault (2009), a “[...] noção de autor constitui o momento crucial da individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, e também na história da filosofia, e das ciências” (FOUCAULT, 2009, p. 267), ou seja, a partir do momento em que se passa a ter consciência de que o autor existe, passa-se então a individualizar os discursos e a lhes conferir certa unidade. Neste sentido, Foucault (2009) esclarece:

Pode-se dizer, inicialmente, que a escrita de hoje se libertou do tema da expressão: ela se basta a si mesma, e por consequência, não está obrigada à forma da interioridade: ela se identifica com sua própria exterioridade desdobrada. O que quer dizer que ela é um jogo de signos comandado menos por seu conteúdo significado do que pela própria natureza do significante; e também que essa regularidade da escrita é sempre experimentada no sentido de seus limites; ela está sempre em vias de transgredir e de inverter a regularidade que ela aceita e com a qual se movimenta; a escrita se desenrola como um jogo que vai infalivelmente além de suas regras, e passa assim para fora. Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-

se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer (FOUCAULT, 2009, p. 268).

A escrita como algo que se basta em si própria, como coloca Foucault, é uma escrita que foge dos padrões e não se obriga a um enquadramento dentro desse ou daquele padrão. O autor enfatiza a escrita como prática, não mais como resultado, e constata que a escrita está liberta da ideia de expressão, de algo que representa um sentimento do autor. Para o filósofo, a importância reside na exterioridade dessa escrita e na natureza de seu significante. A escrita é vista, então, como agente transgressor, que ultrapassa aquele que a escreve, ao superar a ideia de uma regularidade e de algo que pode ser formatado.

É importante destacarmos também a relação entre o texto e o contexto na escrita performática, para a facilitação do binômio autor e “coescritor performático”, uma vez que, quando a relação entre texto e contexto é bem percebida, tanto pelo autor, quanto por aquele que lê, essa relação entre os dois agentes pode ser estabelecida em maior intensidade. Assim, tanto o texto pode influenciar o contexto, como o inverso também pode ocorrer, ou seja, um a perpassar ou modificar o outro e, assim, através dessa dualidade, pode-se delinear o posicionamento do “eu escrevente” e sua relação com o “coescritor performático”. Sobre as transformações que podem envolver texto e contexto, Alex Beigui (2011) aponta:

[...] para cada texto poético, há uma vida poética, não prenhe de sentido ou portadora de sentido, mas, inexoravelmente, de presença. Aliás, toda a crise do drama pode ser refletida na crise do sentido que atravessou as linguagens artísticas assumidas no pós-guerra como metaficção do holocausto, como metaficção da história, como metaficção da própria ficção. Ruptura não só com as categorias de evidência, mas investigação sobre a evidência da crítica formal e seus modos de manipulação do e sobre o texto (BEIGUI, 2011, p. 29).

A ideia da escrita como presença, enquanto materialidade, que todo texto escrito traz consigo e a presença do discurso que vai além do sentido, que os críticos tanto tentam trazer para a obra de arte, que ultrapassa o próprio autor e que atinge o “coescritor performático” em diversos níveis, incluindo o físico, como aponta Zumthor, é o que a faz dinâmica, viva e aberta às possíveis trocas que podem ocorrer no contato com o “coescritor performático”.

A ideia de um coescritor se reporta diretamente à relação de crítica presente na escrita performativa e que faz com que o leitor tenha um papel ativo no processo de significação. A presença da crítica, na escrita performática, e a importância de haver um caráter de denúncia ou de protesto, ou ainda de exposição de preconceitos e de colocação do artista diante da sua realidade, é evidenciada por Beigui (2011):

No limite dos signos, as arestas são alimentadas em atos de uma escrita que ‘performatiza’ o horror, a violência, a dormência dos sentidos, a impotência do

Estado em suas diferentes frentes de atuação e, principalmente, a conquista da ética como última forma redentora dos homens. Nesse sentido, escrever se torna uma ação subjetiva, cujas implicações envolvem um permanente conjunto de negociações presenciais com o corpo político e estético do texto-corpo-mundo (BEIGUI, 2011, p. 29).

Beigui (2011) também aponta como característica da “performance” uma escrita no corpo e uma escrita do corpo, ou seja, uma escrita que é fraturada e que atua na zona de fronteira das linguagens artísticas. A contribuição do autor para nosso trabalho também se dá em um pensar da escrita que a faz se perpetuar, se restaurar e se reinventar ao longo do tempo. Pensar uma escrita performática não é pensar em uma escrita presa somente ao seu tempo, mas pensar uma escrita que ultrapassa seu tempo e, ao longo da história, torna a se reinventar a partir de contextos outros que não aquele que a fez surgir. Sobre performance da escrita, Beigui explica:

Faz-se urgente pensar as performances da escrita como forma de entender o contorno da produção literária, não apenas no sentido do contexto da obra, mas o que move a obra ao longo do tempo em seus diferentes níveis de integração e desintegração do corpo-pensamento do artista e suas mídias, seja ela cênica, literária, musical, plástica ou todas essas juntas. No campo da escrita literária, podemos perceber a invasão de aspectos da teatralidade e da oralidade, além de um acúmulo de citações do cotidiano, fato que requer permanente escuta do projeto existencial do escritor. Quando falo de projeto existencial, refiro-me não apenas (ao sentido) que está no texto, mas ao que funda as suas possíveis redes de presença, isto é, a observação do sujeito como portador de vários sentidos, que, dramaturgicamente, estão reorganizados na obra. A escrita requer um ato de intensificação e extensão de uma experiência ficcionalizada, mas não falseada, porque toda a ficção é uma verdade presentificada no ato da leitura. Assim como, podemos afirmar, todo o dado bibliográfico presente no texto é uma ficcionalização de uma realidade dissolvida nas redes de subjetividade da escrita (BEIGUI, 2011, p. 30-31).

A ênfase dada por Beigui à dramaturgia, no que se refere ao projeto existencial do autor e a questão da sua presença na obra, é um tema extremamente relevante para a discussão sobre a escrita de si, enquanto uma escrita que estamos denominando performática. A maneira como essa técnica ultrapassa séculos e se funde a outras culturas diferentes da “original” em que a obra foi escrita também diz muito sobre a universalidade do discurso do autor. A questão das citações do cotidiano se materializa na obra dramaturgica de Gógol, principalmente, no que se refere às peças metadramaturgicas, onde o autor retratou a cena do público saindo do teatro após ver sua peça (no caso de *À saída do teatro depois da representação de uma nova comédia*) e o caso dos atores dialogando após uma das apresentações da peça *O inspetor geral* (em *O desenlace de O inspetor geral*). Percebe-se a necessidade que Gógol sentia de poder materializar seus pensamentos em sua escrita, não somente como um registro, mas que, através dela, pudesse estabelecer um diálogo com o

leitor/espectador. A presentificação dessa verdade impressa na história criada por Gógol aproxima o leitor, através do emprego da metadramaturgia, dos aspectos que o autor quer destacar, do seu projeto existencial, e se dissolve na subjetividade da sua escrita.

Para usarmos um exemplo, entre tantos presentes na dramaturgia de Gógol, podemos dizer que, em sua obra, os aspectos teatralizantes (podemos citar, como exemplo, a cena final de *O inspetor geral*, onde os personagens terminam a cena estáticos) da realidade russa, assim como a forma como a sociedade é vista e o humor ácido imposto em suas obras, nada mais é do que a comprovação da inserção do autor dentro da obra e de sua preocupação com os contornos da escrita para além de si mesmo. O que está colocado na obra de Gógol não é apenas uma visão histórica da Rússia ou uma fábula criada pelo autor, o que o dramaturgo coloca, na sua trilogia metadramatúrgica, por exemplo, é sim, sua obra enquanto portadora de seu próprio discurso, de uma presença, no sentido que a obra adquire diante do contexto em que está inserida e fora dele.

O trabalho de se pensar a literatura pela via da “performance”, na obra de Gógol, vem da necessidade e da sucessiva produtividade, principalmente tratando-se de uma postura metodológica, em uma área ainda incerta, muitas vezes contraditória e movediça, que é o estudo da escrita performática, visto ser uma escrita que se preocupa menos “[...] com a literalidade do texto e mais com o projeto de experimentação da escrita em jogo” (BEIGUI, 2011, p. 31). Essa experimentação pode ser apontada na trilogia metadramatúrgica gogoliana, levando em consideração que a primeira obra dessa trilogia, *O inspetor geral*, faz parte de suas experimentações a caminho do realismo, e nas duas últimas peças da trilogia percebe-se um explorar dos desdobramentos ocasionados pela repercussão da primeira. Assim, Gógol tende mais ao trabalho com o desconhecido, com o que é inclassificável, ou que foge de uma nomenclatura, indo no sentido inverso da objetividade que visa enquadrar e conceituar. Sobre o viés da experimentação, podemos usar a trilogia metadramatúrgica gogoliana como exemplo, uma vez que o dramaturgo foge dos padrões de escrita de sua época para criar um discurso entranhado e cheio de significados, onde a plateia se vê e percebe o próprio teatro como matéria de crítica e intervenção da obra.

Toda obra de arte, e aqui estamos nos referindo especificamente à literatura, ainda que não diretamente, passa pelo viés do entretenimento, apesar de muitas vezes esse não ser o objetivo-primeiro do autor. A formação e modificação de uma realidade está diretamente ligada a essa à construção da literatura enquanto forma de exposição, crítica e de debate social, cultural e político. A partir da interferência do artista, ou a partir de sua presença na obra, o contexto pode ser alterado de diversas formas e, assim, a partir dessas mudanças,

pautar o entendimento de uma comunidade sobre determinado tema ou situação, ao provocar e em alguns casos educar, em um contexto específico. Muitas vezes, a questão da cura através da dor é despertada a partir da não aceitação do indivíduo de uma realidade ou contexto específico. Podemos dizer que o ensinar, persuadir e/ou convencer na escrita performática está diretamente ligado ao ato transgressor da escrita, a capacidade que o autor tem de envolver o seu leitor/espectador, de fazer com que ele visualize as imagens presentes na obra e delas se apodere, transformando-as.

Sobre a escrita de si, Foucault afirma ser importante analisar “[...] a relação do texto com o autor, a maneira como o texto aponta para essa figura que lhe é exterior e anterior, pelo menos em aparência” (FOUCAULT, 1997, p. 34). O que o filósofo tenta é lançar o olhar para o autor, não só enquanto mero executante de uma obra, encoberto pelo que ela representa e esquecido na sombra do seu conteúdo, mas também destacá-lo enquanto agente. Para exemplificar como isso ocorre na trilogia metadramatúrgica de Gógol, podemos citar as constantes intervenções e explicações de “O Autor da Peça” em *À saída do teatro depois da representação de uma nova comédia*, onde o personagem/autor desabafa todas as suas angústias, incertezas e revoltas. O discurso do personagem é o discurso do dramaturgo, que quer ser ouvido e, para isso, usa a escrita.

Segundo Foucault (1997):

O nome do autor serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, ter nome de autor, o facto [*sic*] de se poder dizer ‘isto foi escrito por fulano’ ou ‘tal indivíduo é o autor’ indica que esse discurso não é um discurso quotidiano, indiferente, um discurso flutuante e passageiro, imediatamente consumível, mas que se trata de um discurso que deve ser recebido de certa maneira e que deve, numa determinada cultura, receber um certo estatuto (FOUCAULT, 1997, p. 45).

Nesse sentido, pode-se dizer que o discurso de Gógol foi recebido como um discurso político, onde o autor frisava a insatisfação com o governo e denunciava a corrupção que ocorria entre os diferentes níveis de poder. Porém, como já foi mencionado nesta tese, esse não era o objetivo central de Gógol, ir diretamente contra o governo, mas sim o de mostrar a corrupção existente entre aqueles que exerciam poder.

Foucault (1997) enfatiza os traços que o autor deixa em sua obra, ou seja, o que Beigui vai chamar de “projeto existencial do autor”, aquilo que marca o autor em sua obra. Longe de ser um discurso distanciado da realidade, daquele que o escreve, trata-se de um discurso que carrega as marcas do seu “eu escrevente”, suas relações com a cultura, com a sociedade e com a política de um determinado período. A exploração desses elementos é o que faz o autor ser representante de um dado período, ser o olhar sob o qual uma determinada época se mostra.

Não um olhar neutro, distanciado, mas um olhar crítico, um olhar atuante, questionador, um olhar performático sobre uma determinada cultura.

Para Foucault (1997), “[...] o nome do autor não está localizado no estado civil dos homens, não está localizado na ficção da obra, mas na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e o seu modo singular de ser” (FOUCAULT, 1997, p. 274). A questão da ruptura é tratada enquanto aspecto de uma escrita em que o autor se coloca frente ao seu tempo, muito além de convenções sociais ou de escrita, rompendo com padrões e apresentando uma obra que apresenta uma realidade ficcionalizada segundo a sua visão. A partir dessa definição, pode-se dizer que Gógol provocou rupturas no que diz respeito à relação do teatro com a política, em sua época, uma vez que, diante de um regime czarista, o dramaturgo expõe, ao próprio olhar do governante maior do estado, as corrupções que envolvem o governo. Além disso, para abordar aspectos da universalidade da sua obra, podemos dizer que Gógol, ao criar e compor seus personagens corruptos, nos mostra o que há de corruptível em cada um de nós. A potência política é um dos aspectos do discurso gogoliano que merecem destaque. As falhas sociais, apresentadas em sua obra, não ocorrem somente na Rússia, são falhas passíveis de ocorrerem em qualquer lugar.

O *status* adquirido pelo autor, na visão de Foucault, é de transformação. A obra como algo vivo, comprometida com as questões de sua época, mas sem necessariamente fazer disso seu maior motivador, bem próximo daquilo que foi o mote dos movimentos que desencadearam o surgimento da ideia de “performance”, em seus diversos modos de atuação. Segundo o filósofo, “[...] A função autor é, assim, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 1997, p.46), depreende-se que o escritor é visto por Foucault como propagador de discursos, de características culturais e políticas de uma sociedade. O “eu escrevente” carrega consigo as características intrínsecas à sua realidade. Nesses casos, onde o autor expôs diferentes esferas da sociedade, é possível identificar preconceitos, desvios de conduta e favorecimentos. Para Foucault (1997):

Os textos, os livros, os discursos começaram efectivamente [*sic*] a ter autores (outros que não personagens míticas ou figuras sacralizadas e sacralizantes) na medida em que o autor se tornou possível de ser punido, isto é, na medida em que os discursos se tornaram transgressores (FOUCAULT, 1997, p. 47).

Na citação acima, Foucault aborda justamente o poder da escrita em seu aspecto transgressor. O autor passa a ter sua figura enfatizada a partir do momento que sua escrita foge do padrão, seja porque o autor não segue os aspectos formais de escrita, seja pelo

conteúdo político de sua obra e pelo que ela representa no período. Só a partir dessa nova utilização da escrita, quebrando paradigmas, é que o autor passa a ter nome, rosto e ideias. Gógol, com sua escrita política, em tom de ironia, foi fortemente punido por seu discurso, por sua crítica ao regime e à corrupção enfrentada na Rússia. Por isso, suas obras representam tão bem o realismo na literatura, visto que o dramaturgo objetivou em sua escrita retratar o que, para ele, era “podre” na política e na sociedade. Segundo Foucault (1997):

O que no indivíduo é designado como autor (ou o que faz do indivíduo um autor) é apenas a projeção, em termos mais ou menos psicologizantes, do tratamento a que submetemos os textos, as aproximações que operamos, os traços que estabelecemos como pertinentes, as continuidades que admitimos ou as exclusões que efectuamos [*sic*] (FOUCAULT, 1997, p. 51).

No sentido colocado por Foucault, o autor também é designado por aquele que lê, o “coescritor performático”, ou seja, esse título de autor é atribuído por aquele que se envolve com o texto, que se identifica e relaciona suas questões, ou as da sociedade que está inserido, com a obra do autor. Foucault enfatiza a responsabilidade do leitor no delineamento do “eu escrevente”, segundo ele o “coescritor performático” no momento da leitura da obra, opera relações de aproximação e distanciamento. É no momento da leitura que o “coescritor performático” atribui realidades socioculturais à sua obra, a insere em um período e a inclui em diferentes contextos. Não se pode determinar uma obra sem que antes ela tenha passado pelo olhar atento de um “coescritor performático”. Para usar o exemplo de Gógol, em suas três peças que tratam do mesmo tema, *O inspetor geral*, *À saída do teatro depois da representação de uma nova comédia* e *O desenlace do Inspetor Geral*, o dramaturgo propõe uma crítica ao sistema russo, ao chamar atenção para aspectos relacionados ao papel do autor. Foucault (1997) afirma que:

[...] o autor é aquilo que permite explicar tanto a presença de certos acontecimentos numa obra como as suas transformações, as suas deformações, as suas modificações diversas (e isso através da biografia do autor, da delimitação da sua perspectiva individual, da análise da sua origem social ou da sua posição de classe, da revelação do seu projeto fundamental). O autor é igualmente o princípio de uma certa unidade de escrita, pelo que todas as diferenças são reduzidas pelos princípios da evolução, da maturação ou da influência (FOUCAULT, 1997, p. 53).

A questão de relacionar certos acontecimentos de uma obra ao seu autor, proposta por Foucault, nos parece interessante no sentido de configurar uma escrita de si como algo inseparável da obra. Gógol inscreve o político e a esse respeito o autor é frequentemente citado, sendo uma das principais características da sua obra, apesar de não ser apenas isso que caracteriza a sua escrita. Essa relação, entre aquilo que o autor escreve e sua biografia, é um dos pontos chaves para pensarmos em uma unidade da escrita desse autor que, para Foucault,

seria também determinante para traçarmos uma evolução dessa escrita. O filósofo defende que:

Talvez seja tempo de estudar os discursos não somente pelo seu valor expressivo ou pelas transformações formais, mas nas modalidades da sua existência: os modos de circulação, de valorização, de atribuição, de apropriação dos discursos variam com cada cultura e modificam-se no interior de cada uma; a maneira como se articulam sobre relações sociais decifra-se de forma mais directa [*sic*] [...] (FOUCAULT, 1997, p. 68-69).

Foucault propõe um estudo baseado nos “modos de existência” da obra, passando por aspectos mais específicos no sentido de como essa obra é recebida, qual sua representatividade e aceitação, como esse discurso é significado, ressignificado e transformado pelo seu contexto. Para o filósofo, a escrita de si: “(...) atenua os perigos da solidão; dá o que se viu ou pensou a um olhar possível; o facto de se obrigar a escrever desempenha um papel de um companheiro, ao suscitar o respeito humano e a vergonha” [*sic*] (FOUCAULT, 1997, p. 130). No caso específico de Nikolai Gógol, a escrita foi, ao longo de toda a sua vida, uma companheira inseparável, seja nas suas criações de contos, novelas, pequenos textos ou (escritos para a cena) dramaturgias. Gógol sempre teve relações de afeto com seus textos, haja vista que a peça, *O inspetor geral*, foi reescrita diversas vezes pelo autor, tendo diferentes versões, sempre na busca de aprimorar seu discurso, sempre como forma de fazer com que a representação da obra fosse exatamente aquilo que o autor desejava dizer. A questão que passa pelo respeito, colocada por Foucault na citação acima, é também um aspecto bem relevante na obra de Gógol, que ao escrever suas peças metadramatúrgicas, quer expor como a sua obra repercutiu, como foi questionada e como ele, enquanto autor, foi desrespeitado pela crítica, que desconsiderou seu texto. Foucault afirma que:

[...] a escrita aparece regularmente associada à ‘meditação’, a esse exercício do pensamento sobre si mesmo que reactiva o que ele sabe, se faz presente um princípio, uma regra ou um exemplo, reflecte sobre eles, os assimila, e se prepara assim para enfrentar o real [*sic*] (FOUCAULT, 1997, p. 133).

A escrita de si como algo capaz de fazer com que o autor reflita sobre si próprio, assim como aponta Foucault, uma escrita que é companheira, que traduz as questões internas de seu autor é a base de uma escrita performativa. Nessa escrita, em que o “eu escrevente” se coloca na própria obra, não existe um distanciamento do autor, pois ele se traduz nas palavras, nas letras, nas pontuações que sua obra carrega e fala além do que a própria escrita apresenta, fala do universo do autor, de suas questões mais íntimas e do que está intrínseco ao seu meio. A escrita enquanto agente de enfrentamento do real, que faz com que o autor se coloque além do

que a sua própria voz social o permite, perpetuando um discurso para além do que o próprio autor almeja.

Ao final dessa reflexão, podemos entender que a “escrita de si”, assim como colocada por Foucault, é uma escrita em que o autor é presente (se presentifica), não somente no momento da escritura do texto, mas enquanto “eu escrevente”, ou seja, agente ativo de uma realidade, que não se esconde através dos signos tão diversos da literatura, mas sim, um autor que se expõem e utiliza sua obra como instrumento para traduzir as suas pulsões, aquilo que o move. O conceito de “escrita de si” tem muitos pontos de interseção com a ideia de uma escrita performativa. Em ambos os casos, temos o “eu escrevente” e o “coescritor performático”, como principais agentes propulsores de uma comunicação pautada em uma escrita viva e atuante. Esse “eu escrevente” é o que chamamos de “autor performer”, um autor que vai além da simples narração de uma história ou de um fato, um autor que busca, em sua obra, mecanismos de mudança de realidade, de paradigmas, que não se prende ao que está estabelecido, que está em sintonia com seu tempo e, algumas vezes, à frente dele. O “autor performer” não se diferencia do performer dos anos 60, em que a “performance” enquanto linguagem ganhou força e, por isso, é considerado um autor, um “eu escrevente” que sabe da importância da sua obra, não só para o registro de sua época, mas para trabalhar com as pulsões, com as motivações, com aquilo que para si é indissociável de sua realidade física, moral e estética. Por se tratar de um conceito relativamente novo e ser, em sua constituição, um conceito vivo, em constante atualização, a escrita performática traz consigo uma gama de significados que não nos permite fechar uma definição. Por ora, podemos falar em princípios que permitem nortear uma possível forma metodológica de analisarmos obras literárias a partir desse viés.

Não se pode deixar de relacionar a escrita performativa com a metadramaturgia impressa nas obras do autor russo. Esses dois conceitos permitem afirmar a modernidade da obra gogoliana, a potência política de suas peças que, principalmente no que se refere à trilogia metadramatúrgica, aponta para uma obra que está além do seu tempo. A produção de Gógol data do início do século XIX e pode-se afirmar, a partir da análise desenvolvida neste capítulo, que seus textos são precursores da performatividade da escrita.

CAPÍTULO IV

À SAÍDA DO TEATRO DEPOIS DA REPRESENTAÇÃO DE UMA NOVA COMÉDIA: UMA OBRA AUTORREFLEXIVA

“Não é injusto dizer que o riso causa indignação. O riso causa indignação somente porque ilumina o que estava na escuridão. Muitas coisas deixariam um homem indignado se fossem retratadas sem disfarces. Mas o poder iluminado do riso torna a alma mais serena”.

Nikolai Gógol

A obra dramaturgica *À saída do teatro depois da representação de uma nova comédia* foi escrita em 1842 por Gógol, ou seja, seis anos após apresentação de sua célebre obra *O inspetor geral*, de 1836, além de ser a primeira peça do dramaturgo em que podemos identificar aspectos metalinguísticos em toda a sua extensão. A análise desses elementos metadramatúrgicos e de escrita performática presentes em *À saída do teatro*⁶¹ serão o foco dos estudos desenvolvidos neste capítulo. Alguns desses aspectos já foram apontados no início desta tese e, portanto, aqui aprofundar-se-á a análise da obra como um todo e em suas diferentes perspectivas, bem como utilizar-se-ão os conceitos de “metadramaturgia” e “escrita performática” à escrita dramaturgica de Gógol.

A peça se passa no saguão do teatro, onde os espectadores, após assistirem a um determinado espetáculo, comentam a obra enquanto esperam por suas carruagens. Ao longo do texto, o dramaturgo faz referências diretas às temáticas abordadas em *O inspetor geral*, porém sem citar diretamente o nome da peça. Durante toda a cena, pessoas de diferentes níveis sociais, muitas vezes explicitados pelo autor através dos nomes que o dramaturgo atribuiu aos personagens, comentam aspectos da obra que acabaram de assistir: alguns criticam a atuação dos atores, outros criticam elementos do texto, outros falam sobre a atitude do autor em escrever tal peça, uns concordam com o que foi exposto pela obra, outros

⁶¹ Por questões de abreviação, será feito referência a peça *À saída do teatro depois da representação de uma nova comédia* apenas como *À saída do teatro*.

discordam. “O Autor da Peça”⁶², personagem principal, se esconde próximo ao *hall* de saída para poder ouvir todos os comentários daqueles que assistiram a sua obra e, ao final, expõe, entre outras coisas: sua opinião sobre as críticas direcionadas à peça, sua reprovação a sociedade russa em seus diversos níveis, as dificuldades de criação que enfrentou e sua insatisfação com as interpretações que sua obra gerou. É importante destacar que, nos textos e bibliografias sobre o autor, não existe nenhuma referência à ocorrência de alguma montagem da referida peça.

A análise aqui pretendida se baseia não só na obra, mas também em aspectos da biografia de Gógol e do contexto histórico em que a obra foi escrita, uma vez que, como vimos no terceiro capítulo desta tese, a escrita performática envolve elementos do contexto sociocultural em que o texto foi criado. O autor utiliza a escrita como uma arma de reivindicação e para demarcar seu espaço dentro da produção literária russa. A escrita do dramaturgo russo está diretamente ligada à uma relação com o leitor/espectador ou como estamos denominando esse leitor o “coescritor performático” e, através dessa relação, Gógol cria um jogo de significantes e significados que são produzidos e construídos durante o período em que esta relação se estabelece.

Ravetti (2001) utiliza o termo “narrativa performática” para delimitar tais produções em que o emissor se empenha na ação de elaboração do código e, através desse código, modifica sua relação consigo mesmo e com o receptor. Ele não se distancia da realidade, pelo contrário, faz da obra uma extensão de seu próprio pensamento enquanto ser humano e artista. Os dualismos entre aquele que domina o código e aquele que o lê, são quebrados a partir do momento que o autor aborda diversos elementos teatrais, metadramaturgicamente, para que o “coescritor performático” compreenda e reflita sobre tais elementos. A partir dessa forma específica de escrita, Gógol aproxima público e linguagem em um exercício conjunto.

Um dos primeiros pontos a serem analisados na peça é o título, *À saída do teatro*, que já exprime a ideia de lugar, ou seja, o autor deixa claro onde a ação dramática se desenrola, que está na saída do teatro, nesse caso o *hall*, e que todos acabaram de assistir a uma nova comédia, ou seja, se trata da estreia de um espetáculo. O título é relativamente grande e esboça, como uma rubrica, a ideia de onde ocorre a cena e, por si só, já é metadramatúrgico, pois já fala sobre a peça e sobre o gênero abordado. O espectador desavisado, a partir da leitura do título, já tem uma indicação, mesmo que indireta, do que vai se passar na peça.

⁶² Os nomes dos personagens serão grafados, no corpo da tese, com as iniciais em letra maiúscula e entre aspas, levando em consideração que alguns são grandes e para que possam ser diferenciados das rubricas e títulos de obras no corpo do texto.

Dessa forma, o título da peça pode ser entendido como um elemento pré-discursivo, no sentido postulado por Maingueneau (2008), ou seja, ele contribui para a formação de uma imagem da peça antes mesmo que o leitor/espectador tenha contato com o texto.

Assim como foi mencionado no segundo capítulo desta tese, a obra *Seis personagens a procura de um autor* (1981), de Pirandello, que também é uma obra metadramatúrgica, já aponta esses traços no seu título, assim como em *À saída do teatro*. Carlos Arturo Arboleda, em seu estudo *Teoria e formas del metateatro en Cervantes* (1991), explica que:

Em *Seis Personagens à Procura de um Autor* [...] o elemento reflexivo será também evidente inclusive a partir do título (Seis / personagens / à procura / autor). No título (a primeira grande metáfora do texto literário) o dramaturgo nos introduz o código metalinguístico, dentro do qual a linguagem tem o poder de refletir sobre o próprio código. (ABOLEDA, 1991, p. 91, tradução nossa⁶³).

Essa reflexão contida no título e que é atribuída por Arboleda (1991) à obra de Pirandello, também está presente no título de *À saída do teatro*. O leitor, a partir do título, já é introduzido no aspecto metadramatúrgico da obra. O título também traz indicações sobre o gênero da peça. O autor centraliza no código da comédia, desde o título da obra, e trabalha com elementos reflexivos assinalados no texto, que se estabelecem através de dois elementos básicos: autor e leitor/espectador.

O primeiro personagem a aparecer é denominado, como vimos anteriormente, “O Autor da Peça”, já aqui podemos perceber o aspecto metalinguístico, ou seja, o autor já inicia sua obra deixando claro, inclusive através dos nomes dos personagens, que não é uma peça comum, e sim, uma peça em que o próprio autor ganha voz. Através das referências constantes ao longo da peça, constata-se que Gógol se insere como membro da própria obra, utilizando a voz da personagem como sua própria voz para expor suas opiniões sobre os comentários que foram feitos.

No monólogo inicial, “O Autor da Peça” começa uma reflexão sobre os aplausos no teatro e nesse momento destaca a sua maturidade como artista: “Deus, como palpitaria meu coração há sete ou oito anos, como tudo dentro de mim estaria em rebuliço! Mas isso foi há muito tempo. Nessa época eu era jovem e atrevido como um adolescente” (GÓGOL, 2009, p. 335). Quando Gógol estreia *O inspetor geral*, tem 27 anos e *À saída do teatro* só será escrita seis anos mais tarde. Se *À saída do teatro* é apontada pelos biógrafos e estudiosos da obra do

⁶³ “En *Seis personajes en busca de autor* [...] el elemento reflexivo será también evidente inclusive desde el título (*Seis/ personajes/ en busca/ de autor*). Em el título (la primera gran metáfora del texto literario) el dramaturgo nos introduce el código metalinguístico, dentro del cual el lenguaje tiene el poder de reflexionar sobre el mismo” (ABOLEDA, 1991, p. 91).

autor como uma resposta às críticas que foram direcionadas a sua principal obra dramaturgica, já vemos aqui algumas indicações dessa relação. O personagem “O Autor da Peça”, que aqui entende-se como uma inscrição no texto do próprio Gógol, já expõe que, em meados do período em que escreve a sua primeira obra teatral, seria “um jovem atrevido como um adolescente”, não se pode afirmar que isso seja uma justificativa apontada pelo autor para embasar algumas falhas apresentadas pelos críticos da época à sua obra, porém aparece como uma alegação de que o mesmo, no período que escreve a peça, não tinha muita experiência enquanto autor para entender a efemeridade dos aplausos e os alcances que sua peça poderia obter.

A relação entre a peça e sua recepção pelo público pode ser analisada pelo aspecto da performatividade da escrita. Na obra de Gógol, existe uma comunicação direta entre o “eu escrevente” e a plateia, se a quarta parede não é diretamente e intencionalmente quebrada, o tom do monólogo inicial aproxima, automaticamente, o “eu escrevente” do “coescritor performático”. A identificação com tal personagem é construída desde sua primeira aparição até a última cena da peça. Dessa forma, o leitor/espectador ganha espaço dentro da obra gogoliana a partir do momento em que é envolvido pelo dramaturgo na situação da peça e nas questões que são abordadas, ou seja, é um leitor ativo, que se envolve, se identifica e se reconhece em tal obra.

Ainda no monólogo inicial, “O Autor da Peça” continua sua reflexão sobre os aplausos e afirma: “Bendita a Providência, que não me deixou provar dos entusiasmos e elogios passageiros! Agora... Apesar de tudo, o tempo nos ensina a ser racionais e frios” (GÓGOL, 2009, p. 335). A partir de tal afirmação, pode-se perceber que o autor não se deixou levar pelos comentários daqueles que teceram elogios à sua obra. “Aprende-se que os aplausos pouco significam, e estão sempre prontos a servir a todos como recompensa: ao ator que compreende todo o mistério da alma e o coração do homem, ao bailarino que adquire a habilidade de dar piruetas, ao ilusionista – os aplausos são para todos” (GÓGOL, 2009, p. 335). A futilidade dos aplausos, que servem a qualquer artista, seja ele bom ou ruim, entristece “O Autor da Peça”, que gostaria apenas de receber os aplausos sinceros, de quem realmente gostou do seu espetáculo. Para ele “(...) os aplausos são um prêmio para todos, como o barulho das ondas” (GÓGOL, 2009, p. 335). Ou seja, o aplauso passa a ser banal e qualquer um pode ser merecedor e não apenas aqueles que se destacam de alguma forma.

O desabafo inicial aponta para a necessidade de o personagem “O Autor da Peça” ter contato com posicionamentos a respeito de sua obra, posicionamentos honestos, que realmente representassem as impressões da plateia e não apenas “meia dúzia” de aplausos ou

opiniões que não são verdadeiras, ou ainda pior, opiniões embasadas no que os críticos ou “literatos” escreveram ou expuseram verbalmente ao final do espetáculo. O personagem reflete sobre as críticas a que está exposto um autor de comédias que, ao mostrar o que é risível no outro, está predisposto a ser alvo dos risos e piadas também. “O Autor da Peça” afirma que:

Aquele que se atreveu a apontar o lado risível dos outros, deve ter a sensatez de aceitar as considerações que podem vir a ser feitas sobre os pontos fracos e o ridículo de si mesmo. Estando aqui à saída, vou experimentar ouvir alguma coisa, enquanto as pessoas se retiram. É impossível que não hajam comentários de bom senso sobre a nova peça. Uma pessoa sob a influência da primeira impressão costuma estar animada e se apressa em dividi-la com os outros (GÓGOL, 2009, p. 336).

A ansiedade do personagem é visível nesta fala que encerra o monólogo inicial de “O Autor da Peça”. A pureza das opiniões é o que o autor deseja, por isso ele passa praticamente toda a peça escondido, para que possa escutar todas as opiniões dos que estão deixando a sala de espetáculo. Apesar de “O Autor da Peça” criticar a necessidade que as pessoas têm de embasar sua opinião na análise de terceiros, que tenham mais intimidade com a linguagem, ele destaca que isso é um costume da sociedade da época que o incomoda. Porém, o próprio autor sente a necessidade da opinião dos espectadores, visto que ele não está alheio a ela. Nesse sentido, se a obra é uma resposta de Gógol às impressões causadas pela peça *O inspetor geral*, fica evidente a importância que o autor dava ao que era dito e escrito sobre suas obras. Os comentários causados por sua escrita fizeram, durante vários períodos da vida, o autor se exilar para refletir, ou para fugir de algo que ele não tinha controle e que toda a obra está sujeita ao entrar em contato com o público, as diversas e múltiplas interpretações.

Arboleda (1991) diz que é uma característica das obras metateatrais colocar “[...] em evidência algum mal social” (ARBOLEDA, 1991, p. 38, tradução nossa⁶⁴), para que, a partir dessa evidenciação, o leitor/espectador possa refletir sobre as questões abordadas pelo texto. Nesse sentido, o autor atribui às obras metateatrais, e no caso específico de Gógol em que estamos aplicando o termo metadramatúrgico, um caráter reflexivo, justamente porque através da exposição do código, o leitor/espectador é levado a repensar certos posicionamentos e temas. Para o autor, tais peças possibilitam uma “[...] reflexão artística, técnica e conscientemente utilizada pelo autor e pelos personagens do texto (ARBOLEDA, 1991, p. 38, tradução nossa⁶⁵). O autor afirma que esta reflexão é causada, além de outras coisas, pela

⁶⁴ “[...] en evidencia algún mal social” (ARBOLEDA, 1991, p.38).

⁶⁵ “[...] reflexión artística, técnica y conscientemente utilizada por el autor y por los personajes del texto” (ARBOLEDA, 1991, p.38).

autoconsciência dos personagens. Segundo ele, “Os personagens são autoconscientes de sua própria teatralidade para representar aspectos extrateatrais” (ARBOLEDA, 1991, p. 38, tradução nossa⁶⁶). Essa autoconsciência dos personagens é o que estamos denominando nesta tese como **consciência dramática dos personagens**. Essa consciência dramática dos personagens é um dos elementos que compõem o conceito de metadramaturgia, defendido neste trabalho. Essa consciência dramática pode ser notada de forma muito clara no monólogo de “O Autor da Peça”, uma vez que, ao longo de todo o texto podem se notar indicações de que o personagem sabe de sua representação.

O personagem “O Autor da Peça”, ao se esconder de um dos lados do *hall* à espreita de ouvir comentários sem que seja notado, aos poucos, constata que entram em cena diferentes personagens e os diálogos sobre o espetáculo que acabaram de assistir se desenrolam, como normalmente ocorre ao final de uma representação teatral. Através das sucessões de diferentes diálogos entre personagens variados, que esperam suas carruagens, desenvolver-se-á todo o texto de *À saída do teatro*. A maioria desses comentários, segundo Cavaliere (2009), foram colhidos por Gógol durante as apresentações de *O inspetor geral*.

Um dos pontos a serem destacados sobre a peça são os nomes dos personagens, nenhum deles possui nome próprio e, como a peça se passa no saguão onde várias pessoas estão circulando, é grande o número de personagens que aparecem durante todo o desenrolar da história. Quando do aparecimento dos primeiros personagens, já se nota que a forma utilizada por Gógol para denominá-los passa pela percepção daquele que está à espreita de escutar os comentários, a exemplo de “Um Senhor Que Fala de Literatura Com Indiferença”, em que já se nota uma forma de “O Autor da Peça” se referir a aspectos subjetivos, assim como também podemos notar aspectos mais objetivos, como é o caso de “O Primeiro Soldado”.

A função social é um caráter utilizado pelo autor, ao longo de toda a peça, para diferenciar os personagens, podemos citar como exemplo de tal afirmação o “Primeiro Oficial”, “O Literato”, “Um Funcionário de Meia Idade”, “Um Homem Trajado Muito Modestamente”, “O Civil”, “O Militar”, “Uma Dama da Sociedade”, “Um Funcionário”, “Um Homem da Sociedade Trajado Com Elegância”, “Um Funcionário do Tipo Bonachão”, “Um Funcionário Retardatário”, “Príncipe N”, “Um Comerciante”, “Um Funcionário de Aspecto Importante”, “Um Senhor Influyente”, “Um Espectador”, “Um Homem do Povo” etc.

⁶⁶ “Los personajes son autoconscientes de su propia teatralidad para representar aspectos extrateatrales” (ARBOLEDA, 1991, p. 38).

Na peça, também existem personagens cujos nomes apontam para características de personalidade, como por exemplo: “Um Funcionário Muito Jovem, de Caráter Indefinido”, “Um Funcionário do Tipo Falador”, “O Senhor Feio e Sem Graça, Mas do Tipo Virulento”, “Um Senhor do Tipo Positivo”, “Um Senhor do Tipo Negativo”, “Um Que é Realmente Mentiroso”, “Um Senhor do Tipo Tranquilo”, “Um Senhor do Tipo Bonachão”, “O Funcionário do Tipo Falador”, “A Voz de Um Senhor do Tipo Exaltado”, “A Voz de Um Funcionário Irado, Mas, Como se Pode Notar, Experiente” etc.

Outros personagens têm numerais ou letras como nomes, por exemplo: “O Primeiro”, “O Segundo”, “O Terceiro”, “Um Quarto”, “Um Quinto”, “Nº 1”, “Nº 2”, “Senhora A”, “Senhor B”, “Senhor C”, “Senhor P”, “A Primeira Dama”, “A Segunda Dama”, “Um Segundo Senhor”, “Um Terceiro Senhor” etc.

O autor faz questão de indicar, através do nome de suas personagens, aspectos de disposição cênica, de psicologismo, de figurinos, apesar de, em contrapartida, os personagens perderem uma individualidade que poderia ser atribuída se o autor desse a eles um nome próprio. Nesse sentido, também pode-se destacar o julgamento que “O Autor da Peça” faz sobre cada um dos personagens para, dessa forma, poder denominá-los. Ou seja, ele não utiliza apenas referências básicas para fazer menção aos personagens, ele vai, além de denominá-los como espectador 1, 2 ou 3, ou de lhes atribuir pequenas características físicas, ou de vestimenta, como geralmente se faz para se referir a alguém de quem não se tem conhecimento, acrescentar uma diversidade plural de características a esses personagens para defini-los e diferenciá-los. Muitas vezes, um tom de ironia que aparece no nome desses personagens, como é o caso de “Um Senhor Que é Realmente Mentiroso”. É como se Gógol utilizasse esses nomes para engessar seus personagens, para enquadrá-los em um estereótipo, para inseri-los em uma dada parcela da sociedade e, em alguns casos, até mesmo, julgá-los.

Alguns nomes de personagens configuram-se, muitas vezes, como rubricas, como é o caso de “O Homem Trajado Muito Modestamente”, “O Homem Fardado”, “Um Funcionário Muito Jovem, de Caráter Indefinido”, “Um Senhor do Outro Lado do Grupo”, “Outro Homem da Sociedade Acercando-se Mais”, entre outros personagens que aparecem durante todo o texto.

Esses são somente alguns exemplos da quantidade de personagens que existem em *A saída do teatro*. Os personagens ganham esses nomes aos olhos de “O Autor da Peça” que é quem os vê passando e fazendo os comentários sobre o espetáculo que acabaram de ver. Em uma primeira leitura, pode-se dizer que Gógol utiliza esses nomes apenas como forma de diferenciar os personagens uma vez que, “O Autor da Peça”, não conhece todos que acabaram

de assistir ao espetáculo e estão no saguão comentando sobre o que acabaram de ver, porém mais à frente, a análise de que “O Autor da Peça” não conhecia as pessoas que estavam saindo da sala de espetáculos e, por isso, às chamou assim, perde a fundamentação, quando o autor denomina personagens da seguinte maneira: “O Desconhecido” e “Um Homem Desconhecido”. Ou seja, se o personagem principal fez questão de destacar que dois personagens eram desconhecidos, por antítese, abre-se margem para a interpretação de que os outros eram conhecidos, nesse sentido, o julgamento do autor para denominar cada um deles aponta, em alguns casos, para um tom de ironia, para a ideia de fazer com que seus nomes permaneçam ocultos, e para a universalização dos seres a partir de sua estereotipização. Sobre esse aspecto, pode-se apontar a performatividade na criação verbal de tais nomes, na sintaxe de tais nomes, pois o leitor/espectador é levado a elaborar uma imagem mental de tais personagens, a partir de sua nomeação, levando em consideração que o dramaturgo descreve diferentes aspectos e situações para cada um deles a partir da criação de seus nomes.

É importante destacar também que, em nenhum momento, esses nomes atribuídos aos personagens são repetidos por outros personagens. Ou seja, esses nomes só são significativos para o “coescritor performático”, ou para um possível encenador, ou atores engajados na montagem cênica da obra. Depreende-se, então, que Gógol tinha o objetivo específico de falar ao leitor/espectador, com tais denominações aos personagens. As ironias contidas nos nomes de alguns dos personagens provocam o riso naquele que lê e servem de estímulo à imaginação do “coescritor performático”.

Segundo Rosanna Vitale, em seu livro *El metateatro en la obra de García Lorca* (1991), “O metateatro estuda o ser humano como indivíduo consciente de seu papel e em que medida este papel estabelece os parâmetros entre os quais atuam os demais personagens” (VITALE, 1991, p. 22, tradução nossa⁶⁷). A autora aborda a questão dos personagens autorreferentes que, segundo ela, são personagens que criam situações envolvendo outros personagens a partir de ações próprias e em seu proveito. Para exemplificar a ideia de personagem autorreferente, a autora cita o personagem Dom Quixote, escrito em 1605 por Miguel de Cervantes. Segundo Vitale (1991), “Don Quixote, pela sua imaginação, produz uma situação em que introduz personagens dramatizados que desempenham seu papel em conformidade com os requisitos do seu criador. Ou seja, a natureza auto-referencial dá razão

⁶⁷ “El metateatro estudia al ser humano como individuo consciente de su papel y la medida en que este papel establece los parâmetros ente los cuales actúan los demás personajes” (VITALE, 1991, p. 22).

para os personagens que o cercam” (VITALE, 1991, p. 22, tradução nossa⁶⁸). Depreende-se, a partir da citação de Vitale (1991) que, no caso específico de *À saída do teatro*, o personagem autorreferente “O Autor da Peça” é quem dá vida as demais personagens, por ocasião da estreia. Acrescentamos que também é essa personagem que indaga e faz o elo entre o público e as demais personagens da peça, tendo além de sua função ficcional, uma função de mediadora dos efeitos de recepção e da crítica da época.

O personagem é uma criação do autor que é inserido dentro dos ambientes, com roupas específicas, com um contexto, com um tipo de fala e mais um sem fim de informações que podem ser lidos pelo leitor/espectador. Esse universo é explorado pelo autor que, segundo Anatol Rosenfeld (2004), é responsável por criar ou pensar orações para tais personagens. Rosenfeld afirma que os personagens “[...] são seres puramente intencionais e sem referência a seres autônomos; [...] seres totalmente projetados por orações” (ROSENFELD, 2004, p. 35). Dessa forma, o personagem seria, primeiramente uma “criação de linguagem”, e, assim, não pode existir fora dela. Apesar disso, Rosenfeld (2004) afirma que as personagens representam pessoas e delas não estão dissociadas. Segundo Cândida Vilares Gancho (2004), apesar do personagem aparentar ser real, ele “[...] é sempre uma invenção, mesmo quando se constata que determinados personagens são baseados em pessoas reais” (GANCHO, 2004, p. 14). Os personagens são criações de seus autores. Para Candido (1976), “Neste mundo fictício, deferente, as personagens obedecem a uma lei própria. São mais nítidas, mais conscientes, têm um contorno definido, – ao contrário do caos da vida – pois há nelas uma lógica pré-estabelecida pelo autor, que as torna paradigmas eficazes” (CANDIDO, 1976, p. 67). Esses paradigmas que são defendidos por Candido (1997), são delineados pelos personagens gogolianos ao longo de sua obra, principalmente no que se refere à sua trilogia metadramatúrgica.

Após um monólogo inicial de “O Autor da Peça”, aparecem vários personagens que comentam rapidamente o espetáculo e saem de cena. Um desses personagens é “Um Homem de Sociedade, Trajado Com Elegância”, que comenta brevemente a peça, reclama do alfaiate que lhe fez calças apertadas e termina sua fala, se referindo ao erro de confecção de sua roupa, da seguinte maneira: “É por isso que agora tenho a intenção de enrolar uns bons dois aninhos para pagar a dívida” (GÓGOL, 2009, p. 337). A figura do trapaceiro, aquele que sempre está à procura de algo para levar vantagem, tão presente em *O inspetor geral*, é elemento recorrente

⁶⁸ “Don Quijote, por su imaginación, elabora una situación en la cual introduce personajes dramatizados que desempeñan su papel de acuerdo con las exigencias de su creador. O sea, el carácter autorreferente da razón de ser a los personajes que lo rodean” (VITALE, 1991, p. 22).

em outras peças do autor e também aparece em *À saída do teatro*. Pode-se perceber também que Gógol expõe nessa fala, logo no início da peça, o quanto as pessoas da sociedade podem não ser corretas nem leais com suas palavras.

Na sequência, entram “Outro Homem de Sociedade, Acercando-se Mais”, “Um Funcionário de Meia-Idade”, “Um Senhor Que Fala de Literatura Com Indiferença” e, neste momento, “O Autor da Peça” faz o seguinte comentário: “Todo esse tempo e nenhuma palavra sobre a comédia!” (GÓGOL, 2009, p.337). A ansiedade do personagem por comentários vai crescendo e só cessa com a chegada do personagem “O Outro”, é nesse momento que o tema da representação começa a aparecer, de forma mais direta, entre aqueles que estão saindo do teatro. Ao ser interrogado pela personagem “Um Senhor Que Fala Sobre Literatura Com Indiferença” sobre a peça ser ou não uma tradução, “O Outro” responde: “Que tradução, que nada! Tudo se passa na Rússia, falando de nossos costumes e de nossa sociedade” (GÓGOL, 2009, p.337). Esse é o primeiro comentário direto que os espectadores fazem sobre a peça que acabaram de assistir e, sobre isso, é importante destacar que na fala deste personagem, Gógol, de certo modo, já expõe a principal impressão gerada por toda a sua obra dramaturgica, em especial *O inspetor geral*, a de que o autor usou a obra para expor a sociedade russa e para zombar dela.

Na sequência, como uma espécie de desabafo sobre as críticas feitas ao seu espetáculo e a respeito da necessidade do público de conhecer os comentários dos críticos e das revistas, Gógol, na fala do personagem “Um Espectador”, escreve: “Hoje ainda é um tanto difícil dizer qualquer coisa. Esperemos para saber o que dirão as revistas, aí saberemos” (GÓGOL, 2009, p. 337). Ou seja, nesta citação, fica clara a importância que era dada pela sociedade ao que os críticos falavam e como a opinião destes poderia influenciar no posicionamento dos “leigos” a respeito de um dado assunto. No monólogo inicial, “O Autor da Peça” já explicita a sua necessidade de ouvir as opiniões daqueles que assistiram ao espetáculo, antes que elas sofressem qualquer tipo de interferência de intelectuais ou pessoas envolvidas com a arte de alguma forma. Para “O Autor da Peça”, o que interessava era estar em contato com a opinião genuína daqueles que não têm relação direta com a arte.

Mais à frente, os personagens discutem:

O AUTOR DA PEÇA (*para si mesmo*)

Bem, por enquanto ainda não disseram muita coisa. Entretanto, é certo que as opiniões virão: já posso ver, ali adiante, mãos se agitando freneticamente.

Dois oficiais.

O PRIMEIRO OFICIAL

Eu nunca ri tanto.

O SEGUNDO OFICIAL

Tenho certeza: é uma comédia diferente.
 O PRIMEIRO OFICIAL
 Se bem que nada do que vimos foi comentado nas revistas. É preciso submetê-las às críticas... Olhe, olhe!
 O SEGUNDO OFICIAL
 O quê?
 O PRIMEIRO OFICIAL (*apontando o dedo para um dos que descem as escadas*)
 É um literato!
 O SEGUNDO OFICIAL (*agitado*)
 Qual?
 O PRIMEIRO OFICIAL
 Este aí! Pss...Vamos ouvir o que ele diz (GÓGOL, 2009, p. 338-339).

Na passagem, podemos perceber que os personagens enfatizam a necessidade de se ouvir o que os críticos têm a dizer, como se para emitir sua opinião precisassem estar respaldados pelo discurso dos intelectuais da área. O que não difere da postura que se tem hoje em dia, com frequência, diante de uma obra de arte, quando existe a necessidade de buscar referências sobre o que vimos, seja em um texto crítico de teatro ou cinema, ou sobre um quadro ou escultura, em que a opinião daqueles que “entendem do assunto” sempre é digna de atenção e crédito. “O Autor da Peça” demonstra no decorrer de todo o texto sua insatisfação com relação a essa necessidade do público de repetir o discurso da crítica. Para o personagem, o que interessa é a opinião da plateia de forma genuína, sem passar pela interferência de ninguém. Gógol, em vários de seus textos, demonstra sua insatisfação com relação à crítica e à forma como os espetáculos eram avaliados pelos intelectuais, os literatos. A crítica a esses “literatos” é constante em suas duas últimas obras dramáticas, certamente porque esses comentários não eram bem vistos pelo dramaturgo.

Nesse momento, entra em cena “O Literato”, na citação anterior já percebemos a importância da sua opinião para os demais personagens da peça. É como se ele fosse o detentor de todo o conhecimento e a ele fosse dado o direito do julgamento da obra. Ele seria o responsável por qualificar ou desqualificar um texto e ditar o que era e o que não era arte. Na sua fala, Gógol reproduz a arrogância daqueles a quem, por seu título, é dado o poder de definição e qualificação da obra de arte. Sobre esta questão, os personagens divergem:

O HOMEM DESCONHECIDO
 Não posso julgar quanto à qualidade literária, mas me parece ser algo original.
 Espirituoso, espirituoso.
 O LITERATO
 Perdão, mas espirituoso em quê? E quanto ao rebanho de tipos vulgares, e quanto ao tom usado? Gracejos bem inconvenientes, isso sim. E até mesmo uma indecência.
 O HOMEM DESCONHECIDO
 Ah, aí é outra coisa. Eu já disse que quanto ao mérito literário não posso julgar; observo apenas que é uma peça engraçada, e que foi um prazer assisti-la.
 O LITERATO

Mas ela não é nada engraçada! Seria engraçada em quê? Que tipo de prazer ela proporciona? O argumento é inverossímil. São absurdos atrás de absurdos. Não há trama, nem ação, nem sequer qualquer reflexão.

O HOMEM DESCONHECIDO

Vá lá, quanto a isso eu não digo nada. No sentido literário, no sentido literário ela não é engraçada; mas no aspecto, digamos, externo, ela tem...

O LITERATO

Ela tem o quê? Ora, nem mesmo isso ela tem! E quanto a linguagem usada nos diálogos? Quem falaria desse jeito em alta sociedade? Diga-me, falamos entre nós desse jeito?

O HOMEM DESCONHECIDO

É verdade, isso você observou bem. Eu mesmo pensei assim: não há grandeza nos diálogos. Todas as personagens parecem não poder dissimular sua má índole. Isso é verdade.

O LITERATO

Veja só, e você ainda elogia!

O HOMEM DESCONHECIDO

Quem está elogiando? Eu não estou elogiando. Agora também vejo o quanto a peça é uma estupidez. O problema é que assim, de repente, é impossível saber; eu não posso julgar do ponto de vista literário (GÓGOL, 2009, p. 339-340).

No decorrer do diálogo, pode-se destacar a estrutura construída por Gógol, onde “O Homem Desconhecido” sai empolgado com a representação que acabara de assistir, afirmando que teve prazer em assisti-la, porém, no desenrolar da conversa, sua opinião vai mudando a partir da argumentação arrogante de “O Literato”. O personagem ainda tenta justificar que sob o aspecto literário não pode opinar, uma vez que não tem conhecimento para isso, porém seu interlocutor não deixa brechas e todos os argumentos positivos sobre a representação vão sendo contra-argumentados pelo “Literato”, que defende que a peça é ruim e que os diálogos não representam a realidade da sociedade, visto que ele rebate todas as argumentações positivas levantadas por “O Homem Desconhecido”. Ao final da cena, “O Homem Desconhecido” já passa a concordar com “O Literato” no sentido de que a peça é uma estupidez. Percebe-se que, ao ouvir a opinião do “Literato” ao longo do diálogo, “O Homem Desconhecido” vai se intimidando com o discurso do intelectual até ser levado a mudar de opinião. Gógol estrutura o diálogo de forma a ilustrar a intimidação e a influência do discurso do “Literato” na opinião do público em geral, ou seja, uma pessoa que sai de um espetáculo adorando aquilo que viu passa a enxergar tudo de forma inversa ao adotar o discurso de um intelectual da área como seu próprio discurso. É justamente dessa influência que “O Autor da Peça” quer se livrar ao se esconder para ouvir os comentários daqueles que acabaram de assistir ao seu espetáculo.

Não podemos deixar de frisar o tom cômico de tal passagem, onde pode-se perceber que o personagem começa a vacilar aos poucos, a se diminuir e a se envergonhar do que havia julgado sobre a peça, até o ponto de mudar de opinião. A forma como Gógol constrói o diálogo deixa claro seu talento para transformar um diálogo cotidiano em uma cena cômica.

Segundo Foucault (2011), nada do que se escreve em uma obra de arte é em vão, tudo aponta para algo. Nesse sentido, a obra de Gógol, *O inspetor geral*, inscreve-se no texto de *A saída do teatro* em todas as suas fragilidades e potencialidades. Ao representar o “Literato” como uma pessoa que não aceita a opinião do outro e que faz de tudo para convencer esse outro, a fim de que a seus conceitos e ideias prevaleçam, por achar que domina a linguagem de tal maneira que só ele é capaz de interpretá-la de forma correta, ele faz uma crítica ao posicionamento de tais profissionais e leva o leitor/espectador a refletir sobre tal posicionamento. Nesse sentido, a performatividade da escrita gogoliana se estabelece por essa troca entre “eu escrevente” e “coescritor performático”. Outro ponto que se pode destacar é que Gógol apresenta durante a peça várias visões e só se posiciona na fala do personagem “O Autor da Peça”, ou seja, ele não utiliza sua obra para impor um determinado posicionamento, mas deixa o “coescritor performático” escolher com qual posicionamento concorda ou discorda.

Na sequência, entra em cena “Mais Um Literato”, seguido por vários ouvintes, ele comenta sobre a peça em voz alta, para que todos possam ouvir, afirmando que “(...) a peça é abominável” (GÓGOL, 2009, p. 340). Em seguida, argumenta que os personagens são “caricaturas” e que em nada são reais. O personagem afirma: “(...) eu sou o melhor para falar sobre o assunto: eu sou um literato” (GÓGOL, 2009, p. 340), ou seja, a arrogância do personagem em achar que, por ser um “literato”, é a melhor pessoa para analisar a peça, traduz provavelmente a imagem que Gógol tinha desses profissionais. Segundo o personagem, os elogios que foram feitos à peça provavelmente são de amigos do autor, uma vez que a peça não “é digna de ser chamada de comédia” (GÓGOL, 2009, p. 340) e que “Sempre temos amigos dispostos a nos colocar nas nuvens” (GÓGOL, 2009, p. 340). Para o personagem, esses comentários positivos eram errôneos e a peça um grande equívoco do autor.

Através das citações apresentadas até este momento, é possível notar que o **desnudamento dos códigos da linguagem dramática** e a **quebra com o ilusionismo da cena** estão presentes desde o início da peça. O primeiro ocorre através da ênfase nos aspectos de escrita, onde os personagens afirmam que a peça não é uma comédia, que os personagens são vulgares, que o argumento usado pelo dramaturgo é inverossímil. Dessa forma, o autor explicita os elementos da linguagem dramática de modo a fazer com que o espectador conheça tais elementos e possa se posicionar diante de tais alegações. A segunda é conseguida através de vários elementos em conjunto, como é o caso do desnudamento dos códigos, mas,

principalmente através da flexibilidade a que é chamado o “coescritor performático” durante toda a peça.

Quando o personagem “Mais Um Literato” sai de cena, seguido por seus ouvintes “O Primeiro” e “O Segundo Oficial”, que estavam próximos escutando todos os diálogos de “O Literato” e “O Homem Desconhecido”, assim como a explanação de “Mais Um Literato”, voltam para seus lugares e continuam a comentar sobre a peça. Agora, “O Primeiro Oficial”, que havia dito primeiramente nunca ter rido tanto com uma peça, muda de opinião, influenciado pelos comentários que acabou de ouvir, e passa a defender que a peça não tem enredo. Pode-se perceber que, de certa maneira, os críticos já exercem, no século XIX, influência direta sobre a opinião popular. O argumento de autoridade daquele que supostamente detém o conhecimento sobre a linguagem é destacado na obra. Esse argumento de autoridade como algo inquestionável e que está acima de questionamentos. Ao perceber a alteração de opinião, “O Segundo Oficial” zomba do amigo, “Assim que sai a revista, inteligência não lhe falta. Mas basta um número atrasar... Aí não tem nada na cabeça” (GÓGOL, 2009, p. 341). Novamente é retratada por Gógol, em tom de ironia, uma situação em que a opinião do grande público é alterada a partir dos comentários e observações de um especialista. Essa alteração na opinião da plateia, de um modo geral, provavelmente, foi um fato significativo para Gógol, uma vez que o autor destaca tais questões, por várias vezes, em sua obra.

Em seguida, entram em cena “O Primeiro”, “O Segundo” e logo surgem “Um Terceiro”, “Um Quarto” e “Um Quinto”. Os primeiros personagens iniciam uma discussão sobre a ausência de enredo na peça. “O Primeiro” defende que não existe enredo na peça e, a partir dessa afirmação, “O Segundo” aponta suas opiniões e defende que já é tempo de mudar os assuntos que são tratados nas representações. O personagem destaca a frequência em que o tema do amor e das intrigas amorosas é abordado nas peças e defende que é hora desse assunto dar lugar a outras questões que lhe parecem mais atuais. Dito isto, o personagem explica: “Hoje em dia, o que há de mais forte num drama é a vontade de conquistar uma posição de destaque, de brilhar e ofuscar. E se isso não acontece, então o objetivo passa a ser a vingança com algum desprezo ou alguma zombaria” (GÓGOL, 2009, p. 342). Esse argumento do personagem, de que a peça não trata do tema do amor, pode ser comparado à própria obra dramaturgica de Gógol que não tem, em nenhuma de suas cinco peças, o tema do amor como principal (CAVALIERE, 2009).

Ao final de sua argumentação, “O Segundo” questiona: “Não é melhor, hoje em dia, ter uma posição social, grande capital, um casamento lucrativo, em vez de amor?” (GÓGOL,

2009, p. 342). O amor, na visão do personagem, é banalizado em detrimento de bens materiais e de outras vantagens que uma união sem amor, mas pensada sobre os aspectos lucrativos, pode trazer. Destaca-se, nas passagens aqui mencionadas, que os aspectos metadramatúrgicos são bem explícitos, uma vez que um dos elementos do código dramatúrgico, o enredo, é debatido pelos personagens.

Nas passagens analisadas até o momento, percebe-se que o dramaturgo, aos poucos, vai tocando em questões cruciais de *O inspetor geral* e que foram alvo de muitas críticas. Em *À saída do teatro*, pode-se notar que um tom explicativo muitas vezes é utilizado pelos personagens, cada um defendendo o seu ponto de vista. Se analisarmos pelo ponto de vista da biografia do autor, percebemos que Gógol tem a necessidade de explicitação dos comentários gerados pela plateia e tenta manter, ao longo de toda a obra, com exceção da fala de “O Autor da Peça”, um tom de neutralidade, apenas apresentando as opiniões dos diferentes personagens. Essa necessidade de explicação da peça vai prosseguir com a escrita de *Desenlace de O inspetor geral*.

Sobre a questão da importância do espectador e sua interação com a obra Alex Beigui, no artigo *Performances da leitura: memórias do leitor-espectador como insurgências da cena contemporânea* (2012), denomina-o de espectador-leitor-encenador. Segundo Beigui:

O espectador-leitor-encenador torna-se o *performer* absoluto da cena. A ele é dado não apenas a obra, como a liberdade, quase absoluta, de criação de sentidos em relação àquela. Cria-se um jogo experimental em que todos os elementos da cena teatral tornam-se ponto de resgate, de projeção, de fissura, de questionamento, de expansão da ideia primeira ou original, de busca do passado – a cena aconteceu por ele lembrada –, de consciência de sua presença – cena presente que acontece diante dos seus olhos e outros sentidos –, ativando seu imaginário pessoal e ficcional de espectador-performer-, de projeção do horizonte de expectativa – espécie de futuro do enunciado, a partir dos diferentes modos de criação do que lhe é dado a saber e a experimentar (BEIGUI, 2012, p. 10).

Esse “espectador-performer” destacado por Beigui (2012) é o espectador que está criando ativamente no momento em que entra em contato com a obra. Os modos de criação, as imagens, os questionamentos, suscitados pela obra são matéria de produção para o “espectador-performer” que eleva a obra a dimensões imprevisíveis.

Após essa primeira explanação, “O Primeiro” continua a afirmar que a peça não tem enredo e “O Segundo” explica que:

Não sou eu quem vai afirmar, agora, se na peça há enredo ou não. Eu só digo que, geralmente, busca-se um enredo mais pessoal, e ninguém quer ver a trama geral. As pessoas simples já se habituaram a esses relacionamentos amorosos e casamentos, sem os quais uma peça não pode terminar, de jeito nenhum. Claro que isso é o enredo; mas que enredo? O mesmo que um nó no canto de um lenço. Não, a comédia tem de enfeixar-se por si mesma, com todo o seu conteúdo formando um

grande e único nó. O enredo deve abranger todas as personagens, e não uma ou duas. Deve tocar naquilo que emociona, mais ou menos, a todos os atuantes. E assim, todos são protagonistas; o curso e o andamento da peça derivam do funcionamento de toda a máquina: nenhuma roldana deve ficar enferrujada e fora de funcionamento (GÓGOL, 2009, p. 342).⁶⁹

A ideia de que uma peça não pode terminar sem apresentar pelo menos uma cena amorosa se configura como algo negativo para “O Segundo”, que defende que deve haver uma unidade entre os personagens, impedindo que a trama circunde apenas entre um ou dois personagens principais e propõe que os personagens estejam em igualdade no seu grau de importância no texto. Ao analisarmos a peça *À saída do teatro*, pode-se perceber que temos o personagem principal que aparece em destaque em dois momentos: no monólogo inicial e no monólogo final. No decorrer da peça, ele faz algumas pequenas intervenções entre os diálogos, porém, podemos dizer que os demais personagens estão basicamente no mesmo grau de importância. Embora o sistema de equivalência de importância predomine em Gógol, ganha destaque o personagem de “O Autor da Peça”. Esse conceito de que deve existir uma unidade no grau de importância dos personagens pode ser assinalado como uma das características da estética gogoliana, uma vez que, já pode-se notar esse traço predominante de “igualdade” em *O inspetor geral* e em outras peças do dramaturgo, como é o caso de *Desenlace de O inspetor geral*.

Mais à frente, “O Primeiro” argumenta: “Mas nem todos podem ser protagonistas; um ou dois devem conduzir os demais” (GÓGOL, 2009, p.342) e, novamente, “O Segundo” contra-argumenta que:

Conduzir, não. Mas é possível predominar. Numa máquina há sempre uma roldana mais forte e poderosa a impulsionar. Podem chamar simplesmente de “principal”. Mas o que conduz a peça é a ideia e o pensamento. Sem eles não há unidade na peça. Qualquer coisa pode servir para dar unidade: o próprio terror, o medo, a expectativa, um crime que acontece distante dos olhos da lei... (GÓGOL, 2009, p. 343).

Nessa fala, percebe-se que o autor defende a existência de um personagem “principal” e não mais um protagonista. Nesse sentido, os protagonistas seriam as ideias e os pensamentos que estão expressos na obra. Na peça, é apresentada essa diferenciação. Segundo os personagens de *À saída do teatro*, o protagonista é o personagem central de toda e qualquer peça, tudo gira em torno dele, o enredo só se desenvolve em sua totalidade por causa da presença de sua figura e aos outros personagens é dado um caráter de inferioridade. Já o

⁶⁹ A ideia de peça-máquina com todas as engrenagens funcionando apontam para uma consciência do fazer teatral e uma reação ao processo de industrialização ocorrido na Rússia. Talvez, por isso, Meyerhold optou por encenar a obra *O Inspetor geral* em 1926 dentro da estética construtivista.

personagem “principal” seria o personagem que é pivô da história, porém não existe uma inferiorização dos demais personagens em detrimento dele. O que predomina é o enredo da peça. Pode-se perceber a postura clara do personagem “O Segundo” em favor de uma mudança nos temas e nos enredos das peças que são apresentadas na atualidade. Dessa forma, levando-se em consideração a ideia de que a peça trata de uma resposta de Gógol às críticas que foram feitas a *O inspetor geral*, o enredo certamente foi um ponto de discussão sobre a primeira peça de Gógol, uma vez que a obra não seguia o modelo, ou seja, não abordava o amor e seus conflitos e não tinha, como personagem principal, um herói honesto e comprometido com a sociedade, e sim um trapaceiro que só visa tirar vantagem dos outros.

Dito isto, pode-se concluir que *O inspetor geral* representou uma quebra com os padrões das peças que eram representadas no período. Ou seja, Gógol inova não só por representar um enredo que não gira em torno de uma história de amor, mas por também representar como personagem principal um herói que não é honrado, que é mentiroso e que tem seus desvios de personalidade destacados diante dos olhos da plateia ao longo de toda a peça. Assim, pode-se dizer que o autor introduz a matriz do anti-herói na peça.

Segundo o personagem, na citação acima, a unidade da peça se daria através da ideia e do pensamento que o autor insere em uma determinada obra. Essa ideia de unidade, que faz com que a plateia consiga entender o conflito da peça, segundo o personagem, pode ser mantida sem necessariamente se usar o tema do amor como fio condutor. O que o personagem defende é que existem temas variados para serem abordados e que a comédia, em especial, deve explorar esses temas. Nesse sentido, seu interlocutor, “O Primeiro”, argumenta: “Mas isso resulta em dar à comédia um certo valor mais universal” (GÓGOL, 2009, p. 343). E “O Segundo” responde:

Claro, e não será isso o seu valor verdadeiro e atual? No princípio, a comédia acontecia em público, e era uma criação popular. Exhibiam-na tal qual seu pai, Aristófanes, a concebera. Depois entrou pelo estreito desfiladeiro do enredo particular, com características românticas. E como este enredo era fraco, mesmo quando trabalhado pelos melhores autores de comédias! Como eram fúteis esses galãs de teatro, com o seu amor de papelão! (GÓGOL, 2009, p. 343).

Nesta citação, podemos destacar o **aspecto citacional**, enquanto elemento metadramatúrgico, na abordagem de referências históricas sobre a origem da comédia e sua herança popular, bem como a análise feita pelo personagem de que as características românticas da comédia só iriam aparecer mais tarde. Segundo ele, o enredo amoroso era fraco mesmo ao ser abordado por um bom autor. Ou seja, Gógol, em sua argumentação

metadramatúrgica, defende que o tema do amor na comédia não é capaz de gerar bons enredos.

O leitor/espectador é chamado à reflexão a partir da citação acima, quando o autor/performer, ao usar os referenciais históricos, aborda a linguagem cênica e faz com que o receptor faça uma reflexão mais profunda. Gógol leva ao extremo a qualidade metadramatúrgica de retratar aspectos da própria linguagem em sua obra. Sobre esse aspecto, Arboleda (1991) esclarece: “A metalinguagem é desta maneira uma linguagem ‘subversiva’, uma linguagem que vai além da significação ‘normal’, aparente das coisas” (ARBOLEDA, 1991, p. 41, tradução nossa⁷⁰). Ou seja, o autor defende que, a partir da aplicação da metalinguagem nas obras, o leitor/espectador pode compreender melhor as ideologias e as estruturas sociais de onde vive.

Para Arboleda (1991), ainda, a metalinguagem potencializa o caráter subversivo da arte teatral, por fazer com que o leitor/espectador vá além do significado “normal” das palavras. Essa subversividade aponta para o caráter performativo da escrita gogoliana, uma vez que provoca o “coescritor performático” a sair da sua zona de conforto, enquanto espectador, e refletir sobre os aspectos levantados pela obra. Gógol, em sua abordagem, vai além, pois pretende que o receptor entenda os aspectos da linguagem e, a partir dessa compreensão, possa elaborar sua própria opinião sobre o que está lendo, ou seja, o dramaturgo expõe questões sobre a interpretação da peça e, concomitantemente, explica como os elementos dramatúrgicos são utilizados, como é o caso do enredo, da elaboração dos personagens e do desenvolvimento do tema central da obra.

Logo em seguida, “Um Terceiro” defende que o tema do amor pode, sim, fazer parte de uma comédia, e “O Segundo” argumenta que:

[...] o amor e os outros sentimentos, também elevados, só causam boa impressão quando estão desenvolvidos em toda a sua profundidade. Ocupando-se deles, deve-se inelutavelmente sacrificar tudo o mais. Tudo o que constituía justamente a comédia empalidece, e o seu significado universal necessariamente desaparece (GÓGOL, 2009, p. 343).

Conclui-se, a partir da fala do personagem, que a comédia, por ser mais superficial, não deve trazer como enredo temas profundos como, por exemplo, o amor. Ou seja, a temática do amor, a partir do momento que é abordada, deve conduzir a uma reflexão profunda, levando-se em consideração a sua abrangência. Se a comédia leva em consideração essa profundidade, ela deixa de ser uma comédia, por que é de sua origem histórica a

⁷⁰ “El metalenguaje es de esta manea un lenguaje ‘subversivo’, um lenguaje que va más allá de la significación ‘normal’, aparente de las cosas” (ARBOLEDA, 1991, p. 41).

abordagem de assuntos baixos. A relação entre a comédia e os sentimentos profundos é esclarecida por Bergson (1993), que afirma:

O riso é, antes de mais, uma correção. Feito para humilhar, deverá infligir à pessoa que é seu objeto de uma impressão penosa. A sociedade vinga-se por meio do riso das liberdades tomadas em relação a ela. O riso não alcançaria o seu fim se trouxesse consigo as marcas da simpatia e da bondade (BERGSON, 1993, p. 123).

A partir da citação, conclui-se que, para Bergson (1993), o riso deve estar vinculado a sentimentos baixos, pois, para ele, essa é a sua função. Dessa forma, torna-se possível a associação da noção de riso em Bergson (1993), no qual o mesmo se distancia da simpatia e da bondade, à ironia e à crueldade do riso gogoliano. Sobre esse aspecto, “O Terceiro” questiona: “Pois então, o tema da comédia deve, necessariamente, descer à vulgaridade?” (GÓGOL, 2009, p. 343). E “O Segundo” argumenta:

Isso para quem olhar as palavras e não lhes penetrar o sentido. Mas será que o positivo e o negativo não podem servir ao mesmo fim? Será que a comédia e a tragédia não podem expressar o mesmo pensamento elevado? Será que tudo, desde o mais recôndito canto da alma de um homem vil e desonesto, não pode desenhar a imagem de um homem honesto? Será que todo o acúmulo de baixeiras, a transgressão das leis e da justiça, não nos dão a entender que é isso mesmo que exigem de nós a lei, o dever e a justiça? Nas mãos de um médico habilidoso, a água quente e a fria curam com o mesmo sucesso, tanto uma doença como a outra. Em mãos talentosas tudo pode servir como instrumento para o belo, se é usado um pensamento elevado para isso (GÓGOL, 2009, p. 343).

Gógol desenvolve uma reflexão a respeito da comédia, através do personagem “O Segundo”. As questões dos temas tratados recebem destaque e são debatidos pelos personagens, que discorrem sobre a sua banalidade. Ou seja, o personagem de Gógol defende que a comédia deva também tratar de temas profundos, que representem questões humanas, seja de pensamentos elevados ou de pensamentos baixos. Sobre os personagens gogolianos, Cavaliere (2010) argumenta:

É sob esta ótica analítica que seriam compreendidos os bizarros heróis gogolianos que, não raro, não parecem de carne e osso, mas, isto sim, manequins tragicômicos que riem e choram, fazem rir e chorar, mas que não vivem porque não amam. Dai o aspecto incompleto e fragmentado dessas figuras-marionetes (CAVALIERE, 2010, n.p.⁷¹).

A partir da argumentação de Cavaliere, pode-se compreender que existe a incompletude dos personagens no sentido da ausência de amor. Os personagens gogolianos não se aprofundam em questões sentimentais, nesse sentido, eles são superficiais, tão

⁷¹ CAVALIERE, Arlete. A arte de Gógol: tradição e modernidade no enigmático expoente da literatura russa. *Revisa Cult*, 2010. n.p. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/a-arte-de-gogol/>. Acesso em: 24 jul. 2015.

superficiais que são definidos como marionetes, em que se analisa apenas o que está por fora. Gógol manipula essas marionetes para mostrar o quanto a vulgaridade é capaz de gerar o riso. A comédia pode apontar os defeitos humanos e aspectos vis para o leitor/espectador rir deles, mas também pode ser escrita a partir de questões elevadas, como é o caso de *Esperando Godot* (2015), de Samuel Beckett.

Muitas das críticas à obra de Gógol se baseavam no discurso político. O dramaturgo abordava essa questão em suas obras, o que gerava, dentro da sociedade da época, um clima de tensão. Se pensarmos que essas obras, que frisam a corrupção em diversos níveis sociais, foram escritas em 1842, onde a censura e a fiscalização do czar eram intensas, é de se imaginar os comentários que tais peças devem ter gerado entre a plateia da época. A respeito da abordagem política da peça, ainda na cena em que estão “O Primeiro”, “O Segundo” e entram “Um Terceiro”, “Um Quarto” e “Um Quinto”, os personagens discutem:

O QUARTO

O que eu digo é o seguinte: há talento e observação da vida. É engraçada e fiel ao real; mas, no geral, falta-lhe algo. Não se vê enredo, nem desfecho. É estranho que nossos autores de comédia não consigam nunca se virar, sem que tenham que falar do governo. Sem ele, nenhuma comédia é feita.

O TERCEIRO

Isso é verdade. Aliás, isso é muito natural. Todos nós pertencemos e quase todos servimos ao governo; todos os nossos interesses, maiores ou menores, estão ligados ao governo. Portanto, é natural que isso seja refletido nas obras dos nossos escritores (GÓGOL, 2009, p. 344).

Nesse diálogo, pode-se perceber que a política era um tema recorrente nas obras e sobre esse aspecto, “O Quarto” defende que “É justamente por ser cômica que a peça não pode terminar, de maneira alguma, sem a presença do governo. É como a fatalidade inevitável nas tragédias dos antigos” (GÓGOL, 2009, p. 344). Ou seja, a presença de elementos que envolvessem a política era intrínseca às peças, segundo “O Quarto”. Não se pode esquecer que a abordagem de temas sociais, que interessassem às massas, era uma das exigências principais dos censores, como vimos no capítulo anterior. Nesse sentido, a argumentação de “O Terceiro” de que todos estão ligados de alguma forma ao governo e, por isso, tal assunto se faz pertinente, aponta para a crítica que Gógol faz aos lugares comuns e às temáticas permanentes de gêneros.

Histórias fantásticas não eram bem recebidas pelos críticos da época, que alegavam que se tratava de peças sem importância (GATTO, 1958). Dessa forma, o leitor/espectador, em alguns casos, exigia que a peça tratasse de temas próximos a todos, que condiziam com a realidade. Depreende-se, então, que Gógol tenta, a partir desses diálogos, justificar a presença do aspecto político em *O inspetor geral*, enfatizando que era algo comum que certos aspectos

fossem retratados para aproximar a obra do leitor/espectador. O inovador da obra gogolina para o período está na forma como a questão política é abordada. Em *O inspetor geral* ela não aparece apenas em uma cena, ou surge para trazer um riso de zombaria ou escracho. O riso gerado pela primeira obra dramaturgica de Gógol é um riso reflexivo, irônico, tenso e de reconhecimento de uma situação de corrupção em diferentes esferas da sociedade.

Nesse sentido, “O Segundo” defende:

Vejam só, isso é algo involuntário em nossos autores. É um certo caráter distintivo das nossas comédias. Em nosso peito trazemos guardada uma misteriosa crença no governo. Como assim? Cá entre nós, não é nada mau: queira Deus que o governo, sempre e em toda a parte, siga sua vocação de ser o representante da Providência na Terra, e que nós acreditemos nele, como os nossos antepassados acreditavam no destino, que punia os delitos (GÓGOL, 2009, p. 344-345).

Na citação acima, Gógol expõe a necessidade de relacionar os textos à política e ao regime da época. Novamente, podemos destacar a presença do **aspecto citacional** como elemento metadramaturgico presente em muitos trechos de *À saída do teatro*. Podemos perceber nos diálogos um pouco da cultura dramaturgica da época, onde era comum a abordagem de temas referentes ao governo nas peças do período. O personagem destaca que a presença do tema político é algo que distingue as comédias russas e levanta a questão da “crença no governo” como um aspecto importante dessas obras. Gógol utilizou sua dramaturgia para expor aspectos da sociedade russa e, sem intenção direta, acabou expondo a política e a corrupção não só do governo, como também da população.

Ao ter como base a primeira obra de Gógol, *O inspetor geral*, percebe-se que todos os personagens da obra são corrompíveis. A partir dessa reflexão, podemos perceber uma certa descrença de Gógol no ser humano, na sociedade e nos representantes do Estado, apesar de, ao longo da peça *À saída do teatro*, personagens com opiniões divergentes discutirem temas diversos. Assim, o autor não impõe apenas aspectos negativos ou positivos sobre um determinado assunto, ao colocar dois ou mais personagens em diálogo, ele contrapõe opiniões e faz com que o leitor/espectador aguace o seu lado crítico para poder tomar uma posição. A “performance da escrita” de Gógol está, certamente, no sentido de que o autor não impõe pensamentos ou observações, aponta dois lados sobre os quais o leitor/espectador é levado a refletir.

Na passagem seguinte, cruzam a cena “Nº 1” e “Nº 2” e comentam sobre o espetáculo:

Nº1

Eu sei, eu sei: com certeza isso que nós temos aqui acontece em outros lugares, de maneira ainda pior, mas para que mostrar? A que leva isso? Eis a questão: para que esses espetáculos? Qual a utilidade deles? Eis o que me intriga! Que necessidade

tenho eu de saber que em tal ou qual lugar há farsantes? Eu, sinceramente... não entendo a necessidade de semelhantes espetáculos. (*Sai*)

Nº2

Não, isso não é rir dos defeitos; isso é uma abominável zombaria com a Rússia, eis o que é. Isso é representar pessimamente até mesmo o governo, porque exibir maus funcionários e os desmandos que acontecem em diversas classes sociais, é como exibir o próprio governo. Simplesmente não deveriam autorizar tais exibições. (*Sai*) (GÓGOL, 2009, p. 345).

No diálogo acima, Gógol apresenta comentários negativos a respeito da obra. Na fala do personagem “Nº1”, percebe-se a revolta com as situações apresentadas na trama. O personagem afirma saber que existem tais situações de corrupção, porém, se revolta com a representação delas em uma obra. Ou seja, ele sabe que existe, mas julga ser melhor não ver, considera inúteis os espetáculos que retratam tais temas. Para o personagem, assim como para uma certa parcela da sociedade representada nas obras metalinguísticas do autor, tapar os olhos para certas situações é mais cômodo do que encará-las de frente, talvez por isso a obra de Gógol tenha causado tanto debate.

O personagem “Nº2” já apresenta uma revolta maior com as questões levantadas pelo autor, quando acredita que, ao representar tais assuntos, está zombando da própria Rússia. Se Gógol reproduziu esses comentários baseado no que foi dito a partir da representação de *O inspetor geral*, é de se entender porque o autor teve que se ausentar da Rússia após a representação da peça. O personagem aponta as situações de corrupção, que no texto ocorrem em diversas esferas sociais, como uma ofensa ao governo russo e defende que a representação da peça não deveria ser autorizada. Os personagens imprimem um forte tom de acusação em seu discurso e demonstram, claramente, não concordar com a peça de forma geral.

Um pouco mais à frente, “O Homem Trajado Muito Modestamente” entra em cena com mais dois personagens, ele elogia o espetáculo por acreditar que os temas abordados são pertinentes para a sociedade russa. Segundo o personagem: “[...] parece que há uma forte e profunda exposição da hipocrisia através do riso, sob a máscara da decência estão a baixeza e a infâmia, o homem de bem é um farsante fazendo caretas” (GÓGOL, 2009, p. 346). Na citação, o personagem enfatiza as máscaras que, assim como os farsantes possuem, todo ser humano tem e afirma sentir-se feliz por ver como são cômicas as “palavras honestas na boca de um farsante” (GÓGOL, 2009, p. 346). Um pouco depois, os dois escutam a seguinte afirmação do personagem “Samarra Azul”, que passa entre eles: “Os governantes eram espertos, mas como empalideceram, quando veio a repressão czarista” (GÓGOL, 2009, p. 347), inferindo-se que, por mais expertos que os governantes sejam, perto da representação maior do governo, o czar, eles sucumbem. Sobre essa afirmação, o personagem “O Homem Trajado Muito Modestamente” afirma:

Como é natural o instinto de olhar dos mais simplórios, se ele não está turvado de teorias e ideias arrancadas de livros, mas extraídas da própria índole do homem! Será que não é evidente que depois de tal espetáculo o povo adquire mais confiança no governo? Sim, o povo precisa de tais espetáculos. Que ele separe o governo dos maus governantes. Que veja que os abusos não provêm do governo, nem das reclamações dos que conhecem o governo, e nem dos desejosos em responsabilizar o governo. Que ele veja o quão nobremente o governo vela por todos da mesma maneira, com olhos vigilantes; que cedo ou tarde o governo apanhará os transgressores da lei, da honra e da honestidade do homem; que empalidecerão diante dele os que têm a consciência suja. Sim, é preciso que o povo assista a essas representações; creiam que se acontecer ao povo de experimentar a opressão e a injustiça, ele sairá reconfortado depois de tal representação, confiante na existência de uma lei suprema. Gosto ainda mais desta observação: ‘o povo terá uma péssima imagem de seus superiores’. Em outras palavras, eles imaginam que somente aqui, no teatro, pela primeira vez, o povo vê seus superiores; que em suas casas, onde qualquer administrador de bairro os agarra pelo colarinho, não veem. Só mesmo quando vão ao teatro é que veem. Eles, é claro, consideram o nosso povo como um bando de imbecis, imbecis a tal ponto, que é como se não tivessem a capacidade de distinguir a diferença entre uma torta de carne e um pastel de queijo. Não, agora me parece mesmo certo que é impossível trazer ao palco um homem honesto. O homem tem amor-próprio: mostra-se a ele uma coisa boa em meio a muitas ruins, e ele já sai do teatro orgulhoso. Não, é claro que, hoje em dia, a apresentação de uma virtude apenas compensa todos os vícios que lhes ferem os olhos. Não querem que sejam vícios de seus compatriotas, e se envergonham até mesmo por perceber que eles possam existir (GÓGOL, 2009, p. 347-348).

No trecho, pode-se perceber que Gógol coloca nas palavras do personagem afirmações que parecem justificar que a obra, à qual o público acabou de assistir, não fala mal do governo, mas das pessoas corruptas que fazem parte dele. O personagem afirma que o governo é honesto e que os farsantes, mais cedo ou mais tarde, serão descobertos e punidos. No discurso, Gógol parece querer deixar claro que seu objetivo com *O inspetor geral* não era se dirigir ao governo, mas sim, mostrar o quanto as pessoas podem ser corrompíveis. É interessante notar que o nome do personagem é “O Homem Trajado Muito Modestamente”, ou seja, Gógol não coloca essas explicações sobre sua obra nas falas de alguém que tenha um cargo importante, ou seja influente, ele as atribui a um personagem modesto que poderia ser qualquer pessoa da sociedade.

A visão de que, a partir da peça que aponta os desvios de conduta dos governantes, o público pode sair mais confiante no governo, explicita que, nesse sentido, todo o erro e toda a falha, mais cedo ou mais tarde, vão ser punidos, assim como em *O inspetor geral* que, ao final de todo o suborno e corrupções que ocorrem ao longo da peça, recebe finalmente o verdadeiro inspetor. Nesse sentido, o personagem aponta para a necessidade de se separar o governo dos governantes, ou seja, a partir da peça, pode-se concluir que o que é corrupto é o homem, e não o governo; sobre a imagem dos governantes, a ideia exposta pelo dramaturgo é de que, não é a partir de uma peça que o povo vai criar uma imagem ruim deles, e sim, no dia a dia, em que os abusos de poder efetivamente acontecem. Mais uma vez, Gógol parece justificar que o

povo não é imbecil a ponto de enxergar a corrupção apenas quando a veem exposta no palco, e que, se a corrupção é mostrada ali, não se trata de nenhuma novidade para o público, que sabe apontá-la efetivamente quando estão vivenciando as ações dos maus governantes no seu dia a dia.

O discurso do personagem é um bom exemplo de como Gógol utiliza a escrita como “discurso de si”. Seus pensamentos e concepções acerca do teatro e da política estão expressos no discurso do personagem. O dramaturgo russo parece utilizar sua obra como um palanque para a discussão de questões profundas que o atingiram durante os seis anos que separam a publicação de *O inspetor geral* e de *À saída do teatro*.

Depreende-se, então, que, a partir dos conceitos trabalhados sobre “escrita performática”, a ideia de “eu escrevente” e de “coescritor performático” se enquadra perfeitamente na obra *À saída do teatro*. A primeira, o “eu escrevente”, na medida em que Gógol se presentifica na obra e não somente no momento da escritura do texto, ou seja, o autor é um agente ativo da realidade, ele utiliza sua obra como uma mecanismo capaz de traduzir as suas pulsões, aquilo que o motiva. Esse “eu escrevente” é o “autor performer” que busca em sua obra mecanismos de mudança de realidade, de mudança de paradigmas e que não se prende ao que está estabelecido no seu tempo. A segunda, o “coescritor performático”, é o co-enunciador de Maingueneau (2008), que está ativo e em constante troca entre o plano do enunciado e o plano da enunciação. O “coescritor performático” é reflexivo e participa ativamente da obra.

A seguir, “O Homem Trajado Muito Modestamente” afirma que a pessoa que se sente agredida por tais afirmações deve ter enxergado, em si mesma, os defeitos apontados na peça. Nesse sentido, o dramaturgo faz a reflexão sobre as críticas recair sobre o leitor/espectador na medida em que o faz refletir sobre o incômodo causado pela peça. A esse respeito, “O Homem Trajado Muito Modestamente” explica:

O homem, antes de tudo, faz a si próprio a seguinte pergunta: ‘será possível que existam tais pessoas?’. Mas, quando se dá conta, na verdade havia feito esta pergunta: ‘será possível que eu mesmo esteja limpo de tais vícios?’. Nunca, jamais. Digo isso com toda a franqueza. Tenho um coração bondoso, trago muito amor em meu peito... Mas se soubessem quantos esforços me foram necessários para não sucumbir a muitos dos vícios em que caem involuntariamente as vidas das pessoas! E como posso dizer, então, que não tenho as mesmas inclinações de que todos riam há dez minutos atrás, aliás, das quais eu mesmo ri-me a valer (GÓGOL, 2009, p. 348).

Na citação acima, pode-se perceber que o autor defende a ideia de que todos nós somos passíveis de erros e de fraquezas e que, constantemente, somos induzidos a cair em tais vícios. Ou seja, um homem bom, para se manter assim, tem que ser forte para rejeitar as

oportunidades de corrupção, de pequenos crimes, de injustiças que se apresentam todos os dias diante dele. Nesse sentido, o personagem defende que ele também tem as mesmas inclinações e, conseqüentemente, ele próprio se viu representado na peça. A partir dessa reflexão e da atualidade das questões levantadas por Gógol em sua obra, pode-se entender porque sua obra é considerada um clássico, segundo o conceito de Calvino em sua obra *Por que ler os clássicos* (1991). Os vícios e os erros apresentados por Gógol em *A saída do teatro* são vícios humanos, questões universais, e, a partir dessa reflexão, podemos compreender que o dramaturgo objetivou representar, não necessariamente apenas a Rússia, seu povo e sua política, mas também os vícios do homem e toda a sua vulnerabilidade.

Mais à frente, “O Homem Trajado Muito Modestamente” explica a “Senhora A”, que acaba de conhecer, que também é um burocrata “num desses cargos que foi retratado na comédia” (GÓGOL, 2009, p. 348), e ela lhe pergunta se não se sentiu ofendido com o que acabara de assistir, sobre isso o personagem responde: “Em nossa cidadezinha nem todos os funcionários são honrados; muitas vezes, fazer uma boa ação é tão difícil quanto subir num muro alto (GÓGOL, 2009, p. 349). O personagem reconhece que, em seu trabalho, em diferentes esferas, existem pessoas desonestas e conclui que, a partir da representação, passa a crer mais no governo, e afirma:

[...] agora, mais precisamente depois dessa apresentação, eu sinto ao mesmo tempo como que um frescor e uma nova força para prosseguir em minhas atividades. Já fico consolado com a ideia de que a vilania que sofremos não ficará oculta nem será tolerada. Sinto que aqui, ante os olhos dos homens nobres, essa vilania é rebaixada ao ridículo, ainda que não bajule nosso orgulho nacional; e sinto que existe um governo digno, que permite que tudo isso seja mostrado, e que também observa tudo. Isso já me dá forças para continuar meu útil trabalho (GÓGOL, 2009, p. 349).

Essa permissão do governo para que tudo seja mostrado, provavelmente se refere à situação gerada na estreia de *O inspetor geral*, onde o Czar e sua família estavam na plateia. Segundo Cavaliere (2009), os poderosos que rodeavam o czar aconselharam-no a proibir a peça, o que não ocorreu devido às boas influências do dramaturgo. Sobre essa questão, Cavaliere (2009) explica:

[...] Gógol contava com amigos influentes sobre o soberano, os quais, astutamente, jogaram com a vaidade de Nicola I, comparando-o a Luís XIV, absolutista e culto. O czar seria então o supremo árbitro da questão, como fora o rei francês no caso de *O tartufo* de Molière. Ao final do espetáculo, o soberano teria comentado: ‘Essa é uma peça e tanto. Todo mundo recebeu o que merecia. Eu, mais do que o resto’ (CAVALIERE, 2009, p. 19).

Ou seja, o czar, mesmo ao considerar que a peça abordava seu governo, apesar de não ser essa a intenção de Gógol, permite que ela continue a ser representada. Essa aceitação do

czar vai representar para o dramaturgo um reconhecimento da importância de sua obra e um aumento da sua crença no monarca. Em vários trechos da peça, Gógol insere o argumento de que, a partir da obra, a crença no governo é ampliada e não diminuída. Ao contrário do que a crítica alegou sobre *O inspetor geral*, que a peça seria um ataque ao governo e ao regime (GATTO 1958), Gógol usa o recurso metadramatúrgico para afirmar que seu objetivo era assegurar a sua crença no governo e nas punições à corrupção e aos desvios de verba, e nesse sentido, o personagem destaca que “ainda que não bajule o nosso orgulho nacional”, ou seja, ainda que o autor não destaque os aspectos positivos da pátria russa, ele enfatiza a crença no governo.

Na sequência, o “Senhor A”, após ouvir todo o discurso de “O Homem Trajado Muito Modestamente” e se impressionar com sua eloquência, oferece a ele um emprego, um cargo estatal. O “Senhor A” afirma necessitar de um profissional honesto para o cargo e encerra ao afirmar que nesse cargo ele será melhor remunerado e terá mais visibilidade. A partir desse convite, “O Homem Trajado Muito Modestamente”, educadamente, agradece e afirma que o cargo que ele ocupa era o que sonhara para si e que se o deixar, alguém de má índole poderá ocupá-lo. O personagem ainda questiona ao “Senhora A” se a oferta de emprego é uma forma de recompensa por sua honestidade e argumenta que aplaudiu, se emocionou, riu com o texto escrito pelo autor, mas que não precisou oferecer nada em troca ao dramaturgo. Segundo “O Homem Trajado Muito Modestamente”, se as ações boas não forem feitas sem a espera de alguma recompensa, não são ações boas, pois, segundo ele, a honestidade tem que ser feita sem esperar algo em troca.

Mais adiante, o personagem “O Homem Trajado Muito Modestamente” se despede prometendo visitar o “Senhor A”. Ambos saem de cena e, logo em seguida, entram em cena “Senhor C”, “Senhor P” e “Senhor B”, que apresentam opiniões negativas a respeito da peça. Para o “Senhor P”, a peça dará um mau exemplo aos espectadores, já o “Senhor B” justifica que tais vícios são trazidos à cena para que caiam no ridículo, para que gerem o riso, função da comédia. Porém, o “Senhor P” argumenta que tal representação incentiva o desrespeito aos funcionários, principalmente em se tratando de um conselheiro do Estado. Sobre o argumento do “Senhor P”, o “Senhor B” defende a criação do texto, exemplificando:

[...] eu criei uma personagem, e dei a ela alguns vícios, que por sinal acontecem entre nós... Conferi a ela uma patente superior que me veio à mente, até mesmo a de um verdadeiro conselheiro de Estado... O que há de mau nisso? Não será possível haver dentre os verdadeiros conselheiros de Estado um vadio qualquer? (GÓGOL, 2009, p. 351).

O personagem defende que a criação brota da imaginação do autor, que não necessariamente retratou pessoas específicas e, pode haver a possibilidade de algum conselheiro ser também um “vadio”, ou seja, novamente a ideia de que o personagem apresentado pode ser qualquer um, qualquer um que possua um cargo elevado e que tenha pessoas a ele subordinadas ou que seja subordinado a alguém, é trazida ao texto pelo dramaturgo. Nesse sentido, Gógol, novamente, parece querer justificar que sua peça não foi direcionada a alguém em específico, e sim, tem um caráter mais universalizante. A todo o tempo os diferentes personagens estão defendendo suas opiniões ou abrindo mão delas. É como se a todo momento Gógol precisasse ressignificar sua obra e reafirmar a sua intenção.

Mais à frente, o “Senhor C”, assim como outro personagem anteriormente citado, afirma que “[...] estas são certas feridas sociais que é mais necessário ocultar do que mostrar” (GÓGOL, 2009, p. 352). Sobre isso, o personagem “Senhor P” concorda e ainda acrescenta que o que há de ruim tem que ser escondido e não mostrado. A corrupção, os vícios, as injúrias e as trapaças devem ser ocultadas em detrimento de uma visão positiva dos governantes e da sociedade russa. Em resposta à afirmação dos dois, “Senhor B” argumenta:

Na sua opinião, é preciso curar apenas superficialmente as feridas sociais, para que não sejam vistas. Mas por dentro, que a doença permaneça, pouco importa. Pouco importa que ela possa explodir e revelar esses sintomas, quando já será tarde demais para qualquer tratamento (GÓGOL, 2009, p. 352).

Na resposta, o personagem afirma que se forem encobertas as feridas, elas podem não serem vistas hoje, mas que em algum momento elas aparecerão e talvez seja tarde para que se possa consertar. As feridas sociais são tratadas por alguns personagens, no decorrer da obra, como algo que não existe ou como algo que eles desconhecem. Mais adiante, quando ainda estão em cena os mesmos personagens, desta vez o “Príncipe N”, ao desaprovar a afirmação de que tais feridas sociais existem, afirma: “Que sejam as suas feridas, mas não as minhas! Por que vem você me falar delas?” (GÓGOL, 2009, p. 354). A ofensa pela abordagem do tema social em seus aspectos corruptíveis parece tocar a muitos personagens, como é o caso do “Príncipe N” que, certamente, tem pessoas subordinadas a si e julga não existir certas feridas, reprovando a peça e o próprio autor.

Na cena seguinte, os personagens “O Primeiro Capote” e “O Outro Capote” discutem sobre a peça e comparam-na com as comédias francesas, ao falar sobre a influência da cultura deste país na cultura russa entre os séculos XIX e XX. Segundo Gatto (1958), as obras francesas e inglesas foram determinantes para o desenvolvimento de uma intelectualidade na

Rússia, durante o século XIX. Gógol, aborda, então, essa questão em sua obra corroborando com a afirmação de Gatto (1958).

“O Primeiro Capote” utiliza, como exemplo, uma comédia que teria assistido no dia anterior: “Lembre-se do que aconteceu no *vaudeville* de ontem: alguém tira a roupa, pega a saladeira da mesa e se mete debaixo da cama. A peça, sem dúvida, é indiscreta, mas é engraçada” (GÓGOL, 2009, p. 355). Ou seja, o padrão de comédia defendido pelo personagem se refere às comédias superficiais que exploram o cômico das situações do dia a dia, ou até mesmo questões ou figuras políticas, mas sem se aprofundar nem, muito menos, trazer reflexão para o leitor/espectador. Nesse sentido, “O Outro Capote” afirma:

Com os franceses é outra coisa. Lá existe ‘*Société, mon Cher!*’ Entre nós é impossível. Nossos ‘*escrevinhadores*’ não possuem, absolutamente, qualquer formação. A maioria deles é educada em seminários, e são inclinados ao vinho e à libertinagem. O meu criado também recebe visitas de um certo escritor... Como pode ter noção do que é uma boa sociedade? (GÓGOL, 2009, p. 355).

O personagem aponta os “escrevinhadores”, em tom de ironia, como profissionais sem formação. Existe na fala do personagem um certo preconceito endereçado à essa profissão, alegando para isso que esses profissionais têm uma vida boêmia e que mantêm relações com os criados, afirmando, dessa forma, que não poderiam ser pessoas eruditas e, logo em seguida, a dupla sai de cena, dando lugar à “Uma Dama da Sociedade”, acompanhada por “O Homem Fardado” e “O Homem de Fraque”. A “Dama” alega que os personagens da comédia não têm nenhum atrativo e usa o exemplo dos textos franceses como um “padrão de qualidade”; na visão dela, os personagens devem ter virtudes, elemento esse ausente na peça que acabaram de assistir. Ainda sobre o tema a “Dama” argumenta:

Mostrem-me uma mulher que cai em erro, que até engana seu marido, entregando-se, suponhamos, a um amor depravado e ilícito. Mas me mostrem isto de forma atraente. De forma que eu me sinta envolvida pelo destino dela. De forma que ela me pareça amável. Pois aqui as personagens são todas caricaturas, uma mais repugnante que a outra (GÓGOL, 2009, p. 355).

Gógol aborda a questão do personagem e, ao que parece, os comentários gerados pelo *O inspetor geral* se referem também à ausência de virtude dos tipos retratados. Nessa última citação, podemos perceber que para a personagem não se importa com o enredo de forma geral, o que importa é que o personagem provoque um envolvimento, uma identificação. Como já foi mencionado anteriormente, os personagens da primeira obra dramática de Gógol, de maneira geral, demonstram ser, em algum momento da trama, corruptíveis, passíveis de subornar e de serem subornados, eliminando a ideia de um herói que luta em busca de um ideal ou causa. O personagem afirma que o que acaba de ver em cena são

caricaturas, um termo frequentemente usado para se referir a figuras delineadas na obra de Gógol.

O conceito de caricatura é comumente associado à obra dramaturgical de Gógol e contribui para o efeito cômico existente em suas peças. Seguindo o conceito de Propp (1992), essa caricaturização potencializa um detalhe para chamar atenção e provocar o riso. Tal elemento também foi percebido pelas pessoas que assistiram ao espetáculo e retratado pelo dramaturgo em *À saída do teatro*.

Na sequência, um novo grupo de personagens entra em cena e discute sobre os temas abordados na comédia. Um deles questiona se há mesmo a necessidade de se abordar abusos e vícios na comédia, tema que, segundo ele, é sem graça. Em resposta ao “O Primeiro”, “O Segundo” questiona: “Então, pode-se rir de quê? Das virtudes e qualidades do homem?” (GÓGOL, 2009, p. 356). Ou seja, quais seriam os temas pertinentes às comédias? As virtudes do homem servem como tema para a comédia? Em *À saída do teatro* essa questão está sempre presente: quais deveriam ser os temas abordados pela comédia? Sobre a questão do riso, Bergson afirma: “Não há cômico fora daquilo que é propriamente humano” (BERGSON, 1993, p. 14). Gógol, ao retratar questões de forma cômica, aborda situações humanas pertinentes à Rússia em que vivia. O homem e seus vícios são um dos focos centrais da obra gogoliana. O caso específico de *O inspetor geral*, que resultou em muitas críticas, foi o uso de situações vinculadas ao governo de forma direta, as situações não foram disfarçadas e nem poetizadas na obra gogoliana, pelo contrário, foi explicitada de forma bem direta a corrupção que existe na Rússia, em diferentes níveis de poder. O personagem “O Primeiro” afirma que existem outras formas de reproduzir situações engraçadas sem que seja preciso, para isso, abordar questões do governo. E “O Segundo” responde:

Então você quer tirar da comédia todo o seu significado mais sério? Então para que dizer que a lei é iniludível? Há comédias aos montes, dessas que você deseja, mas por que não admitir a existência de mais dois ou três gêneros, como esta que foi representada agora? Se essas de que você fala o agradam tanto, é só ir ao teatro. Lá você pode assistir, todos os dias, a peças onde um se esconde sob a poltrona e outro o arranca de lá pelas pernas.

O TERCEIRO

Ah, não! Ouçam: não é bem assim. Há limites para tudo. Existem coisas que são sagradas, coisas das quais não se ri (GÓGOL, 2009, p. 356-357).

Na passagem acima, “O Segundo” defende que deva se retratar na comédia temas sérios e superficiais para que, dessa forma, possam existir diferentes gêneros, como se a peça que acabaram de ver apontasse para o surgimento de um novo gênero de comédia, uma comédia crítica. Gogol insere, diversas vezes, em *À saída do teatro*, personagens que defendem a existência de uma comédia séria como a que acabaram de assistir. Ou seja, o

autor classifica sua obra, *O inspetor geral*, como sendo uma peça que aborda temas sérios, apesar de ser uma comédia. Pode-se perceber, pelos comentários dos personagens, que se demonstram até mesmo assustados com tal representação, que esse tipo de comédia não era muito comum na Rússia. Se esses temas mais sérios não eram contemplados pelas comédias, a obra de Gógol deve ter representado uma agressão aos que assistiam. Na fala do personagem acima, quando afirma que de certas coisas não se pode rir, por serem sagradas, ou seja, é como se os assuntos referentes ao governo e às suas falhas fossem algo que não se pudesse expor, nem muito menos zombar. Sobre esse aspecto, “O Primeiro” ainda argumenta: “Mas, sinceramente, não é assunto para o autor, nem tema para a comédia” (GÓGOL, 2009, p. 357) e, em seguida, “O Segundo” comenta à parte:

Confesso que eu não queria estar no lugar do autor agora. Se ele escolhe um tema de pouca importância, todos vão dizer: ‘Não busca nenhuma moral mais profunda’. Agora, se escolhe um tema mais sério e com um fundo moral, dirão: ‘Ele não deveria se meter nisso. Só escreve tolices!’ (GÓGOL, 2009, p. 357).

Na citação, o autor é abordado, mesmo que seja em uma fala à parte, e não em um debate entre personagens. Novamente o tema da comédia é trazido por Gógol, que coloca na fala do personagem a dificuldade de se obter aprovação de todos. Dessa forma, pode-se compreender que, para Gógol, era importante esclarecer em *À saída do teatro*, que sua primeira peça dificilmente conseguiria agradar a todos, independente do tema que tratasse. O recurso da metadramaturgia traz as questões do autor para dentro do texto e faz o leitor/espectador refletir sobre a impossibilidade de sua obra ser aceita e elogiada por todos aqueles que à assistiram. A **autorreferencialidade** aparece nessa citação, mesmo que indiretamente, no momento em que o personagem tenta se colocar no lugar do autor da peça que acabara de assistir.

Nesse sentido, Aboleda (1991) esclarece que as obras metateatrais

[...] são obras carregadas de um alto nível de consciência, produto de uma arte autoreflexiva. A utilização desta técnica literária possibilita uma distância, um ‘silêncio reflexivo’ entre o autor-personagem, autor-público, personagem-público. Essa atividade metacrítica gera a criação de novos signos artísticos para o texto e, conseqüentemente, obriga ao público-leitor a se interessar nas mensagens expressadas pelos ditos signos (ABOLEDA, 1991, p. 44, tradução nossa⁷²).

⁷² “[...] son obras cargadas de un alto nivel de consciencia, producto de un arte autoreflexivo. La utilización de esta técnica literaria posibilita una distancia, un ‘silencio reflexivo’ entre el autor-personaje, autor-público, personaje-público. Essa actividade metacrítica genera la creación de nuevos signos artísticos para el texto y, conseqüentemente, obliga al público-lector a interesarse en los mensajes expresados por dichos signos” (ABOLEDA, 1991, p. 44).

A partir dos conceitos apontados por Aboleda (1991), pode-se dizer que a obra *À saída do teatro* é uma obra autorreflexiva, onde o dramaturgo, além de refletir sobre as críticas feitas à *O inspetor geral*, também reflete sobre aspectos da linguagem, sobre o exercício da escrita e sobre aspectos históricos. Gógol traz, em sua escrita, diversos elementos e, através da metadramaturgia, convida o leitor/espectador a fazer um exercício de crítica sobre muitos desses elementos. Dessa forma, podemos afirmar que a obra gogoliana é uma obra **autocrítica** por apresentar diversas passagens em que percebemos que o autor está criticando a si próprio e à sua obra. A **autocrítica**, enquanto um elemento metadramatúrgico, proporciona a reflexão nos diversos níveis apontados por Aboleda (1991), autor-personagem, autor-público, personagem-público.

Aboleda (1991) atribui a esses exercícios de crítica a criação de novos “signos artísticos” dentro do próprio texto, nesse sentido os signos trabalhados pelo texto de Gógol são teatrais e abordados pelos diferentes personagens. Dessa forma, o leitor/espectador, ao reconhecer tais signos e compreender como eles são utilizados no teatro, é levado a criar interesse pelos mesmos. Certamente, alguns dos leitores/espectadores de *À saída do teatro* não tinham conhecimento sobre enredo ou sobre a criação de personagens por um dramaturgo, porém, ao entrar em contato com os elementos da linguagem, é “obrigado”, de certa forma, a se interessar por tais elementos, mesmo que somente enquanto lê ou assiste à obra. O **desnudamento dos códigos da linguagem dramatúrgica**, um elemento que compõe o conceito de metadramaturgia, proporciona ao coenunciador um contato direto com a linguagem.

Já sobre o aspecto do “silêncio reflexivo” gerado pela obra e que Aboleda (1991) defende ser um silêncio que se estabelece entre autor-personagem, autor-público, personagem-público, é o silêncio gerado pela compreensão dos signos ou pela formulação deles. Esse silêncio reflexivo é performativo no sentido de que ele comunica, expressa signos e faz relacionar e inter-relacionar ideias e conceitos.

Para Arnaud Rykner, em seu livro *O reverso do teatro: dramaturgia do silêncio da idade clássica a Maeterlinck* (2004), “[...] o silêncio parece-nos ser muito mais do que o simples reverso da palavra. Isto, porque tendemos a tratá-lo menos como um conteúdo integrado no dispositivo teatral, do que como uma verdadeira forma capaz de pôr em causa este último” (RYKNER, 2004, p. 15). Esse silêncio é abordado por Rykner (2004) como algo capaz de colocar em questão o dispositivo teatral e, através dele, os signos são construídos e interpretados.

Segundo Foucault (2001), é no silêncio que a escrita de si tem seu fundamental alicerce, pois é onde o autor pode refletir sobre o que escreve e o leitor/espectador sobre o que lê, escuta e cria imageticamente. A troca entre esses agentes representa o cerne de uma escrita que é transformadora, pois se a comunicação entre os dois não for estabelecida de forma a criar reflexão, a escrita performática não se estabelece naquilo que lhe é pertinente, a operação de transformações não só no enunciador, como também no coenunciador. Esse silêncio que se estabelece entre autor-personagem, autor-público e personagem-público é o fundamento de uma escrita voltada para o performativo, para o transformador, para os dualismos da existência humana e que Gógol retratou em suas obras metadramatúrgicas.

Na sequência de *A saída do teatro*, entram em cena “A Jovem Dama” e “Senhor N”, no início do diálogo aquela afirma ter rido “até o fundo da alma” e, em seguida, o “Senhor N” retruca perguntando se ela “gosta de rir de tudo que é russo”. Na sequência, travam o seguinte diálogo:

A JOVEM DAMA

Só ri porque foi engraçado. Ri porque a infâmia e a baixaza foram trazidas à luz, e não foram vestidas em trajes que as pudessem esconder. A infâmia e a baixaza seriam as mesmas numa cidadezinha de província ou aqui entre nós. É disso que eu ri.

SENHOR N

Acabei de falar com uma senhora muito inteligente. Ela me disse que riu, mas que junto com o riso, o tom da peça provocou uma impressão triste.

A JOVEM DAMA

Pouco me importa o que achou a sua senhora inteligente. Eu não tenho os nervos tão sensíveis e sempre tenho o prazer em rir-me daquilo que, no fundo, é engraçado. Sei que há quem seja diferente de nós, que estamos prontas a rir até o fundo da alma de um homem como o nariz defeituoso, mas não temos espírito para rir de um homem de alma defeituosa (GÓGOL, 2009, p. 358).

Na primeira fala desse fragmento, a personagem destaca a importância de ver a baixaza e a infâmia, que podem ocorrer em qualquer cidade, retratada em uma peça de forma cômica. A questão do riso triste, gerado pela representação, é abordada algumas vezes por diferentes personagens, como se Gógol quisesse reafirmar que o riso gerado por sua obra não é o riso do escárnio, nem da zombaria, muito menos o riso por alguma deficiência física ou mental, mas um riso tenso, que é gerado a partir de questões sérias. Assim, na última fala desse diálogo, quando “A Jovem Dama” afirma que as pessoas não têm espírito para rir de alguém que tenha a alma defeituosa, mas sim, para rir de deficiências físicas, Gógol reafirma essa facilidade para o riso desprezioso em contraponto à revolta provocada por um riso advindo de questões profundas. Mais à frente, “A Segunda Dama” entra em cena e, apesar de afirmar que todos riram com a peça, desabafa: “Confesso que foi um tanto triste. Senti, sim, uma certa tristeza. Sei que tudo isso é assim mesmo, eu mesma já vi muita coisa parecida,

mas, apesar disso, o tom foi um pouco pesado” (GÓGOL, 2009, p. 359). A questão do riso triste novamente é abordada pelo dramaturgo. O riso gerado pela obra, e que está explicado nesta última citação, é o riso de quem acha engraçado o que está vendo, porém, também percebe que o que está sendo retratado é exatamente o que acontece no dia a dia. Por isso, esse riso é triste e faz com que, ao final do espetáculo ou da leitura, o leitor/espectador ainda se pegue a refletir sobre o que viu. De acordo com Propp (1992), “O riso é uma arma de destruição: ele destrói a falsa autoridade e a falsa grandeza daqueles que são submetidos ao escárnio” (PROPP, 1992, p.46). Na visão dos personagens de *A saída do teatro*, o riso gogoliano representou essa destruição que é abordada por Propp (1992). O tom pesado que foi atribuído à *O inspetor geral* se refere à visão de uma realidade que, muitas vezes, é abafada e que, em cena, fica exposta a tudo e a todos.

Quando é questionada pelo “Senhor N” se a peça não a agradou, “A Segunda Dama” responde: “Ora, quem disse isso? Estou dizendo que ri até o fundo da minha alma, e até mais do que todos os outros. Acho que fui tomada por louca... Por isso mesmo foi triste pra mim. Eu queria ter visto pelo menos uma personagem bondosa. Esse excesso de baixeza...” (GÓGOL, 2009, p. 359). Ou seja, a personagem, assim como outras já o fizeram ao longo da peça, admite querer ver algum personagem que tivesse boa índole e sobre esse aspecto ela conclui: “Ouça, aconselhe o autor para que descubra ao menos um homem honesto. Diga a ele que estão lhe pedindo. Que seria bom se ele pudesse fazer isto” (GÓGOL, 2009, p. 359). A partir da citação, pode-se concluir que, de certa maneira, o público realmente considerava que pudesse intervir nas obras dos autores, a ponto de a personagem solicitar que fosse adicionada à obra alguma pessoa honesta. Depreende-se, então, que as diversas tentativas de Gógol reescrever a sua obra dramaturgica mais importante, provavelmente se deve não somente às angústias do autor em relação à má compreensão de sua obra, mas também à insistência do público em ver tais questões abordadas de forma mais leve. Mais à frente, a mesma personagem assume que ouviu outros comentários, em especial o de um “gorducho” sobre a peça e, a esse respeito, relata: “Dizia que isso era uma calúnia, que tais infâmias e baixeiras nunca ocorrem entre nós. E quem falava? Pois era um homem vil e baixo, capaz de vender a própria alma, a consciência, e tudo mais que se queira comprar. Eu só não quero dizer seu nome” (GÓGOL, 2009, p. 359). O autor faz questão de mostrar que, assim como havia pessoas honestas assistindo à peça, também existiam aqueles que eram desonestos e, estes últimos eram os que criticavam de forma mais dura a representação que acabaram de assistir. Na sequência, a personagem conclui:

Eu ouvi várias vezes gritarem ao nosso lado: ‘Isso é uma gozação abominável sobre a Rússia. Uma brincadeira de mau gosto com o governo. Como permitem isso? Que dirá o povo?’. E por que eles gritavam? Por que pensavam e sentiam dessa maneira? Perdoe... fizeram esse falatório para que proibissem a peça justamente porque encontraram nela certas coisas semelhantes ao que veem em si mesmos. Assim são os nossos cavalheiros de verdade, não os do teatro! (GÓGOL, 2009, p. 360).

A justificativa encontrada por Gógol para explicar as reações de raiva, desprezo e insatisfação geradas pela peça é reafirmada no trecho acima. A partir dos comentários da personagem, pode-se traçar um paralelo entre a epígrafe de *O inspetor geral*, “A culpa não é do espelho se a cara é torta” e as ideias contidas na sua fala. Assim como o espelho não pode ser culpado pelas deformações daquele a quem reflete, a peça *O inspetor geral* não pode ser culpada por apontar os defeitos e vilanias, que alguns da plateia, ou todos, possuem. Nota-se que este argumento está presente em todo o texto se repetindo diversas vezes na fala de diferentes personagens.

Em seguida, o tema do autor é novamente abordado:

A SEGUNDA DAMA

É melhor que diga simplesmente que o autor não tem sentimentos fortes e profundos no coração.

SENHOR N

Como assim?

A SEGUNDA DAMA

Ora, quem está sempre rindo é justamente aquele que não pode ter muitos sentimentos elevados: ele não pode conhecer o que sente um coração cheio de ternura.

SENHOR N

Essa é a verdade! Provavelmente pra você, o autor não é um homem digno.

A SEGUNDA DAMA

Veja só, você agora está interpretando de maneira equivocada. Eu não disse nenhuma palavra no sentido de que o autor de comédias não tenha dignidade, de que não tenha nenhuma noção do que significa a honra. Digo somente que ele não seria capaz... de deixar cair uma lágrima do fundo do coração, de amar intensamente, do mais profundo de sua alma (GÓGOL, 2009, p. 361-362).

Depreende-se da passagem acima que o autor de comédias é apontado como uma pessoa sem sentimentos, que só sabe zombar das situações e das pessoas, apontado pelas personagens como alguém incapaz de amar e de ter em seu coração sentimentos profundos. Gógol utiliza elementos da linguagem teatral para expor as situações cômicas da sociedade e, nesse sentido, é considerado um autor baixo. Na opinião de Propp (1992), “A língua constitui um arsenal muito rico de instrumentos de comicidade e zombaria” (PROPP, 1992, p. 119). O tema do amor é uma questão que Gógol não enfatizou em suas obras, sobre o que muitos críticos defendem se dever ao fato de o dramaturgo nunca ter amado profundamente alguém, visto que não se encontram referências a algum possível relacionamento que o autor tenha tido. Segundo Cavaliere (2010):

Alguns de seus biógrafos apontam para o fato de que o grande mal de Gógol foi não ter amado nunca e ninguém e que, por isso, ele teria conhecido um só lado da vida, de onde provêm as caricaturas que inundam a sua obra. A comicidade, o escárnio ou o riso de zombaria seriam, portanto, o pressuposto de uma atitude de defesa e de hostilidade latentes, o que implicaria um sentimento de superioridade e desprezo a encobrir, afinal, a impotência e a frustração diante da incapacidade do sentimento amoroso (CAVALIERE, 2010, n.p.⁷³).

Para concluir o tema sobre o autor, “A Segunda Dama” complementa: “Calem-se! Eu vou ser má novamente (*dirigindo-se ao Senhor N*). Diga-me, será que é mesmo errado o que eu disse? Não é verdade que a alma do autor de comédias tem que ser necessariamente fria?” (GÓGOL, 2009, p. 362). Por sua vez, o personagem “O Marido Da Segunda Dama” complementa: “Ou ardente, porque a irritabilidade de caráter também estimula a brincadeira e a sátira” (GÓGOL, 2009, p. 363). Ou seja, Gógol insere na obra os comentários que tinham relação direta com o dramaturgo. É interessante notar que, até mesmo esses comentários sobre a ausência de amor, Gógol relata em *A saída do teatro*. O uso da metadramaturgia pelo autor, nesse caso, não serve de nenhuma forma para lhe defender, mas para expor as ideias que muitos fazem sobre os artistas e poetas. Nesse sentido, o “Senhor N” conclui: “Mas refletindo sobre tudo o que ouvi a respeito dele, parece-me que é um homem egoísta, ou um pouco irritável” (GÓGOL, 2009, p. 363). A opinião desse personagem é afirmada pelos demais personagens na sequência, como se o autor, para escrever tal obra, tivesse que ser alguém de má índole ou de comportamento inconstante.

Em seguida, entra o personagem “O Primeiro” acompanhado por “O Segundo” e aquele questiona sobre o que é representado na comédia: “[...] esse acúmulo de exageros, esses excessos, será que isso não representa uma falha na comédia? Diga-me onde se encontra essa sociedade composta por todas aquelas pessoas, onde não haja nem a metade, sequer uma parcela, de pessoas dignas?” (GÓGOL, 2009, p. 364). Ou seja, o quadro de personagens corrompidos apresentado na peça foi motivo de incômodo para diversas pessoas. “O Primeiro” conclui seus questionamentos afirmando que: “Se a comédia deve ser um quadro e um espelho da nossa vida social, então ela deve reproduzi-la com toda a fidelidade” (GÓGOL, 2009, p. 364).

Em resposta às questões levantadas por “O Primeiro”, “O Segundo” argumenta:

Em primeiro lugar, na minha opinião, essa comédia não é absolutamente um quadro, mas sim uma fachada. Veja você: o palco, o lugar onde se desenrola a ação, é perfeito. Se fosse de outro jeito o autor não daria evidência aos defeitos e

⁷³ CAVALIERE, Arlete. A arte de Gógol: tradição e modernidade no enigmático expoente da literatura russa. *Revista Cult*, 2010. n.p. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/a-arte-de-gogol/>. Acesso em: 24 jul. 2015.

anacronismos. Ele conseguiu isso porque não deu àquelas personagens discursos e características que não fossem inerentes a elas. A irritabilidade do autor não se voltou, aqui, contra um indivíduo, mas contra a personificação de um caráter coletivo. De diferentes lugares, de cada canto da Rússia, ele reuniu representações de um aspecto da verdade. E esse aspecto, que são os abusos e os desmandos, serve a uma só ideia: promover no espectador uma forte repugnância em relação a tudo o que não tem valor. E a impressão é ainda mais forte porque nenhuma das personagens apresentadas perdeu seu aspecto humano. A humanidade está em toda a parte. Por isso os corações estremecem mais profundamente. E, rindo, o espectador involuntariamente olha para trás, como se sentisse que bem próximo a ele está aquilo do que ri. E sente que a cada instante deve estar alerta, para que aquilo não brote em sua própria alma. Acho que deve ser engraçado para o autor ouvir reclamações como: “Por que suas personagens e seu herói não são encantadores?”. Ora, se, ao contrário, fez de tudo para que parecessem tão repugnantes quanto possível! Se colocasse uma personagem respeitável na comédia, e o fizesse com arrebatamento, então tudo teria que ser reformulado em função dessa personagem, e tudo o que causara espanto até então deveria ser imediatamente esquecido. É possível que essas personagens também não se parecessem sempre com a vida real, mas ao fim, do espetáculo o espectador não sairia com um sentimento de tristeza dizendo: “Será que existem pessoas assim?” (GÓGOL, 2009, p. 364-365).

Nesse texto, parece ser o próprio Gógol a discorrer sobre o sentido da sua peça. Logo no início da fala, o personagem já explica que os defeitos conseguiram ser expostos pelo autor porque ele atribuiu aos personagens características totalmente plausíveis a eles, não ações elevadas e, assim, o autor, ao escrever tal peça, enfatizou um caráter coletivo que, em sua opinião, é arbitrário. E, ao retratar tal fato, o autor demonstra diferentes lugares da Rússia, e não apenas um lugar específico, visto que as questões apresentadas são questões universais. Na fala do personagem, as fraudes, abusos e vícios apresentados pelo autor evocam no leitor/espectador uma aversão ao que é baixo, um desejo de se manter longe daquelas situações para não ter a si mesmo exposto. O destaque dado, na fala acima, à humanidade atribuída aos personagens, é também um ponto de aproximação entre a representação e a realidade. Segundo ele, a humanidade está explorada em toda a peça e, nesse sentido, pode-se dizer que essa humanidade também caracteriza o realismo dos personagens gogolianos. As personagens criadas pelo dramaturgo não se distanciam de pessoas reais, não são reis, czares, ou pessoas de alto grau, mas pessoas com as quais podemos cruzar todos os dias, um prefeito, um inspetor, um diretor de escola, e, nesse sentido, a obra se aproxima ainda mais do leitor/espectador, o qual é levado a olhar para os lados e reconhecer esses personagens entre si. Apesar disso, veem o argumento de personagens anteriores os quais alegam que percebem em si tais características, mas que, para permanecerem honestos, tiveram que persistir para não cair no erro, ou seja, qualquer um é passível de estar naquela condição. O próprio personagem, em sua explanação, alega que essas personagens são personagens da vida real e se o autor colocasse um personagem honesto, talvez a peça perdesse essa conexão com a

realidade, ou colocaria essas questões para um segundo plano, além de não evocar na plateia o sentimento de tristeza reflexiva.

Essa tristeza apresentada por diversos personagens tem origem na descrença que a peça suscita, apesar de não ser uma descrença no governo, como o personagem explica, mas uma descrença no homem, como pode ser percebido quando ele questiona: “será que existem pessoas assim?”. Com isso, ele demonstra que aquele que questiona fez o exercício de visualização da cena na realidade ou, de alguma forma, viu seus vícios e vulnerabilidades representados na comédia. Essa realidade, levada à cena por Gógol em *O inspetor geral*, provavelmente foi o que mais agrediu aqueles que assistiram à peça, e isso pode ser notado em diversas passagens de *A saída do teatro*.

Na sequência, a personagem “Uma Voz Do Outro Lado” afirma que “Aconteceu uma história exatamente igual a essa em nosso vilarejo. Desconfio que o autor, se não estava pessoalmente lá, provavelmente ouviu falar” (GÓGOL, 2009, p. 369). A origem do tema da obra é abordada pela personagem e se assemelha às duas versões sobre a origem da obra que já foram citadas nos capítulos iniciais desta tese. Em seguida, o personagem “A Voz de Um Senhor do Tipo Exaltado” chama o autor de “besta” e “mentiroso” e é apoiado por “A Voz De Um Funcionário Irado, Mas, Como Se Pode Notar, Experiente” que complementa: “O que ele conhece? Não sabe nada de nada! E mente, como mente! Tudo que ele escreveu são mentiras. Isso para não falar dos subornos, que não acontecem desse jeito” (GÓGOL, 2009, p. 369).

Mais à frente, “Um Funcionário De Aspecto Importante” afirma “Eu proibiria tudo isso. Não há por que publicar isso. Sirva-se do que a civilização já deu: leia, mas não escreva. Já estamos satisfeitos com o que está escrito. Não é preciso mais” (GÓGOL, 2009, p. 370). “Uma Voz No Meio Do Povo” conclui o julgamento sobre o autor argumentando “Quem é canalha, é canalha e pronto. Não é com um canalha que vamos rir” (GÓGOL, 2009, p. 370). A ideia de que não é mais necessário escrever reporta à uma ideia de tradição literária. Durante a peça, já foi abordado o tema da origem da comédia, da influência francesa, entre outros que fazem referência direta às tradições teatrais.

Sobre a origem da peça, “O Primeiro” explica: “E dizem que uma história parecida aconteceu com o próprio autor. Dizem que ele esteve na prisão, numa certa cidadezinha, por causa de dívidas” (GÓGOL, 2009, p. 371), e, mais à frente, “Um Senhor Do Outro Lado Do Grupo” argumenta:

Não, não foi na prisão. Foi numa torre. Pessoas que viajaram para lá viram. Dizem que era uma coisa extraordinária. Imaginem um poeta no alto de uma torre elevadíssima, tendo a sua volta as montanhas, numa paisagem maravilhosa, e de lá

escrevendo seus versos. Cá entre nós, parece ser uma figura bastante singular esse escritor, não é? (GÓGOL, 2009, p. 371).

Ao que parece, muitas foram as indagações sobre a origem da peça, isso pode se justificar por um desejo do público de saber onde tal situação pode ter ocorrido, onde existem tais pessoas, onde tanta corrupção, abuso de poder e tantos outros crimes acontecem. Isso pode ser causado pelo realismo que foi empregado pelo autor na construção dos diálogos e na elaboração das cenas. Na criação dos personagens de *O inspetor geral*, Gógol empregou o realismo, não só em suas ações, mas nos diálogos. O fato é que o dramaturgo russo ousou também relatar nos diálogos dos personagens a forma fantasiosa como as especulações sobre a figura do autor se deram.

Mais à frente, “Uma Dama De Média Sociedade” afirma: “Como deve ser perverso e malicioso esse autor! Confesso que eu não gostaria que ele sequer pusesse os olhos em mim. De repente ele pode notar em mim algum motivo de piada” (GÓGOL, 2009, p. 372). O autor de comédias, na visão de alguns dos personagens, como vimos ao longo deste capítulo, é alguém que se serve dos infortúnios dos outros e, a partir daquilo que vê e ouve no dia a dia, cria seus textos, por isso que a personagem cogita fugir do autor, para que nenhum aspecto seu possa ser retratado por ele.

Em seguida, os personagens “Um Senhor Fluente”, “Um Segundo Senhor” e “Um Terceiro Senhor” discutem sobre a índole do autor, um deles afirma que, para ele, “nada é sagrado”, quem desmerece o Estado, em pouco tempo estará renegando a Deus. Nesse contexto, o personagem “Um Terceiro Senhor” afirma que:

Essa peça é uma coisa muito séria! Dizem por aí: ‘Essa representação teatral é uma besteira, uma futilidade’. Não, não é uma simples besteira. É preciso chamar a atenção para isso com seriedade. Por coisas como essa podem até nos mandar para a Sibéria. Se eu tivesse poder, esse autor não daria nem mais um pio. Eu o trancafiaria num lugar onde ele não enxergaria nem a luz do dia (GÓGOL, 2009, p. 373).

A ideia da punição para aqueles que fugissem das regras impostas pelo czar e pelos censores aparece na citação. O exílio na Sibéria era algo que acontecia com certa frequência entre aqueles que infringiam as regras de alguma forma. Púshkim, como já foi abordado nesta tese, foi punido com o exílio na Sibéria (GATTO, 1958).

A rubrica que é sugerida por Gógol nessa altura do texto se confunde até mesmo com uma das falas dos personagens. O autor indica: “Surge um grupo de pessoas sabe-se lá de que tipo. Mas, pensando bem, de aspecto distinto e muito bem-vestidas” (GÓGOL, 2009, p. 373). O autor opina nesse momento sobre o perfil dos personagens e sobre a forma como se vestem, de maneira cômica. Da forma como a rubrica está escrita, caberia na fala de qualquer um dos

personagens do texto. Novamente, a forma de apresentação do texto aponta para uma compreensão de que o mesmo foi direcionado muito mais para quem está lendo do que para quem vai assistir a tal espetáculo. Da mesma forma como a ironia empregue nos nomes dos personagens nos leva a crer, como já mencionamos neste capítulo, que tal peça foi escrita muito mais para ser lida do que para ser encenada. Contudo, é importante ressaltar que o texto performatiza as ações, tanto em nível de produção, quanto de recepção, através das vozes autorais dos personagens.

Em seguida, entra em cena “O Primeiro”, que admite, para “O Segundo”, não concordar com as aclamações que o autor recebeu de uma parte da plateia. Para o personagem, a peça não é digna de tais comentários, ao que “O Segundo” argumenta: “No entanto, a peça divertiu... entreteve” (GÓGOL, 2009, p. 373), e “O Primeiro” continua a afirmar que a peça não merece tais elogios, concluindo: “Então o que é um escritor? Que apareça aqui ou ali uma palavrinha espirituosa, é coisa que qualquer um faz baseando-se em modelos... Onde está o trabalho? O que existe aqui? Pois é só uma anedota e nada mais” (GÓGOL, 2009, p. 373-374). O personagem defende que não há nada que possa merecer destaque na peça, se ao menos fosse uma cantora ou bailarina, de quem se pode admirar “o talento natural”, mas a peça não é merecedora de aplausos e, em seguida, complementa: “[...] escrever... Pode-se escrever até sem ter estudado. Não sei quem é esse autor, mas me disseram que é um prefeito ignorante. Não sabe de coisa alguma, e parece que o expulsaram não se sabe de onde” (GÓGOL, 2009, p. 374). O personagem insiste que qualquer um pode escrever uma obra literária, diferente de um bailarino, por exemplo, que só com muito treinamento pode executar tais movimentos. Mais à frente, o personagem defende que a escrita é algo banal e argumenta:

Você há de me perdoar, mas o que ele pode saber? Você mesmo sabe o que é um literato: uma pessoa artificial! Esse é um fato conhecido por todos: não há literato que preste. Já está provado que eles são assim. Pense só... O que é que eles escrevem? Só escrevem futilidades! Basta querer, e dentro de uma hora eu poderia escrever algo assim. Você também poderia... Qualquer um pode (GÓGOL, 2009, p. 374).

O desprezo, a ironia e o desdém estão retratados na fala desse personagem. Gógol certamente se viu sufocado por tais críticas e não soube reagir a elas, recorrendo ao exílio, após a estreia de *O inspetor geral*. Na sequência, “O Primeiro” conclui sua explanação defendendo a proibição de tais textos. Segundo o personagem:

O PRIMEIRO

É isso mesmo. É uma perda de tempo e mais nada. Uma anedota, uma bobagem. Sinceramente, deveriam proibi-los de ter a pena nas mãos, já que só fazem por

denegri-la. E no entanto o povo vem dar-lhe sustento! Vem para fazer alarido, gritar, incentivar! E a obra é simplesmente uma tolice! Uma anedota! Um monte de futilidades! Uma anedota! (GÓGOL, 2009, p. 375).

Esses são os comentários que antecedem o monólogo final. Ao analisar a sequência de diálogos que se sucedem até este momento, pode-se perceber que Gógol segue o encadeamento de ações e diálogos que ajuda ao leitor a perceber os elementos metadramatúrgicos da peça e ir se familiarizando com esses elementos para que, dessa forma, possa refletir sobre os temas abordados na obra (ARBOLETA, 2009, p. 38). A peça mescla momentos de ironia, de riso tenso, de comédia, mas os momentos que antecedem o monólogo final são tensos, pesados. Tais ações vêm em um crescente que culminará no monólogo de “O Autor da Peça”.

Gógol escreve esse texto final como uma aula sobre a comédia. O personagem principal está transtornado após tudo que ouviu e despeja todas as suas angústias com relação à elaboração da peça. O personagem já inicia seu texto com a seguinte afirmação: “Eu ouvi mais do que poderia suportar. Que grande amontoado de asneiras!” (GÓGOL, 2009, p. 375). A insatisfação do “autor” já é notória nesse fragmento que vem seguido pela ideia de que a plateia russa teria se tornado “uma massa imóvel” em que todos os pensamentos estão, de certa forma, nivelados e orientados por aqueles que são tidos como formadores de opinião, como é o caso dos literatos. Seu desejo é que cada um possa ter “sua opinião” e ser “criador do seu próprio caráter”, e afirma: “Como é importante que o autor de comédias conheça até mesmo as reprovações mal-intencionadas!” (GÓGOL, 2009, p. 376). O autor percebe a importância de ter o conhecimento da opinião do público e afirma estar satisfeito com o que viu e ouviu. Porém, mais à frente, afirma estar triste, pois ninguém notou que o personagem principal da sua peça era o riso. E, sobre esse aspecto, comenta a nobreza do riso, ao dizer que:

É nobre porque se atreve a se mostrar, apesar de trazer consigo um ofensivo epíteto ao autor de comédias: o epíteto de ‘frio e egoísta’, que até mesmo obscureceu a presença dos ternos impulsos de sua alma. Ninguém tomou a defesa desse riso. Eu, o autor de comédias, servi a ele com honestidade, e por isso devo colocar-me como seu protetor (GÓGOL, 2009, p. 376).

“O Autor da Peça” enfatiza que, como tema principal de sua peça, o riso foi abordado com destaque na obra e, ao se referir a ele, esclarece que não é o riso leve usado para a “vã distração” que o interessa. Sobre isso, o personagem afirma:

O riso de que falo é o que nasce da profunda natureza humana. Nasce dela, porque é no fundo da natureza humana que está a fonte que faz fluir eternamente os temas profundos. Os temas jorram dessa fonte com ímpeto ao invés de deslizarem sem

forças. Sem a intensidade a penetração dessa fonte, a mesquinha e as futilidades do mundo não chegariam a assustar o homem; as coisas miseráveis e insignificantes, perante as quais ele passa com indiferença todos os dias, não surgiram com uma força tão medonha, quase caricatural, provocando o estremecimento e a exclamação: ‘Será que existem pessoas assim?’ Isso porque na sua própria consciência sabem que existem pessoas ainda piores. Não é injusto dizer que o riso causa indignação. O riso causa indignação somente porque ilumina o que estava na escuridão. Muitas coisas deixariam um homem indignado se fossem retratadas sem disfarces. Mas o poder iluminado do riso torna a alma mais serena. E assim, aqueles que desejariam vingar-se de um homem mau acabariam por querer fazer as pazes com ele, ao ver ridicularizados os seus torpes pensamentos. É injusto que digam que o riso não age contra aqueles aos quais se lança, e que o canalha será o primeiro a rir dos canalhas iguais a ele, representados no palco. Aquele que já foi um trapaceiro no passado poderá rir, mas aquele que o é hoje não terá forças para isso! Ele saberá que essa personagem que o representa ficará gravada na memória de todos, e que bastará ele cometer uma ação vil para que o apelidem com o nome dela. Pois a zombaria causa temor até mesmo naquele que não teme nada nesse mundo. Não, rir com o riso bondoso e radiante só é possível para uma alma de profunda bondade (GÓGOL, 2009, p. 376-377).

Na citação acima, o autor explica a intensidade do riso almejado por sua obra dramática, um riso sério, gerado pela abordagem de questões profundas. É interessante destacar que o personagem utiliza a expressão “caricatural” para explicar as personagens da sua obra. Ou seja, Gógol utiliza essa expressão, na fala dos personagens, em vários momentos de sua obra e, ao final, a insere como uma explicação para a construção do riso na obra, argumenta que tal utilização é inserida para causar “estremecimento e exclamação” e gerar o questionamento sobre a existência de tais pessoas.

A ideia de que o riso “ilumina o que está na escuridão” aponta para uma tendência do autor em usar o riso apenas em seu aspecto sério. Gógol, na fala de “O Autor da Peça”, afirma que sua comédia deseja iluminar os defeitos humanos utilizando, para isso, o poder revelador do riso. Esse riso permite que, ao expor uma situação, ou uma pessoa de má índole, ela se verá representada e sua falha ficará guardada na memória daqueles que assistiram à representação e bastará verem tal ação que, automaticamente, a reconhecerão. O medo causado por tal “zombaria” é abordado por diferentes personagens ao longo da peça. Provavelmente, Gógol acreditava ser o riso uma arma para ser usada contra os abusos de poder, corrupções, subornos e vícios.

Mais à frente, “O Autor da Peça” defende que:

Não, não é amor-próprio ferido do escritor que me obriga a dizer isso. Não é porque minha obra imatura e medíocre foi chamada de anedota. Não, eu vejo meus próprios defeitos e sei que são dignos de reprovações. Mas minha alma não pode suportar com indiferença quando uma obra sublime é censurada e chamada de anedota e futilidade, quando todos os astros e estrelas do mundo são considerados apenas criadores de anedotas e futilidades! A minha alma sofre quando vê que muitos aqui estão mortos em vida, submissos, terrivelmente imóveis, com suas almas frias e o coração estéril como um deserto (GÓGOL, 2009, p. 377).

A citação acima remete à cena final de *O inspetor geral*, onde os personagens, ao término do texto, permanecem imóveis por alguns segundos. Gógol atribui essa imobilidade à inércia das pessoas ao verem retratados tais ações em uma peça. O julgamento de que a obra é uma anedota provoca profundo pesar no autor e, provavelmente, em Gógol, que conclui esse trecho do monólogo afirmando: “Passaram-se séculos; cidades e povos desapareceram da face da Terra como fumaça, mais isso a que chamam de ‘anedotas’ vive até hoje e tem a atenção dos grandes czares, dos governantes de valor, do sábio ancião e do jovem cheio de nobres ambições” (GÓGOL, 2009, p. 376). O dramaturgo faz questão de destacar a atenção do czar com algo positivo para a permanência e aceitação de sua obra, mais uma prova de que o autor não se posiciona contra o governo, mas contra as falhas humanas.

Em seguida, o personagem destaca, com satisfação, que todo o teatro riu, se emocionou e se divertiu com sua peça. Alega que, através da sua obra, e do riso gerado por ela, pessoas tiveram sua fé na vida e a crença no governo renovada ou reafirmada e que aqueles que acreditam estar impunes, possam vislumbrar as leis e os limites de seus vícios. O autor afirma que sem essas peças, que alguns classificaram como anedotas, as almas ficariam “emporcalhadas” e, a respeito dos autores de tais obras, comenta:

O dedo milagroso da Providência esteve sempre sobre a cabeça de seus criadores. Até mesmo nas horas de maior dificuldade, nas perseguições, tudo que havia de nobre no Estado ergueu-se em sua proteção. Lá de seus tronos inacessíveis os monarcas coroados os bendiziam com seus escudos (GÓGOL, 2009, p. 377-378).

Gógol reafirma a crença na religião e no Estado, de onde deve brotar a proteção para o autor de tais anedotas, e encerra o monólogo em tom de alegria e de determinação: “O mundo é um redemoinho: giram nele as opiniões e os comentários, mas tudo será triturado pelo tempo” (GÓGOL, 2009, p. 378). Em tom esperançoso, o autor expõe seus desejos de que os artistas não se sintam desencorajados pelos comentários pejorativos feitos por quem não tem capacidade de se envolver e de entender a obra de arte em sua profundidade, e afirma: “O que se considera vazio pode surgir depois repleto de importante significação” (GÓGOL, 2009, p. 378).

O autor parece profetizar o caminho percorrido por sua obra ao longo da história do teatro. Se, na época em que Gógol presenciou as primeiras representações de *O inspetor geral*, a obra não foi bem recebida, após alguns anos, podemos citar a representação encenada em 1926 por Vsévolod Meyerhold, em que o texto de Gógol já foi ovacionado e, hoje, é tido como um ícone do realismo literário russo. Gógol termina o monólogo com a seguinte frase: “As mesmas leis que fazem o fraco crescer como um gigante em meio as dificuldades, façam

com que aquele que parece rir mais do que ninguém nesse mundo verta eternas e profundas lágrimas de espírito!...” (GÓGOL, 2009, p. 378). Esse é o propósito do autor, trabalhar com a dialética, riso e lágrima, prazer e tensão, altivez e baixeza. Gógol representa o humano que é passível de erro, em qualquer cultura, é por isso que sua obra causou tantos questionamentos, pois o que ele retrata é o homem em sua vulnerabilidade, em seus aspectos mais baixos, sem que para isso tenha que representar um drama. O que ele representa, não é uma simples comédia, como os seus personagens reafirmaram diversas vezes em *À saída do teatro*, Gógol representa, de maneira cômica, feridas profundas e tão pouco abordadas pelas obras que o antecederam.

Ao analisar o aspecto metalinguístico da obra de Gógol, podemos dizer que *À saída do teatro* é uma obra em que o dramaturgo deixa transparecer ao espectador os códigos que constroem a própria peça, o espetáculo, de modo geral. Os assuntos abordados pelo autor, referentes à estrutura de uma peça, como é o caso de questões referentes ao enredo, aos temas abordados, à escrita, aos diálogos e personagens, expõem os elementos da linguagem teatral, da dramaturgia, da encenação. O autor lança mão do recurso metalinguístico a fim de fazer com que o espectador reflita sobre o seu próprio posicionamento político e sobre o seu posicionamento diante de uma obra de arte. No caso dessa obra específica, o autor se insere como personagem, coloca-se dentro da obra e traz sua voz ativa para o discurso.

É importante frisar que, sobre o aspecto metadramatúrgico e performático, Gógol imprime na escrita de *À saída do teatro* elementos referentes ao exercício do dramaturgo. O autor aborda, para isso, questões referentes a diversos aspectos da elaboração de uma peça. Nesse sentido, defende-se que a obra em questão é uma obra metateatral e, mais especificamente, metadramatúrgica, uma vez que expõe questões da linguagem da dramaturgia em sua estrutura. Ou seja, é a dramaturgia abordando a própria dramaturgia.

Como foi dito no primeiro parágrafo deste capítulo, *À saída do teatro* é a primeira de duas peças que apontamos neste estudo como peças metalinguísticas e de caráter performático. Se, como diz Haroldo Campos (1992), a metalinguagem é uma linguagem sobre a linguagem, podemos dizer, então, que essas duas últimas peças escritas por Gógol são, comprovadamente, peças metalinguísticas, que estamos denominando nesta tese de metadramatúrgicas. Uma vez que as obras do autor expõem bem o sistema de signos que compõem a linguagem teatral, forma utilizada pelo dramaturgo para demonstrar seu posicionamento a respeito da recepção de sua obra junto ao público russo. A metadramaturgia foi a forma por meio da qual o autor encontrou de se aproximar do público e fazer com que

sua voz fosse escutada, principalmente no que se refere a compreensões equivocadas que sua obra gerou. Gógol se expõe através de sua obra e se inscreve nela.

Nesse sentido, Foucault (1997) traz à tona a discussão sobre o autor e sua relação com a obra, segundo o filósofo, é importante ser analisada a relação que se estabelece entre o texto e o autor e a forma como a figura daquele que escreve se delineia no texto. No caso da obra metalinguística de Gógol, o autor se coloca como um personagem, a fim de trazer à cena os questionamentos que o próprio autor se faz, diante da repercussão de sua obra. Ou seja, o texto se reporta a todo o momento à figura do autor. Gógol, tanto em *À saída do teatro depois da representação de uma nova comédia* como em *O desenlace do Inspetor Geral*, se coloca na obra e faz dela um grito de revolta contra a rigidez do regime e a tentativa de engessamento da obra teatral, pelos críticos e políticos da época.

A escrita de Gógol se inscreve como uma escrita questionadora e revolucionária para o seu tempo. Talvez por isso Gógol tenha sido tão criticado por alguns dos seus contemporâneos. Falar de Gógol é falar de política, é falar de um cômico que beira o drama, uma vez que apresenta as feridas de sua sociedade. Por sua vez, Foucault (1997) afirma que a ruptura proposta pelo discurso do autor é que vai trazer a singularidade para seu discurso. Dito isto, conclui-se que a obra de Gógol se enquadra no que o filósofo denomina de “escrita de si”, por assumir uma forma transgressora que marca, de maneira única, a sua época. Essa ruptura é causada, no caso de Gógol, pelo aspecto político e a forma como são expostas as fraquezas do ser humano dentro da obra e a própria fraqueza e receios do autor.

A escritura de Gógol se distingue por ser uma escritura do período realista que despontou em meio ao romantismo, pelo uso da linguagem como instrumento do seu discurso, por tratar temas pesados com um humor ácido. Pode-se dizer que é isso que torna o seu modo de escrever singular. Para Foucault (1997), o autor tem a função de criar e possibilitar a circulação e divulgação de certos discursos em uma determinada sociedade, o que o filósofo vai chamar de “modos de existência”. Os discursos que Gógol pretendia alcançar não foram condizentes com os gerados por *O inspetor geral*, porém, a partir desta peça e das outras duas obras metalinguísticas, o dramaturgo projeta outros modos de existência da sua obra. Segundo Foucault (1997), a partir do momento em que os discursos dos autores começaram a ser transgressores, as punições a essas figuras, que sempre exerceram poder direto sobre o pensamento de uma sociedade, se tornaram passíveis de ocorrer. Gógol explorou aspectos grotescos e buscou uma nova visão da sociedade, que Cavaliere (2010) denomina de visão “desautomatizadora” da realidade. Para a autora:

Essa percepção grotesca e ‘desautomatizadora’ foi interpretada muitas vezes pela crítica de seu tempo como ‘rebaixamento’ da narração, do discurso e dos diálogos, em comparação, por exemplo, com a literatura de Púchkin e Liérmontov. No entanto, todas essas características gogolianas representam, na verdade, o seu papel renovador na prosa e no teatro russo (CAVALIERE, 2010, n.p.⁷⁴).

Sua obra não foi compreendida pela crítica de seu tempo, que a considerou baixa, e o dramaturgo foi visto como um opositor do regime. Cavaliere (2010) vai além e aponta que os “[...] textos gogolianos propõem a afirmação de um outro tipo de realismo, um realismo fantástico, muito vinculado à estética do grotesco (CAVALIERE, 2010, n.p.⁷⁵). Dessa forma, pode-se dizer que Gógol avança tão intensamente no realismo que cria figuras para além do que o realismo representa. Para Foucault (1997), o que caracteriza a obra do autor é justamente esse conjunto de adjetivos e funções que o leitor e a crítica submetem à obra. *A saída do teatro* segue a linha cômica, que se tornou gênero marcante da produção literária de Gógol, enfatizando o lado político e irônico que o autor imprime à maioria de suas obras. *A saída do teatro* é a primeira obra do autor que apresenta traços metalinguísticos em toda a sua extensão.

A função de Gógol, enquanto autor, excede a própria obra e vai além da estrutura realista, quando cria uma estrutura de comicidade que o diferencia e o destaca diante dos demais autores do final do século XIX. A expressão “o riso entre lágrimas”, tão utilizada para definir a obra de Gógol, reflete também uma postura além da obra enquanto exposição de um sentimento, e de um autor que, como diz Foucault (1997), seja “apenas o autor do seu próprio texto”. Gógol utiliza a obra como discurso de si e da sociedade na qual se insere. Atribui à obra um poder de transformação, não só do público, mas uma transformação maior e mais intensa, uma transformação política.

Gógol tem profundo apreço pelas questões sociais, que tão bem são abordadas por Foucault na citação acima. Quando o dramaturgo escreve sua obra e se inscreve nela, utiliza seu discurso para disseminar sua voz. Uma voz que quer ser escutada através de reivindicações profundas, que vão além de uma voz de protesto, pois sua escrita é como um elemento capaz de tirá-lo de dentro do seu mundo. Ainda na visão de Cavaliere (2010):

Gógol foi, sem dúvida, um dos intérpretes mais agudos do período petersburguês da história russa sob as ordens do czar Nicolau I. Seus contos, novelas e peças de teatro metaforizam, por assim dizer, o caráter sinistro, estranho, absurdo e espectral que

⁷⁴ CAVALIERE, Arlete. A arte de Gógol: tradição e modernidade no enigmático expoente da literatura russa. *Revista Cult*, 2010. n.p. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/a-arte-de-gogol/>. Acesso em: 24 jul. 2015.

⁷⁵ CAVALIERE, Arlete. A arte de Gógol: tradição e modernidade no enigmático expoente da literatura russa. *Revista Cult*, 2010. n.p. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/a-arte-de-gogol/>. Acesso em: 24 jul. 2015.

adquirira o império russo e a sua capital-símbolo, São Petersburgo, durante o regime de um dos mais autocratas governantes da Rússia czarista (CAVALIERE, 2010, n.p.⁷⁶).

No capítulo *A escrita de si*, presente no livro *O que é um autor?*, Foucault (1997) aborda justamente o tema do autor que se insere na obra, que a torna parte de seu ser, capaz de produzir uma completude do indivíduo. Para Foucault (1997), a escrita de si “atenua os perigos da solidão” (FOUCAULT, 1997, p. 130), segundo o filósofo, ela é uma companheira daquele que escreve. A ideia de escrita como companheira, em se tratando da obra de Gógol, é bastante pertinente. Gógol vai para o exílio para produzir algumas de suas obras. O desabafo presente em *A saída do teatro* e em *O desenlace de O inspetor geral* nada mais é do que o uso de sua escrita solitária e, ao mesmo tempo, reflexiva. Traz à tona as críticas e o seu pensamento sobre elas, dá a elas esse olhar possível, ao qual se refere Foucault (1997), e cria personagens como caricaturas de uma sociedade corrompível.

A utilização do cômico como viés principal da obra gogoliana é uma forma de reflexão que o dramaturgo encontrou para provocar o seu leitor/espectador. O cômico de Gógol “[...] extrapola completamente os limites da realidade e penetra no domínio do fantástico. Por isso o grotesco delimita-se já com o terrível” (PROPP, 1992, p.91). A partir da afirmação de Propp, podemos concluir que a revolta provocada em alguns, pela representação de *O inspetor geral*, pode residir na forma fantástica que algumas situações foram abordadas. Assim, pode-se citar como exemplo a própria questão de que em nenhuma esfera social retratada pela obra exista algum personagem que resista à corrupção, que fuja dela ou que a recuse.

Essa escrita de Gógol é uma escrita sobre si mesmo, sobre suas dúvidas de autor com relação aos objetivos da obra de arte, de uma maneira geral, e de sua obra, mais especificamente. Um constante refletir sobre a necessidade e o dever da arte frente às transformações políticas pelas quais a Rússia estava passando. Gógol não aceita o lugar de um mero escritor, quer questionar o caráter daqueles que estão no poder, colocá-lo à prova e, nesse sentido, o teatro russo desse período avançou seguramente em direção a transformações que reverberariam em todo mundo. Uma escrita que opera transformações, que Foucault (1997) chama de “[...] operador da transformação da verdade em ethos⁷⁷” (FOUCAULT, 1997, p. 53).

⁷⁶ CAVALIERE, Arlete. A arte de Gógol: tradição e modernidade no enigmático expoente da literatura russa. *Revisa Cult*, 2010. n.p. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/a-arte-de-gogol/>. Acesso em: 24 jul. 2015.

⁷⁷ Palavra de origem grega que designa costumes, caráter moral.

Ao analisar a obra sobre o viés da escrita performativa, percebe-se que Gógol escreve de forma inovadora para a sua época e, nesse sentido, o aspecto metadramatúrgico favorece essa inovação. Como vimos ao longo desta tese, a metalinguística já foi usada por outros dramaturgos, mas no sentido e no contexto empregados por Gógol, ela causou bastante debate. O autor, o “eu escrevente”, se destaca em *O inspetor geral*, por já se colocar como personagem ativo de seu tempo. Ao trabalhar com temas referentes à corrupção do estado, explora a ideia de centro e periferia, e expõe tanto os mais humildes como os detentores de poder. Em *A saída do teatro*, Gógol faz uma análise, não somente da peça, mas do teatro em si e dos elementos que o compõem. Faz do leitor o “coescritor performático” da sua obra, explicitando o seu papel de crítico, exigindo uma leitura ativa. Segundo Pedron (2006), na escrita performática, o autor ganha lugar na enunciação, que tem como pano de fundo o aspecto social e político; critica aspectos sociais de sua realidade; tem no corpo, tanto daquele que lê, como daquele que escreve, o agenciador simbólico da mensagem, ressaltando as pulsões como operadoras de sentido; a palavra como agenciadora de significados outros. A partir dessas definições de Pedron (2006) sobre os pontos-chave de uma escrita performática, pode-se dizer que a obra de Gógol se insere em todos eles, criando uma obra atual, mas que não perde a conexão com suas origens primeiras.

A inscrição do sujeito no discurso (BEIGUI, 2011) é o que caracteriza essa performatividade da escrita. Gógol se inscreve e expõe a si mesmo, sua obra é um quadro de sua própria vida e das pulsões geradas pelo prazer de escrever *versus* a recepção do público e da crítica. As fraturas de vida do autor e de sua obra são expostas pelo “eu escrevente”, que se desvela na frente do “coescritor performático”. Na obra, todos os aspectos que são levantados pela crítica, inclusive os que se referem à vida pessoal do autor, foram apresentados por Gógol. Essa exposição que Gógol ousou fazer de seu trabalho e de sua vida, Klinger (2006) vai denominar de “exposição radical de si mesmo”, um aspecto performativo da escrita. A transgressão das ideias e padrões como um mecanismo de crítica e reivindicação a partir de suas vivências pessoais, também constitui um elemento primordial para que essa escrita ganhe corpo. Nesse sentido, Gógol ultrapassa a criação literária e passa a ser um ritual de resposta, de explanação, de reflexão e da inscrição de si mesmo na obra. Um constante viver-morrer de si mesmo através da escrita.

Nessa perspectiva, tanto Klinger (2006) quanto Beigui (2011) vão defender a presença do corpo, enquanto corpo do texto, do “eu escrevente” e do “coescritor performático”. Gógol, ao escrever, expõe suas pulsões corporais no texto que reverbera no corpo daquele que lê, dessa forma, a obra ressoa nessa linha de transmissão. Para Zumthor (2000), a

performatividade da escrita envolve também o corpo do “coescritor performático”, que está em contato através dos sentidos da visão e do tato, em consonância com a materialidade do texto.

Beigui (2011) chama atenção para a vida poética do texto que, segundo o autor, é “prenhe de presença”; no binômio “eu escrevente” e “coescritor performático”, essa presença é o que caracteriza a figura do autor e o ato performativo da escrita. A escrita pode ser influenciada pelo contexto, assim como o contrário também pode ocorrer. A partir de *À saída do teatro* pode-se perceber a forma como *O inspetor geral* influenciou as discussões teatrais, sociais e políticas da época. Essa presença é o que faz da escrita uma escrita performativa.

Ao final da análise de *À saída do teatro*, pode-se perceber que, através da metadramaturgia e da performatividade, Gógol criou em suas obras uma escrita que o diferencia e que o inscreve na história russa como um escritor determinante para o desenvolvimento do movimento teatral, principalmente no que se refere à comédia. Gógol aproxima o “coescritor performático” de suas questões, evidencia o jogo teatral, explora as possibilidades transgressoras da escrita e cria um universo único e fantástico para suas obras. Além de um exercício de metadramaturgia, sua obra é um profundo diálogo do autor com o leitor/espectador. Gógol não desconsidera a sua presença nem tão pouco sua opinião, pelo contrário, é justamente por potencializar essa opinião que provavelmente foi levado a escrever tal peça. Os traços metadramatúrgicos e performativos da sua obra o inscrevem na história da literatura como um dramaturgo preocupado com questões sociais, mas que, acima de tudo, estava preocupado com a arte e consigo mesmo, com seus modos de existência.

CAPÍTULO V

DESENLACE DE O INSPETOR GERAL: UMA PEÇA CONCLUSIVA

“É fácil lançar censuras, mas difícil é dizer palavras que, embora não ofendam ninguém, restitua a coragem a todos, como uma espora que restitui vigor ao cavalo cansado pela jornada”.

Nikolai Gógol

A obra dramaturgica *Desenlace de O inspetor geral* foi escrita em 1846 por Gógol, ou seja, dez anos após primeira apresentação de sua célebre obra *O inspetor geral*, de 1836, e quatro anos após a publicação de *A saída do teatro*. *Desenlace*⁷⁸ foi a última peça que o dramaturgo russo escreveu e a de menor extensão, tendo apenas nove páginas. A obra também se configura como a última do ciclo metadramaturgico de Gógol e podem ser encontrados, ao longo de toda a sua extensão, aspectos referentes à performatividade da escrita, assim como aos aspectos metadramaturgicos, que são o foco desta tese. A utilização desses elementos teóricos aplicados à análise da última obra do dramaturgo, assim como a discussão de elementos estruturais, recorrentes e que apontem para a caracterização de uma escrita gogoliana, se apresentam como o cerne dos estudos que serão desenvolvidos neste capítulo.

A última das obras dramaturgicas de Gógol seguiu o mesmo percurso das demais, no que diz respeito à polêmica causada. Os relatos históricos não deixam dúvidas que o *Desenlace* gogoliano surgiu com o intuito de dar um novo fim a sua celebre obra *O inspetor geral*. A alusão à primeira peça escrita pelo dramaturgo se configura já no título da obra, assim como o seu caráter metadramaturgico. Ao que parece, Gógol ficou, durante muitos anos, maturando os frutos positivos e negativos gerados pela sua primeira obra dramaturgica. *Desenlace* foi reescrita pelo menos três vezes antes de ser publicada definitivamente. Apesar dos pedidos do dramaturgo, Gógol nunca chegou a ver a peça encenada. A evolução que o autor vivenciou durante os dez anos que distanciam a publicação de sua primeira obra

⁷⁸ Por questões de abreviação, será feito, ao longo desse capítulo, referência à peça *Desenlace de O inspetor geral* apenas como *Desenlace*.

dramatúrgica, em 1836, da última, em 1846, podem ser constatados na análise do conjunto de suas peças.

Se em *À saída do teatro* o foco do dramaturgo eram os comentários da plateia, em *Desenlace*, o foco é nos atores que acabam de encenar *O inspetor geral* e algumas outras pessoas que presenciaram a encenação. A peça é composta por sete personagens, o “Primeiro Ator Cômico”, “Uma Atriz Bonita”, “Um Outro Ator”, Fiódor Fiódorytch, Piótr Pietróvitch, Semión Semiónytch e Nikolai Nikoláitch. A ação se desenvolve em torno da discussão sobre as intenções do autor de *O inspetor geral* em escrever sua peça. Como um diálogo com a própria escrita, Gógol desenvolve, a partir da discussão de seus personagens, uma argumentação religiosa para o desfecho de sua peça. *Desenlace* é publicada seis anos antes de sua morte; na peça, o dramaturgo demonstra uma necessidade de relacionar a arte com a espiritualidade.

Sobre a peça, Cavaliere (2009) afirma:

Por volta de 1846, nas cartas que envia da Europa aos seus amigos, Gógol começa a se referir a essa espécie de epílogo para o seu *Inspetor geral*, ou seja, um ‘desenlace’ para justificar a polêmica comédia. Alguns de seus interlocutores o previnem do risco a que o dramaturgo iria submeter o seu prestígio literário com a publicação desse texto. Mas o dramaturgo insiste que neste ‘desenlace’ se encontra a verdadeira chave para a explicação do sentido mais profundo do texto, a ser revelado pelo primeiro ator, porta-voz do dramaturgo (CAVALIERE, 2009, p. 39).

Gógol empreende sucessivas tentativas de ressignificar sua obra, em busca de proporcionar ao leitor/espectador uma compreensão mais profunda do que ele objetivou retratar, como se a cada nova escrita ele tentasse tornar mais transparente as suas ideias. Assim, a obra dramatúrgica gogoliana é uma obra em constante mutação, em um exercício cíclico de ressignificação. No caso de *Desenlace*, a ressignificação desta peça tende menos às referências à crítica e mais às relações do autor com elementos de ordem espiritual, tais como a religião. A insistência do dramaturgo em publicar a obra já é um sinal da dificuldade que Gógol sentia em não ter sua obra compreendida. A peça não foi bem recebida, nem muito menos agradou ao público. A forma religiosa que Gógol encontrou para justificar algumas das cenas principais de *O inspetor geral* não se relacionava com o caráter satírico, contestador e político de suas primeiras obras. Segundo Cavaliere: “Os amigos do escritor se opõem à publicação dessas páginas, o que ocorrerá apenas em 1956, depois da sua morte” (CAVALIERE, 2009, p. 39). Ou seja, o dramaturgo não conseguiu apoio nem de seus amigos para a publicação de tal texto.

Desenlace acompanha a evolução espiritual do próprio autor. As constantes viagens que Gógol fez durante a vida já nos apontam para uma necessidade de reclusão. Segundo o

dramaturgo, essas viagens serviam para que ele pudesse refletir sobre diferentes aspectos de sua vida e de sua obra. Nesse sentido, é impossível separar a vida e a obra do autor. Para Dominique Maingueneau, em seu livro *O contexto da obra literária* (2001), as vivências do autor devem, quase sempre, influenciar sua produção, uma vez que, apenas os sentimentos não são suficientes para sustentar o peso de uma ficção. Dito isto, a ficção pode ser entendida como uma realidade “disfarçada”. Nesse sentido, Maingueneau (2001) explica que:

Na realidade, a obra não está fora de seu ‘contexto’ biográfico, não é o belo reflexo de eventos independentes dela. Da mesma forma que a literatura participa da sociedade que ela supostamente representa, a obra participa da vida do escritor. O que se deve levar em consideração não é a obra fora da vida, nem a vida fora da obra, mas sua difícil união (MAINGUENEAU, 2001, p. 46).

A obra literária carrega em si traços autobiográficos. Para Maingueneau (2001), é impossível dissociar a obra de seu contexto e da vida do autor. Afirmação que se aplica perfeitamente à trilogia metadramatúrgica gogoliana por a mesma possuir vários aspectos da biografia de Gógol e de suas concepções políticas, culturais e religiosas. Dito isto, *Desenlace* se configura como a obra dramatúrgica onde o autor inseriu maior número de referências à sua evolução espiritual e às suas crenças religiosas.

Em relação aos aspectos metadramatúrgicos e de escrita performática, pode-se dizer que, em *Desenlace*, encontramos um sem número de evidências que confirmam a existência de tais aspectos na obra gogoliana. Em relação aos aspectos metadramatúrgicos, podemos apontar alguns já presentes no título da peça *Desenlace de O inspetor geral*, que fazem referência direta à primeira obra do dramaturgo. Dito isto, pode-se, então, afirmar que o **aspecto citacional** está presente, uma vez que o dramaturgo se refere diretamente à peça *O inspetor geral*. Assim, Gógol cita sua própria obra e, concomitantemente, se **autorreferencia**. A **autorreferência** é também uma das características das obras metadramatúrgicas que está presente na obra gogoliana. Outro aspecto é o **desnudamento dos códigos da linguagem dramatúrgica**, que está explícito ao longo de toda a obra e que também influencia na **quebra do ilusionismo da cena**.

No que diz respeito aos aspectos da escrita performática, pode-se notar em *Desenlace*, que a própria ideia de o autor propor um novo desfecho para sua obra, já determina o seu caráter performativo. Gógol explora a própria escritura em busca de preencher fendas que foram abertas, cedendo espaço para interpretações indevidas de suas obras. Porém, a partir dessa reescrita da obra, o dramaturgo abre novas possibilidades de interpretação. Ou seja, a cada nova obra, novas nuances, novas conexões, novas possibilidades de entendimento vão sendo despertadas no leitor/espectador. A obra gogoliana é uma obra em movimento que, ao

tentar sanar as possíveis fraturas, novas fraturas são geradas. Ao buscar essas novas escrituras e novos possíveis desfechos através da metadramaturgia e da performatividade, Gógol tira a obra da sua estrutura finita. Ao tentar explicar uma obra, ele automaticamente cria uma nova obra, em que outras questões são postas. O autor, ao repensar sua criação, repensa o teatro, a estética e a política.

O personagem “O Primeiro Ator Cômico”, que dá início à peça, é uma homenagem feita por Gógol a Mikhail Semiónovitch Chtchépkin, importante ator de comédias do período, e é batizado com o seu nome. Esse ator “exerceu importante papel na elaboração das suas primeiras reflexões sobre o fenômeno teatral. Entre os dois se estabelece uma admiração profissional recíproca, determinante para um duradouro e profícuo trabalho conjunto que marcará a história do teatro russo” (CAVALIERE, 2009, p. 37). O dramaturgo admirava o trabalho de Mikhail Semiónovitch Chtchépkin e, na primeira montagem de *O inspetor geral*, lhe atribui a função de interpretar o “Prefeito”. No caso de *Desenlace*, o personagem Mikhail Semiónovitch Chtchépkin, “O Primeiro Ator Cômico”, é quem apresenta a profunda explicação do sentido de *O inspetor geral*, num exercício contínuo de **autorreferencialidade** e **autocrítica**. Nas falas do personagem estão impressas as profundas crenças do dramaturgo e suas reflexões acerca da arte dramática. O **aspecto citacional**, enquanto elemento metadramatúrgico, aparece em *Desenlace* e pode-se notá-lo em várias passagens da obra; a partir dele, pode-se, também, ter acesso a elementos históricos da época em que a peça foi escrita.

A obra se inicia com a chegada de “O Primeiro Ator Cômico” seguido de diversos outros atores que trazem uma coroa de flores para homenageá-lo. Ao receber as flores, “O Primeiro Ator Cômico” agradece e demonstra estar satisfeito com a atuação que acabara de protagonizar e afirma: “Bem, agora nada de modéstia. Posso dizer que desta vez atuei bem mesmo, e os aplausos do público não foram sem propósito. Se você não sente vergonha de si mesmo, quer dizer que a coisa foi feita como se deve” (GÓGOL, 2009, p. 383). Após esta fala, entram diferentes atores e atrizes com uma coroa de flores na mão para presentear Mikhail Semiónovitch Chtchépkin.

No contexto em que a obra foi escrita, era comum os atores principais de uma peça receberem uma coroa de flores do público em forma de agradecimento por sua interpretação. Sobre o presente, “O Outro Ator” explica que receber uma coroa de flores do público é normal, e explica: “Mas se seus companheiros, que muitas vezes são invejosos e injustos, se seus companheiros oferecem uma coroa de flores por unanimidade, isso quer dizer que esse homem é mesmo digno dela” (GÓGOL, 2009, p. 383). Gógol destaca a importância do

trabalho do ator Mikháilo Semiónytch e a forma como ele era visto pelos demais companheiros de cena. O ator era referência por seu trabalho de interpretação de personagens cômicos na Rússia.

A partir da análise das primeiras falas da peça, pode-se perceber que Gógol acentua os aspectos teatralizantes da obra ao colocar os próprios atores a falar sobre o trabalho de interpretação de personagens, em diferentes aspectos. A **teatralidade** se configura também como um dos aspectos da metadramaturgia, trabalhado nesse texto com intensidade, justamente pela história se desenrolar nos bastidores de um teatro onde os personagens acabaram de representar uma peça.

Na sequência da peça, “O Primeiro Ator Cômico” afirma saber valorizar a coroa e os atores pedem que ele a coloque na cabeça, o personagem argumenta que se fosse diante do público a colocaria, porém “(...) usar uma coroa no meio de seus iguais... Senhores, para isso é preciso ter muita autoestima” (GÓGOL, 2009, p. 384). Os colegas continuam insistindo para que o ator coloque a coroa na cabeça e o personagem acaba cedendo diante dos argumentos apresentados. Gógol apresenta na obra os costumes de sua época, principalmente no que se refere à prática teatral. “O Outro Ator” aponta algumas justificativas para tal ação, segundo ele:

A coroa é porque já faz mais de vinte anos que o senhor está conosco, e nunca nos ofendeu. Também pelo fato de o senhor ter exercido o seu ofício com mais fervor do que cada um de nós e, graças a isso, ter nos inspirado um sentimento de não se fatigar em nosso ofício, sem o qual não teríamos tido forças. Que outra força pode nos estimular tanto quanto nos estimula um companheiro com seu exemplo? Pelo fato de o senhor não ter pensado apenas em si, nem ter se preocupado apenas em desempenhar bem o seu próprio papel, mas sim por ter cuidado que cada um não cometesse erros e, ainda, por não ter desprezado nem negado um conselho a ninguém. Enfim, por amar tanto o ofício da arte como nenhum de nós nunca amou. Aí está por que agora lhe oferecemos todos, sem exceção, esta coroa (GÓGOL, 2009, p. 384).

Na fala da peça, a figura de “O Primeiro Ator Cômico” é exaltada pelos companheiros. Dito isto, um diálogo sobre a interpretação e o trabalho em equipe que é elaborado durante todo o processo de montagem de uma peça é desenvolvido pelos personagens. A admiração que Gógol conservava por Mikháilo Semiónytch está impressa nessa citação, onde ele destaca a facilidade que o ator tinha de desempenhar papéis e na convivência com os demais atores do elenco. “O Primeiro Ator Cômico” se emociona com os elogios que recebe e afirma não ser bem assim como foi colocado. Em seguida, entram quatro novos personagens e um deles afirma que nunca havia visto o ator representar de tal forma, outro afirma não ter visto em toda a Europa uma representação tão boa, outro chama o ator de Asmodeu, devido a sua

capacidade de transformação e o último elogia a sua “consciência para executar um papel” e afirma que a peça está acima da “mera” representação.

A seguir, Fiódor Fiódorytch esclarece:

É o coroamento da arte – e mais nada! Trata-se aqui, afinal, do sentido mais elevado da arte. Bem, por exemplo, o que há de atraente naquela personagem que o senhor representava agora há pouco? Como é possível provocar prazer no espectador na pele de um patife qualquer? E o senhor conseguiu. Eu chorei, mas não chorei por compartilhar a sorte da personagem; chorei de prazer. Foi leve e luminoso para a alma. Leve e luminoso por terem saído todos os laivos de uma alma patife, porque se pode ver claramente o que é um patife (GÓGOL, 2009, p. 385).

Essa configura-se como a primeira fala de *Desenlace* em que os aspectos de *O inspetor geral* são abordados. Assim como em *À saída do teatro*, *Desenlace* vai revirar sob diferentes perspectivas o *Inspetor geral*. É interessante destacar que em *Desenlace*, os personagens que não possuem nomes próprios são os personagens que representam os atores da peça. Já os personagens que assistiram à peça, esses sim, possuem nomes próprios. A insatisfação já aparece aqui, pois Fiódor Fiódorytch aponta o constrangimento que o personagem do “Prefeito”, que acabara de ser representado por Mikháilo Semiónovitch, o causou. Apesar dos elogios direcionados à interpretação do ator, a insatisfação com a peça já parece contaminar aqueles que acabaram de assistir ao espetáculo.

Na sequência, Piótr Pietróvitch inicia sua fala elogiando a representação, e alegando que a mesma serviria a qualquer peça. O personagem elogia também a direção do teatro, porém, ao final da sua fala, conclui da seguinte forma:

Permitam-me, no entanto, deixando tudo isso de lado, permitam-me fazer uma observação a respeito da própria peça, a mesma observação que eu fiz a dez anos atrás, na época de sua primeira apresentação: não vejo em *O inspetor geral*, mesmo com a forma que lhe é dada agora, nada de essencialmente útil para a sociedade, para que se possa dizer que essa peça é necessária para a sociedade (GÓGOL, 2009, p. 385-386).

Na citação, a informação de que a peça que acabaram de assistir é encenada dez anos após sua primeira publicação é explicitada, ou seja, Gógol não escreve de forma a dar a entender que *Desenlace* se passa no mesmo ano da publicação de *O inspetor geral*. Novamente, o **aspecto citacional** dessa obra, como elemento metadramatúrgico e performativo, aparece, uma vez que, Gógol não deixa apenas subentendido que a peça à qual os personagens se referem é *O inspetor geral*, como o fez em *À saída do teatro*, aqui o dramaturgo faz uma citação direta à sua primeira peça. Por tal citação se referir a uma obra do próprio autor, consideramos aqui a sua **autorreferencialidade**. Uma vez que o autor se refere à sua própria obra. A partir do uso de tais recursos, não existe dúvida, por parte do

leitor/espectador, sobre a qual das peças os personagens estão se referindo. A peça assume, então, uma relação de continuidade no que diz respeito à obra *O inspetor geral*.

Os comentários feitos por aqueles que acabaram de assistir à peça são muito parecidos com os de *À saída do teatro*. Sobre a representação, o personagem Sémión Semiónytch argumenta: “Na peça fica exposta a nossa humilhação; não vejo amor à pátria em quem a escreveu. Ademais, um certo desrespeito, até mesmo uma certa insolência... Eu nem mesmo entendo o porquê de dizer aos olhos de todos: ‘Estão rindo de quê? De vocês mesmos!’” (GÓGOL, 2009, p. 386). A questão que se refere ao direcionamento do riso, que está presente em *O inspetor geral*, parece matéria de extrema importância para o dramaturgo, uma vez que será motivo de reflexão nas duas últimas peças de sua trilogia metalinguística. Ao que parece, Gógol não cansa de querer ressignificar sua obra e encontra, na utilização dos elementos metadramatúrgicos, que expõem a linguagem, uma forma de fazer com que sua obra abra espaço para novas significações.

Ainda sobre esse tema, Piótr Pietróvitch argumenta:

[...] não tomem minhas palavras, senhores, como certa antipatia pessoal pelo autor, ou como preconceito, ou... numa palavra, não é que eu tenha algo contra ele, entendem? Mas eu lhes digo minha própria impressão: foi exatamente como se naquele minuto estivesse diante de mim um homem rindo de tudo o que temos, rindo dos costumes, dos hábitos, das ordens e, ao nos levar a rir de tudo isso, nos dizia na cara: ‘Vocês estão rindo de si mesmos!’ (GÓGOL, 2009, p. 386).

É interessante notar que o personagem se refere diretamente ao autor da peça, afirmando que ele, através da sua escrita, está rindo da Rússia e de seus costumes. O riso é um elemento recorrente nas obras de Gógol. O autor sempre defende, principalmente em suas obras metadramatúrgicas, que o riso seria um instrumento através da qual os defeitos humanos podem ser apontados e evidenciados. Assim, as caricaturas gogolianas, ao exagerar características dos indivíduos russos, fazem com que um sentimento de rejeição à sua obra seja suscitado.

Segundo Rosas (2003),

Quando rimos de alguém é porque não nos identificamos com ele e nos achamos superiores: já quando rimos com alguém é porque houve uma identificação e o consideramos um igual. Implica um sujeito que revela seu *ethos* e que constrói seu discurso tendo em vista a imagem que faz do destinatário: alguém com quem ele pode obter cumplicidade, alguém a quem ele quer provocar, persuadir (ROSAS, 2003, p. 138).

A citação acima aponta caminhos para que possamos compreender de que maneira o riso gerado pela obra de Gógol foi interpretado. Nas falas dos personagens, essa suposta superioridade que o autor acharia ter diante da sociedade russa, e que deu origem ao seu

deboche de tudo que é russo, é apontada como a causadora da revolta de alguns críticos e espectadores. Quando Piótr Pietróvitch afirma que “foi exatamente como se naquele minuto estivesse diante de mim um homem rindo de tudo o que temos” (GÓGOL, 2009, p. 386), o personagem supõe que o autor se mostre superior a todas as ações expostas na obra e a todo o povo russo. Nesse sentido, a definição de Rosas (2003) de que rimos do que não nos identificamos por nos acharmos superior a alguém ou à alguma situação é esclarecedora no sentido da compreensão de algumas das interpretações geradas pela peça. Rosas (2003) também destaca o poder provocador do riso, elemento que Gógol soube muito bem explorar no conjunto de sua obra. Essa provocação até hoje é apontada por críticos como Cavaliere (2009), Nabokov (2014) e Gatto (1958) como elemento chave da escrita gogoliana.

Existe também uma compreensão de que o humor nos possibilita abordar qualquer tema, pois travestido do riso qualquer assunto pode se tornar “piada”. Sobre esse aspecto, Propp (1992) analisa os diferentes tipos de riso e trabalha com a noção de que essas diferenças têm ligação direta com a diversidade das relações humanas. Segundo o autor, “Cada época e cada povo possui seu próprio e específico sentido de humor e de cômico, que às vezes é incompreensível e inacessível em outras épocas” (PROPP, 1992, p. 32). Ou seja, o humor se associa a questões do contexto social, político e cultural de cada época. Em seguida, Propp (1992) afirma: “É evidente que, no âmbito de cada cultura nacional, diferentes camadas sociais possuirão sentidos diferentes de humor e diferentes meios de expressá-lo” (PROPP, 1992, p. 32). Depreende-se, então, que cada um tem uma reação diferente a situações engraçadas e uma mesma mensagem pode ser considerada engraçada por uns e sem graça por outros. Essa é uma das questões que envolvem o riso gogoliano, no sentido de que as interpretações foram diversas e completamente diferentes, algumas delas indo em sentido contrário ao que o dramaturgo objetivava. Esse é um dos motivos que explicaria as constantes investidas do autor em deixar mais claros os seus objetivos para com a sua obra.

Na sequência, “O Primeiro Ator Cômico” defende que a interpretação dos amigos em relação à *O inspetor geral* está errada, e afirma: “Não havia nenhuma intenção do autor em dar exatamente esse sentido sobre o qual o senhor está falando: eu lhe digo isso porque conheço um pequeno segredo desta peça” (GÓGOL, 2009, p. 386). Nesse momento, “O Primeiro Ator Cômico” já demonstra que tem informações sobre elementos da peça que os demais personagens não têm. Um certo ar de mistério toma conta da cena e provoca os demais personagens a refletirem e conjecturarem possíveis relações existentes na peça.

Semión Semiónytch, se referindo à epígrafe de *O inspetor geral*, “A culpa não é do espelho se a cara é torta”, questiona aos demais personagens se ele tem a cara torta. Fiódor

Fiódorytch, por sua vez, estranha a pergunta e afirma que o companheiro não é bonito, assim como os demais, que presenciam a conversa, também não o são. E termina sua fala em tom irônico: “Não se pode dizer abertamente que seu rosto é um modelo a ser seguido. De qualquer ponto que se olhe, a cara está mesmo um pouco torta e aquilo que está torto já está bem deformado” (GÓGOL, 2009, p. 387). Apesar de *Desenlace* conter momentos de tensão, mistério e se configurar como um novo desfecho para *O inspetor geral*, em que o autor pretende esclarecer determinados pontos que o angustiam, pode-se notar que a peça conserva o aspecto cômico em sua escrita. A ironia é um dos aspectos do cômico gogoliano e está presente em todas as suas obras dramáticas.

Piótr Pietróvitch encerra a discussão sobre a epígrafe questionando: “(...) quem somos nós para dizer quem tem ou não a cara torta?” (GÓGOL, 2009, p. 387), e continua afirmando que não vê objetivo em *O inspetor geral*. A questão do objetivo que a obra de arte conserva em si parece ser um ponto bastante significativo para as discussões teatrais do período. Como se a arte não pudesse se desvincular de alguma finalidade elevada. Essa discussão aparece pela primeira vez em *A saída do teatro* e se mantém em *Desenlace* demonstrando, assim, ser algo recorrente na dramaturgia gogoliana e, de maneira mais geral, na cena teatral russa como um todo.

A esse respeito, Nikolai Nikoláitch argumenta:

Mas que objetivo o senhor ainda queria, Piótr Pietróvitch? A arte encerra o objetivo em si mesma. A aspiração ao belo e ao elevado – isso é a arte. É uma lei inviolável, sem isso a arte já não é arte. Por isso em nenhum caso ela pode ser imoral. Ela aspira infalivelmente à bondade, seja pela afirmação ou pela negação: revela-nos o mais belo que pode existir no ser humano, ou então ri da pior feiura que há nele. Se apresentar toda a canalhice que existe mesmo no homem, e apresentá-la de uma forma que qualquer um dos espectadores tenha total repugnância por ela, eu pergunto: isso já não é um elogio a tudo que há de bom? Eu pergunto: isso não é um elogio à bondade? (GÓGOL, 2009, p. 387).

A partir da citação acima, podemos afirmar que a obra metadramática e performativa de Gógol vai além da exposição e enumeração de comentários e críticas sobre *O inspetor geral*, percebe-se que o autor expõe as questões sobre arte e estética que permeavam o período histórico russo. Logo no início da fala de Nikolai Nikoláitch, já pode ser identificada uma justificativa à ausência de objetivo em *O inspetor geral*. O personagem defende o ponto de vista de que a arte não precisa de um objetivo. Que a produção da obra de arte em si já é o objetivo principal de qualquer artista. É interessante notar que a questão do belo aparece também, assim como em *A saída do teatro*, em *Desenlace*. Esse tema parece ser importante para as concepções do dramaturgo sobre a arte. O belo é defendido pelo

personagem como algo inerente à obra de arte, capaz de dignificar ações ou destacar sua feiura.

Sobre a dicotomia existente entre belo e feio, Charles Feitosa, no artigo *Alteridade na Estética: reflexões sobre a feiúra* (2004), afirma que:

A estética tradicional exige que a arte tenha sob controle isso que nos ameaça no mundo; esse controle se dá através de um embelezamento da realidade, de uma eliminação do feio, da instauração de uma superfície brilhante que nos preserve do abismo sombrio da existência, de sua absoluta falta de sentido (FEITOSA, 2004, p. 34).

A afirmação de Feitosa (2004) corrobora aquilo que é exposto na trilogia metadramatúrgica gogoliana, no sentido de que o dramaturgo russo foi severamente criticado por expor aquilo que não era bonito aos olhos da sociedade russa. Ele não traveste a sociedade em uma capa de beleza e imprime a ela bons costumes e boas ações, pelo contrário, demonstra seus aspectos baixos, suas falhas, aponta os “abismos sombrios” da Rússia. E, assim, pode-se destacar o aspecto crítico da obra como um elemento chave para a afirmação de que a escrita do dramaturgo russo é performativa. Gógol utiliza sua obra como mecanismo de amplificação da sua voz dentro da sociedade.

Ainda segundo Feitosa (2004):

É preciso desconfiar de nossa necessidade de beleza e de nossa aversão à feiura. Será que o prazer do belo não reflete um instinto de segurança, de estabilidade, de ordem. Será que nossa repulsa do feio não é um sintoma de nosso medo da morte, nossa incapacidade de lidar com o efêmero, nossa dificuldade em aceitar a finitude da existência? (FEITOSA, 2004, p. 37).

Se analisarmos as questões abordadas pelos personagens de *À saída do teatro* e de *Desenlace*, pode-se perceber que as afirmações levantadas por Feitosa (2004) tocam em pontos extremamente relevantes para a análise da escrita gogoliana. *O inspetor geral* foi rotulado por muitos críticos e pelo público contemporâneo a Gógol como um insulto à beleza, à medida que exaltava a feiura do homem e de suas ações. A arte estaria, então, ligada apenas a coisas boas, superiores e a representação do feio passaria a ser algo que a desmerece, de maneira geral. Em *Desenlace*, assim como em *À saída do teatro*, transparece a dificuldade da sociedade em ver seus próprios defeitos expostos dentro de uma obra que, na concepção da maioria dos espectadores da época, deveria ter a função apenas de divertir. Para Feitosa (2004), “Uma análise mais aprofundada das estéticas tradicionais do feio, aquelas que as compreendem como o outro do belo, talvez mostre que, na verdade, nossa repulsa emerge da incapacidade de lidar com o outro de uma maneira geral” (FEITOSA, 2004, p. 33-34). Ou seja, a comédia gogoliana subverteu o conceito de comédia russa, apresentando uma história

em que o riso é gerado pelas falhas do próprio poder e não por ações leves e/ou despreocupadas.

Mais à frente, Nikolai Nikoláitch conclui:

Não é aquela feiura que nos mostram numa forma feia, e vemos que é feio de todas as maneiras, mas aquilo que é feio quando nos mostram assim, de uma forma que não sabemos mais se aquilo é ruim ou não; torna-se feio quando tornam o mal atraente para o espectador; torna-se feio quando misturam o mal com o bem a tal ponto que não sabemos a que lado aderir; torna-se feio quando nos mostram de maneira tal, que não podemos ver o bem dentro do bem (GÓGOL, 2009, p. 388).

A questão do feio, apresentada pelo personagem, se refere às ações ruins que são apresentadas de maneira a fazer com que o espectador se identifique ou não com elas. O que o personagem defende é que a obra de arte se torna feia a partir do momento em que faz com que uma ação má, ao ser representada de modo a fazer com que o espectador a veja de forma comum, cause a identificação no leitor/espectador a tal ponto que ele passe a achar aceitável o que está vendo. Ou quando o bem é mostrado de tal forma que não consiga ser percebido pelo leitor/espectador.

Nesse momento, “O Primeiro Ator Cômico” interrompe Nikolai Nikoláitch e, em concordância com sua opinião, afirma que:

[...] o espectador sai do teatro, e ele mesmo não sabe discernir o que viu: o homem que estava diante dele era bom ou mau? Ele não é atraído para o bem, não é afastado do mal, e fica como num sonho, não consegue fugir daquilo que viu, não há nenhum princípio para si, algo de útil na vida, desvia-se até do caminho pelo qual seguia, pronto para ir atrás do primeiro que o conduza, sem perguntar para onde nem para quê (GÓGOL, 2009, p. 388).

O processo reflexivo desenvolvido durante *Desenlace* faz crer que Gógol sentia necessidade de discutir assuntos referentes à recepção da obra de arte. Como uma obra pode tocar o espectador, de que forma ela pode transformá-lo. Na citação acima, “O Primeiro Ator Cômico” aborda a questão da utilidade, e afirma que *O inspetor geral* não proporciona nada de bom ao espectador e muito menos serve para transformar a vida do leitor/espectador em nenhum sentido. Na sequência, Fiódor Fiódorytch se dirige a Mikháilo Semiónytch e afirma: “[...] que tortura é para o ator interpretar um papel assim, se ele é realmente um verdadeiro artista, no fundo da sua alma” (GÓGOL, 2009, p. 388). Sobre esse aspecto, “O Primeiro Ator Cômico” responde: “Eu decididamente não sei o que é pior: representar crimes de uma forma que o espectador quase passe a aceitá-los, ou mostrar a proeza da bondade a tal ponto que o espectador deseje se relacionar com ele. Para mim, tanto uma coisa quanto a outra é uma podridão, e não arte” (GÓGOL, 2009, p. 388). A discussão continua no sentido da definição e

utilização da arte enquanto algo capaz de tornar determinadas ações aceitáveis ou não, dependendo da forma como são representadas.

Ainda sobre a forma como ações vis e ações boas devem ser representadas, Piótr Pietróvitch argumenta:

Aquilo que vocês disseram agora significa que o bem deve ser representado realmente como uma força magnética que arrebate não só o homem bom, mas também o canalha, e para que o canalha seja pintado com um aspecto tão depreciativo que o espectador não apenas não sinta o desejo de se conciliar com os personagens apresentados, mas, ao contrário, deseje afastá-los de si o mais rápido possível. Tudo isso, Nikolai Nikoláitch, tem de ser uma condição infalível de qualquer obra. Isso nem sequer é um objetivo. Qualquer obra tem de ter acima disso tudo a sua expressão própria, pessoal, Nikolai Nikoláitch, caso contrário perde a sua originalidade. Está entendendo, Nikolai Nikoláitch? Por isso é que não vejo em *O inspetor geral* aquela grande importância que os outros lhe atribuem. Ao se conceber uma obra assim, é preciso que fique bem claro que alusões ela pretende fazer, que objetivos quer atingir e o que de novo quer mostrar. É isso, Nikolai Nikoláitch, e não aquilo que o senhor diz em geral sobre a arte (GÓGOL, 2009, p. 389).

Gógol, através da fala de seus personagens, desenvolve uma discussão sobre as ações representadas no palco. Novamente, os objetivos da peça *O inspetor geral* são o tema do debate entre os personagens. Piótr Pietróvitch expõe, na citação acima, seus pensamentos acerca do conceito de arte. Novamente, o objetivo pedagógico da arte, como instrumento para ensinar coisas boas e sublinhar as coisas más, é apresentado como sendo determinante para a qualidade de uma obra.

Mais à frente, em resposta a Nikolai Nikoláitch, Piótr Pietróvitch afirma não ver objetivo na comédia, “[...] ou talvez o autor o tenha encoberto por alguma razão. Nesse caso, seria um crime contra a arte [...]” (GÓGOL, 2009, p. 389). Ou seja, para o período, era inconcebível que a peça não tivesse um objetivo ou que o mesmo fosse ocultado ou deixado subentendido por parte do dramaturgo. Um ponto interessante a ser notado, tanto em *A saída do teatro* como em *Desenlace*, é que o público fala com bastante ímpeto e convicção sobre diversos aspectos da obra. O autor parece ser bombardeado de todas as maneiras por aqueles que acabaram de assistir à peça, mesmo estando estes em frente aos atores que acabaram de protagonizar a representação.

Piótr Pietróvitch defende que é necessário analisar “seriamente” a comédia e afirma:

O inspetor geral não produz aquela sensação de alívio no espectador; ao contrário, penso que o senhor mesmo sabe que uns sentem uma irritação estéril, outros até raiva, mas em geral cada um leva consigo um sentimento pesaroso. Apesar de todo o prazer despertado pelas cenas habilmente arquitetadas nas situações cômicas de muitas personagens e no tratamento magistral de alguns caracteres, no final permanece semelhante a... eu nem mesmo sei explicar. É algo monstruosamente sombrio, um medo de nossa própria desordem” (GÓGOL, 2009, p. 389-390).

A análise que o personagem faz da peça é profunda. Para ele, a comédia deveria causar alívio no espectador, porém, *O inspetor geral* causa sentimentos contraditórios. Aqui, novamente o dramaturgo aborda uma das marcas de sua obra, o riso. Na obra gogoliana, o cômico é gerado a partir de um riso pesaroso, complexo, em que se pode discernir entre rir de si, rir do outro, rir do absurdo, rir do humano. É esse o riso que os estudiosos da obra gogoliana vão chamar de “riso entre lágrimas”. Na fala do personagem, fica claro que as cenas cômicas são reconhecidas pela qualidade de sua elaboração, porém o sentimento que impera ao final da representação é um sentimento de angústia e até mesmo de descrença no ser humano e no país. Piótr Pietróvitch encerra sua argumentação da seguinte forma: “[...] nenhuma tragédia produziu em mim um sentimento tão triste, tão pesaroso, tão desolador, tanto que estou mesmo pronto a desconfiar de que o autor tinha alguma intenção particular de produzir tal efeito na última cena de sua comédia. Não é possível que isso tenha sido assim, gratuito” (GÓGOL, 2009, p. 390). Assim como em *A saída do teatro*, em *Desenlace* podemos notar as intenções do autor serem questionadas, principalmente no que se refere à cena final, onde estão todos petrificados com a chegada do verdadeiro inspetor.

Esse permanente diálogo entre os personagens encaminha o leitor/espectador para constantes reflexões sobre arte, estética e recepção. A performatividade da escrita gogoliana pode ser notada ao longo de toda a peça, uma vez que o autor está em constante diálogo com sua obra e com seu leitor/espectador. Segundo Beigui (2011), a escrita performática promove rupturas com diferentes categorias e com a crítica. Para o pesquisador, “escrever se torna uma ação tão subjetiva, cujas implicações envolvem um permanente conjunto de negociações presenciais com o corpo político e estético do texto-corpo-mundo” (BEIGUI, 2011, p. 3). Essa escrita que aborda diferentes aspectos sociais, políticos e estéticos, tão presente na obra gogoliana, pode ser considerada uma escrita que performatiza, o real e o ficcional.

Ao longo de *Desenlace*, o dramaturgo vai dando indícios de que o personagem “O Primeiro Ator Cômico” sabe sobre as intenções do autor. No início da peça, o referido personagem já admite conhecer “um pequeno segredo desta peça”, como já citamos no início deste capítulo. À medida em que a peça avança, outras indicações vão aparecendo. O ator defende o posicionamento do dramaturgo diante da acusação de que a peça não tem objetivo e nem razões para ter sido escrita, o personagem parte em defesa do autor e afirma:

Há dez anos *O inspetor geral* é encenado. Todos se depararam, mais ou menos, com essa mesma impressão pesarosa, mas ninguém se deu conta do por que produzi-la, como se o autor tivesse de escrever sua comédia num impulso, sem saber porque razão foi escrita e o que sairia dela. Admitam que ele tenha, ao menos, certa dose de

juízo, que não se pode negar a nenhum homem sequer. Pois é verdade que a razão existe em qualquer ato, mesmo num homem tolo (GÓGOL, 2009, p. 390).

Na fala do personagem, Gógol deixa impressa sua insatisfação com os julgamentos e defende que a peça foi pensada, racionalmente escrita e que o autor tinha intenções claras ao escrevê-la. Nesse trecho de *Desenlace*, o dramaturgo, novamente, cita de forma direta *O inspetor geral*, inclusive no que diz respeito aos anos que distanciam as publicações das duas peças, logo, podemos afirmar que a **autorreferencialidade**, enquanto elemento metadramatúrgico, se apresenta claramente.

Piótr Pietróvitch e Semión Semiónytch pedem que o ator explique melhor o que ele quis dizer com as afirmações que acabara de fazer. “O Primeiro Ator Cômico” argumenta: “Mas será que vocês não notaram que *O inspetor geral* não tem um final?” (GÓGOL, 2009, p. 390). Os amigos discordam e questionam o ator. Semión Semiónytch argumenta que a peça tem cinco atos e que não existe comédia com seis atos, ou seja, o fim deveria se dar exatamente no quinto ato. Piótr Pietróvitch argumenta: “As leis da arte permitem, por acaso, uma coisa dessas?” (GÓGOL, 2009, p. 391). Os que acabaram de assistir à peça se impacientam com a falta de objetividade do ator e começam a insistir para que ele diga o que sabe sobre as intenções do autor a respeito da peça. Todos os atores e atrizes que estão em cena pedem para que “O Primeiro Ator Cômico” conte quais os significados que estão escondidos nas entrelinhas da obra. Nesse momento, o ator inicia o monólogo que dará fim ao *Desenlace* com um desabafo:

Olhem atentamente para a cidade que é apresentada na peça! Todos, sem exceção, estão de acordo que não existe uma cidade assim em toda a Rússia: nunca se ouviu dizer que tivéssemos funcionários tão terríveis assim; sempre há dois ou três honestos, mas aqui não há nenhum (GÓGOL, 2009, p. 392).

O monólogo que encerra a peça já se inicia com o tom de justificativa. Pelos comentários apresentados pelos personagens, tanto em *A saída do teatro* como em *Desenlace*, podemos notar que existe uma interpretação generalista de *O inspetor geral* no sentido de que a ideia de corrupção exposta na obra seria um vício de toda a sociedade. No início da fala de “O Primeiro Ator Cômico” ela já tenta esclarecer essa generalização atribuída à obra, demonstrando que não existe nenhuma cidade russa que contenha tamanha corrupção. Segundo o ator, não existe cidade assim. Mais à frente, ele justifica:

Mas, e se essa for nossa cidade espiritual, e se ela estivesse em cada um de nós? Não, olharemos para nós, não com os olhos de um homem secular – pois não será um homem secular que nos julgará –, olharemos para nós, ao menos um pouco, com os olhos de quem nos chamará a todos para o Juízo Final, diante do qual até os melhores dentre nós, não se esqueçam disso, vão baixar os olhos para o chão de

vergonha, e daí veremos se algum de nós terá então coragem de perguntar: ‘Será que eu tenho a cara torta?’. Qualquer um de nós vai se assustar com sua própria deformidade, e também com a deformidade de todos esses funcionários que acabamos de ver na peça (GÓGOL, 2009, p. 393).

No trecho acima, pode-se perceber claramente a introdução das crenças do autor como uma forma de justificar aspectos da obra. Entender a cidade de *O inspetor geral* como uma cidade espiritual pode ser considerada uma visão simbolista do dramaturgo. A visão pessoal do autor parece apontar uma propensão ao simbólico. Dito isto, podemos afirmar que as viagens do autor para a Europa e seu contato com diferentes formas de arte tiveram influência direta em sua produção. Concomitantemente a essas viagens, podemos associar a visão simbólica apresentada em *Desenlace* a aspectos religiosos e de evolução espiritual, a qual o autor estava em constante busca. A cidade espiritual a que “O Primeiro Ator Cômico” se refere está dentro de cada um de nós. No seu delírio místico, Gógol parece buscar diferentes formas de ressignificar sua peça e, desse modo, ressignifica seu próprio teatro. Se o pai do realismo russo, como é considerado pelos críticos, em sua última obra dramaturgicamente escrita seis anos antes de sua morte, utiliza elementos simbólicos para justificar ou ressignificar a sua mais importante peça, podemos identificar aí o aspecto estético revolucionário da sua dramaturgia. Dessa forma, podemos dizer que a obra gogoliana passa pelo romantismo, nos seus primeiros textos, pelo realismo, nos seus textos mais celebres, e pelo realismo simbólico, nos seus últimos escritos.

“O Primeiro Ator Cômico” assume em suas falas que *O inspetor geral* termina de forma trágica e aconselha: “[...] o discurso não deve ser sobre a nossa beleza, mas para que nossa vida, que nos acostumamos a ler como comédia, não termine realmente como uma tragédia assim, com a qual terminou esta comédia que acabamos de interpretar (GÓGOL, 2009, p. 393). Ou seja, no discurso do ator, Gógol assume que o final de sua comédia é um final trágico.

Os aspectos simbólicos empregues na obra continuam presentes no monólogo final de “O Primeiro Ator Cômico”, que afirma:

Por mais que se diga, aquele inspetor geral que nos aguarda junto à porta do túmulo é terrível. Até parece que os senhores não sabem quem é esse inspetor geral! Por que fingir? O inspetor geral é nossa consciência despertada, que nos obriga de repente e de súbito a olhar em nossos próprios olhos. Diante desse inspetor geral nada se esconderá, porque ele foi enviado segundo uma ordem suprema, e isso será anunciado quando já não for mais possível dar um passo atrás. De repente se abrirá diante de você, em você mesmo, tamanho monstro que o cabelo ficará em pé de tanto pavor. É melhor fazer uma revisão de tudo que temos no começo da vida, e não no final dela. Em lugar de divagações vazias e fanfarrônicas sobre nós mesmos, devíamos fazer uma visita à nossa cidade espiritual deformada, que algumas vezes é pior do que qualquer outra cidade, onde nossas paixões armam escândalos como os

daqueles funcionários deformados, roubando recursos e nossa própria alma! (GÓGOL, 2009, p. 393).

O personagem afirma em seu discurso que o inspetor geral é a nossa própria consciência despertada. O dramaturgo atribui simbologia aos diferentes personagens de *O inspetor geral*, sendo o inspetor nossa própria consciência despertada, os funcionários podem ser entendidos como nossas paixões a “roubar recursos de nossa alma”. Assim, pode-se afirmar que, em *Desenlace*, a célebre obra gogoliana é vista pelo olhar espiritual, de maneira a justificar cada um dos elementos presentes nela a partir de um viés, por vezes, educativo e que visão fazer com que o leitor/espectador reflita sobre suas ações e o impacto que elas têm na sociedade.

O personagem segue explicando essa visão simbolista de *O inspetor geral*: “No começo de nossa vida tomemos o inspetor geral pela mão, e com ele vamos revisar tudo o que existe em nós, o inspetor verdadeiro, e não o falso!” (GÓGOL, 2009, p. 393). Segundo “O Primeiro Ator Cômico”, Khlestakóv seria o inspetor falso, aquele que engana e que tenta levar vantagem sobre todos em diferentes aspectos. Nesse sentido, o personagem afirma:

Khlestakóv é um escrevinhador, Khlestakóv é uma consciência leviana e mundana, a consciência falsa e vendida, Khlestakóv será subornado justamente pelas paixões que habitam nossa alma. De braços dados com Khlestakóv, nada veremos em nossa cidade espiritual. Vejam como todo funcionário, ao conversar com ele, se esquivou e se desculpou, por pouco não saiu como um santo. Vocês pensam que cada uma de nossas paixões não é mais astuta do que qualquer funcionário patife, cada uma de nossas paixões, e não só as paixões, mas também qualquer vício fútil e trivial? Ele vai se esquivar e se desculpar com tanta habilidade perante nós que até tomaremos como uma virtude, e vamos até nos vangloriar diante de nosso irmão, dizendo: ‘Veja, que maravilhosa cidade eu tenho, como nela está tudo limpo e organizado!’. Hipócritas são as nossas paixões, eu lhes digo; são hipócritas porque eu mesmo tive de enfrentá-las. Não, com a leviana consciência mundana não veremos nada dentro de nós mesmos: aqueles vícios vão trapaceá-la e ela também vai trapaceá-los, assim como Khlestakóv trapaceia os funcionários, e depois essa mesma consciência desaparecerá de um modo que não encontraremos seu rastro (GÓGOL, 2009, p. 393-394).

“O Primeiro Ator Cômico” faz alusão à figura de Khlestakóv como a consciência mundana. A consciência subordinada às paixões e que se deixa levar por elas. É interessante notar que o dramaturgo destaca a forma como os demais personagens foram cedendo às reivindicações de Khlestakóv. O falso inspetor, com sua malícia, esperteza e sedução foi conquistando cada um dos personagens para dar o bote, para conseguir dinheiro ou vantagens. Nesse sentido, é atribuído a ele essa ideia da tentação mundana, dos sentimentos que rondam o homem e que o fazem ceder e desobedecer às regras de uma sociedade ou de uma religião. Gógol parece não medir esforços para que sua célebre peça seja entendida sob o aspecto religioso. Khlestakóv está acima dos vícios menores, que seriam representados pelos

pequenos funcionários que também são corruptos. Segundo “O Primeiro Ator Cômico”, nossa consciência mundana pode nos fazer acreditar, até mesmo, que estamos corretos e que somos dignos de respeito. Segundo o personagem, Khlestakóv conseguiu enganar a todos a ponto de o “Prefeito”, ao final, estar distribuindo cargos acreditando que sua filha ia se casar com o inspetor geral, lhe trazendo, dessa forma, várias possibilidades de crescimento.

Na sequência, “O Primeiro Ator Cômico” explica a importância do riso em *O inspetor geral*:

Não é com Khlestakóv, mas com o verdadeiro inspetor geral que devemos olhar para nós mesmos! Juro que nossa cidade espiritual merece que pensemos nela como o bom soberano pensa em seu reino. Com generosidade e rigor, assim como ele expulsa de sua terra os oportunistas, expulsemos os nossos oportunistas espirituais! Há um meio, um chicote com o qual podemos expulsá-los. Com o riso, meus prezados compatriotas! Com o riso, temido por nossas paixões mais mesquinhas! Com o riso criado para que se ria de tudo que desonra a verdadeira beleza do homem. Vamos devolver ao riso o seu verdadeiro significado! Vamos tomá-lo daqueles que o transformaram numa blasfêmia leviana e mundana acerca de tudo, sem fazer distinção entre o bem e o mal! Exatamente da mesma maneira como rimos da baixeza de outro homem, vamos rir da própria baixeza que encontramos em nós mesmos! Não só essa comédia, mas tudo o que surgir da pena de qualquer escritor que esteja rindo do que é depravado e mesquinho, tomemos em nossa própria conta, como se tivesse sido escrito diretamente para nós: encontraremos tudo em nós mesmos apenas se mergulharmos em nossa alma, não com Khlestakóv, mas com o verdadeiro e incorruptível inspetor geral (GÓGOL, 2009, p. 394).

Nesse fragmento, pode-se perceber que o dramaturgo atribui ao riso à capacidade de purificação das almas. A comparação do riso com as paixões mais mesquinhas do homem também expressa uma insatisfação de Gógol com a baixeza que é atribuída ao riso. Para ele, o riso tem um sentido religioso, capaz de purificar a alma daqueles que são capazes de rir de seus próprios defeitos.

“O Primeiro Ator Cômico” encerra seu monólogo defendendo a pureza do riso:

Não ficaremos perturbados se algum prefeito colérico ou, mais exatamente, o próprio espírito maligno nos murmurar: ‘Do que estão rindo? Estão rindo de vocês mesmos!’. Vamos lhe dizer orgulhosamente: ‘Sim, estamos rindo de nós mesmos, porque sentimos a nossa nobre natureza russa, porque ouvimos uma ordem suprema para sermos melhores do que os outros!’ Compatriotas! Também eu tenho nas veias o sangue russo, assim como os senhores. Vejam: estou chorando. Como ator cômico, antes eu os divertia, e agora choro. Deixem-me sentir que meu ofício é tão honesto como o de qualquer um de vocês, eu também sirvo a minha terra como todos vocês, que não sou um palhaço vazio qualquer, criado para a diversão de pessoas vazias, mas um honesto funcionário do grande reino divino, e que despertei em vocês o riso – não aquele riso insensato com o qual um homem no mundo ri do outro, aquele riso que nasce de um eterno ócio vazio, mas sim o riso que nasce do amor pelo homem. Juntos provaremos a todo mundo que, na terra russa, tudo, desde o pequeno ao grandioso, anseia servir àquele a quem tudo deve servir e que está em toda a Terra, e se dirige para lá, (*olhando para cima*) para o alto! Para a beleza eterna e elevada! (GÓGOL, 2009, p. 394-395).

Na fala do personagem, pode-se notar a exaltação da pátria russa, apesar de alguns autores como Nabokov (2014) defenderem que Gógol não tinha esse patriotismo elevado. Pode-se perceber nesse fragmento que o autor, através do seu personagem, sublinha a natureza russa como digna de importância e que através dela receberam a missão de serem melhores que os outros. Através dessa fala, o autor destaca seu patriotismo e segue afirmando também ter o sangue russo nas veias.

Ainda no trecho acima, pode-se perceber que “O Primeiro Ator Cômico” reivindica que seu ofício passe a ser visto como um outro qualquer, com a mesma dignidade. Dessa forma, pode-se afirmar que o ofício de comediante não era visto com bons olhos na época em que Gógol escrevia suas peças. Provavelmente era encarado como um ofício menor perante os outros. O personagem frisa a importância do riso que foi despertado pela peça, que não seria um riso banal e desprezioso, mas um riso embasado no amor pelo homem.

Na fala de “O Primeiro Ator Cômico”, podemos perceber a abordagem do riso como originário de um amor pelo homem. Novamente a questão do riso aparece como algo relevante nas questões levantadas por Gógol em suas obras. Segundo Sarrazac (2013), o riso amarelo provocado por algumas peças é fruto da ironia, do humorismo ou do grotesco. A explicação do autor sobre o emprego dessas diferentes faces da comédia caminha na mesma direção proposta pela obra gogoliana. Sarrazac (2013) afirma: “A ironia, o humorismo e o grotesco são três noções ligadas à comicidade, mas uma comicidade fustigada pela dúvida e pelos contrastes, inquieta e até inquietante, de modo que suscita um riso amarelo” (SARRAZAC, 2013, p. 98). Esse riso amarelo é constantemente atribuído à obra gogoliana. Os temas levantados por Gógol não se reduzem a um humor leve e desprezioso. Ainda segundo Sarrazac (2013): “Ela [a comicidade] suscita digressões e comentários que são outras tantas brechas no fechamento da forma dramática, perturbam sua harmonia e dão origem a contrastes que desorientam o espectador, ao mesmo tempo provocando o riso [...]” (SARRAZAC, 2013, p. 99). Essa desorientação defendida pelo autor aponta um caminho para se compreender o porquê do desconforto causado pela obra gogoliana.

À medida em que a ação se desenvolve, o leitor/espectador é levado a mergulhar em uma história que muito se baseia no real, porém o amplia e o distorce. Isso fica claro quando “O Primeiro Ator Cômico” defende que não existe em toda a Rússia cidade como a que acabara de ser representada. Ou seja, existiu por parte do autor, um desejo de ampliar a realidade, apresentando com uma espécie de lupa cênica as feridas da sociedade. Nesse sentido, pode-se classificar a obra gogoliana, também, como grotesca.

Sarrazac (2013) aponta alguns caminhos para a definição do que seria esse grotesco na obra dramática:

O grotesco também suscita a desorientação do espectador, confrontado com uma ausência de referências que lhe permitiriam ‘classificar’ esse fenômeno. Este é então o mais das vezes definido por seu caráter híbrido: ele corresponderia a uma oscilação entre trágico e cômico, entre proliferação e redução (SARRAZAC, 2013, p. 99).

Essa dicotomia entre trágico e cômico, entre o exagero do que é retratado, parece ser um ponto chave das peças de Gógol. Seus personagens não possuem o que Sarrazac (2013) vai chamar de “densidade psicológica”. Os personagens gogolianos são espertalhões que buscam se sobressair aos outros através da esperteza. Não pensam nos demais, põem seus interesses acima de tudo e de todos. Essas características mergulham sua obra na definição de grotesco. Sobre esse aspecto, Sarrazac (2013) defende:

Dessa forma, o grotesco participa da entrada em crise do drama em todas as suas dimensões [...] a deformação, o exagero e o inchamento tomam conta tanto da linguagem quanto do corpo dos personagens, por sinal, sem densidade psicológica, reduzidos a estados de marionetes. A realidade, assim distanciada, revela-se destituída de certezas, de sentido, não podendo, por conseguinte, ser fixada definitivamente numa forma (SARRAZAC, 2013, p. 99-100).

Na citação acima, fica claro que a comicidade constituída por características grotescas envolve o espectador em um universo denso. Onde a realidade está além da forma pré-constituída. Apresenta questões de forma perturbadora, porém que conduzem o espectador ao riso. A dicotomia presente no grotesco gogoliano apresenta ao leitor/espectador o humano em colapso, envolvido em uma teia social que não possibilita outra opção senão a propagação do mesmo comportamento corruptível. Nesse sentido, não existe ingenuidade em tais peças. Segundo Sarrazac (2013): “Com efeito, nesse teatro que comenta ao mesmo tempo que (se) elabora, não apenas a ingenuidade tornou-se impossível, como a escrita teatral parece cada vez mais desistir das ‘articulações’, sejam elas irônicas ou não, e busca, ao contrário, acentuar os contrastes [...]” (SARRAZAC, 2013, p. 100). Esses contrastes, apontados por Sarrazac, são fortemente acentuados na obra gogoliana.

O monólogo se encerra com o desejo de que tudo na terra russa sirva ao poder do inspetor supremo. Que tudo deve servir a esse inspetor, em busca da “beleza eterna e elevada”. É importante destacar que este monólogo, em que as justificativas referentes à *O inspetor geral* ganham destaque, é um monólogo carregado de emoção, onde “O Primeiro Ator Cômico” chega até ao choro diante dos demais companheiros. O amor e o sentimento de

pertencimento à pátria russa são exaltados, como se o dramaturgo precisasse reafirmar a todo momento sua legitimidade e a legitimidade do seu amor por aquele país.

A utilização do simbolismo para explicar sua célebre peça foi desaprovada. O que mais foi argumentado pelos contemporâneos de Gógol foi que *Desenlace* nada tinha a ver com o caráter revolucionário e contestador de *O inspetor geral*. O ator Chtchépkin, a quem foi dedicada e endereçada a peça, não concorda com o *Desenlace* proposto pelo dramaturgo. Gógol pedia ao ator que a apresentação de *O inspetor geral* fosse sempre seguida da apresentação de *Desenlace*. Em 1846, o dramaturgo envia três cartas para o amigo e ator Chtchépkin em que, entre outras coisas, chega a dar indicações sobre a interpretação da peça. O ator só vai responder a Gógol, em 1847, explicando:

Desculpe, mas não entendi absolutamente suas três cartas ou as compreendi muito mal. E, por isso, decidi então me calar e esperar uma ocasião para a explicação verbal. Depois da leitura do final que o senhor deu a *O inspetor geral*, eu fiquei com raiva de mim mesmo, de minha miopia, pois até agora eu estudei todos os heróis de *O inspetor geral* como seres vivos. Eles me agora são tão familiares, tão próximos.... Durante todos esses dez anos de nossa convivência, fiquei tão acostumado com o prefeito, com Dóbtchinski, com Bóbtchinski, que tirá-los agora de mim será desonesto. Para que o senhor vai modificá-los? Deixe-os como eles são. Eu os amo, amo-os com suas fraquezas, como a final todas as pessoas. Não me faça alusões de que eles não são funcionários, mas nossas paixões. Não, eu não quero essa modificação: são gente de verdade, estão vivos, gente entre os quais cresci e mesmo envelheci. Será que o senhor não vê que eles já são meus velhos conhecidos? O senhor retirou do mundo alguns indivíduos e os reuniu num único lugar, num único grupo e agora quer afastá-los de mim? Não, não lhe darei! Não lhe darei enquanto eu estiver vivo. Depois de mim, transforme-os até em bodes, mas, por enquanto, não lhe cederei nem mesmo Dierjimórda porque ele me é muito querido (CHTCHÉPKIN *apud* CAVALIERE, 2009, p. 40).

Na carta do ator, fica clara a sua insatisfação com a nova visão que Gógol tenta imprimir à *O Inspetor geral*. No momento que Gógol recebe a carta, ele já está elaborando uma quarta versão de *Desenlace*, tentando suavizar as intervenções religiosas. Ao que parece, Gógol, desde a publicação de *O inspetor geral*, em 1836, tenta reverter as impressões causadas pela peça. Nesse sentido, empreende diversos esforços, desde reescrever a própria obra, até criar *À saída do teatro* e seu *Desenlace*, incluindo as diversas reescritas destas duas últimas obras, visto que as mesmas sempre necessitavam de alguma correção após serem analisadas pelos amigos do escritor, consumindo, para isso, diversos anos e sua energia criativa.

Sobre os aspectos metadramatúrgicos presentes na obra gogoliana, podemos identificar: o **aspecto citacional**, nos diversos momentos em que a peça *O inspetor geral* é citada, além das referências diretas feitas também ao ator Mikhail Chtchépkin; a **teatralidade**, no que se refere à potencialização dos elementos teatrais durante toda a cena que se

desenvolve nos bastidores do teatro; o **desnudamento dos códigos da linguagem dramática**, a partir da exposição dos elementos da escrita de *O inspetor geral* e o debate sobre seus diferentes elementos como, por exemplo, a discussão sobre o conceito do “riso” e do “belo”; a **autocrítica**, quando os personagens discutem diferentes elementos da obra atribuindo a ela juízos de valor; **autorreferencialidade**, quando o dramaturgo faz referência à *O inspetor geral* e ao processo da escrita da obra, o que ocorre durante toda a peça; **consciência dramática dos personagens**, no que se refere principalmente à “O Primeiro Ator Cômico” que conduz toda a peça de maneira a chegar ao desfecho pretendido; **quebra com o ilusionismo da cena**, essa quebra se dá ao longo de toda a peça, uma vez que o dramaturgo deixa claro para o leitor/espectador que ele está assistindo a uma encenação, além de expor diferentes elementos da linguagem teatral, o que também proporciona um distanciamento do leitor/espectador. Esses elementos, que defendemos ser constituintes da metadramaturgia, podem ser encontrados em *Desenlace*. A peça é eminentemente metadramática e performática em sua totalidade, em toda a sua extensão ela apresenta, debate e reflete sobre o processo de escrita, sobre elementos da dramaturgia e sobre o exercício do dramaturgo.

Os aspectos metadramáticos e performáticos contribuem para que a obra se torne um mecanismo de voz do autor. O anunciador é ativo, se coloca no texto, assim como o coenunciador, que é chamado a participar ativamente da leitura. Em *Desenlace*, assim como em *A saída do teatro*, o dramaturgo russo utiliza sua escrita para entrar em contato direto com seu leitor/espectador e fazê-lo refletir sobre diversos aspectos relacionados à obra de arte, à sociedade e à política. Porém, só em *Desenlace*, a religião obterá posição de destaque na obra dramática de Gógol. Como afirma Abel (1968), as peças metalinguísticas contribuem para a potencialização da realidade ao ser teatralizada e favorecem uma leitura mais profunda da obra, bem como um posicionamento político do autor. Em *Desenlace*, cabe ao leitor a interpretação dos aspectos teatrais que estão latentes no texto, propiciando, também, uma aproximação com a linguagem, com aspectos da escrita dramática, com o que acontece nos bastidores do teatro. Esse leitor não apenas contempla a obra de arte, como interage com ela.

Nesse sentido, podemos dizer que Gógol, através de suas peças metadramáticas, problematiza a forma dramática e faz com que ela se abra a questionamentos (SARRAZAC, 2013, p. 18). Essa problematização, que se refere a diferentes aspectos de *O inspetor geral*, faz com que o leitor/espectador desenvolva um processo reflexivo sobre a obra. Além disso, *Desenlace* proporciona ao leitor/espectador um debate direto sobre o sentido do riso na comédia, sobre o belo e o feio na obra de arte, além de elementos relativos à interpretação do ator.

A última peça de Gógol pode ser entendida como um desabafo num momento em que o autor necessita expor suas crenças e colocá-las em evidência. O dramaturgo utiliza a obra para escrever sobre questões que lhe eram caras. A escrita foi a forma encontrada por Gógol para se inscrever na história, o autor desenvolve uma “escrita de si”, para utilizar o termo de Foucault (2011). A performatividade da escrita está presente na obra do dramaturgo de maneira geral. O que Gógol propõe em toda a sua trilogia metadramatúrgica, e em especial em *Desenlace*, é uma escrita transgressora, onde o “coescritor performático” seja coparticipe da obra. O delineamento da construção poética da obra gogoliana se dá através da dicotomia existente entre “eu escrevente” e “coescritor performático”, ambos ligados subjetivamente e também corporalmente no processo de construção da obra. A obra gogoliana é uma “narrativa performática” por abordar questões políticas, estéticas e religiosas em toda a sua extensão e pelo “eu escrevente” estar o tempo todo se colocando e chamando o “coescritor performático” para a reflexão.

Sobre *Desenlace*, Cavaliere (2009) explica: “A crítica da obra teatral gogoliana não costuma se deter a análise deste texto, considerado, com frequência, apenas uma manifestação exacerbada das posições místico-religiosas e da profunda crise moral que pautaram os últimos anos da vida do escritor” (CAVALIERE, 2009, p. 41). Porém, *Desenlace* nos parece a obra mais revolucionária no sentido das modificações trazidas pelo autor para a dramaturgia do período, uma vez que o autor supera o próprio realismo, a que é constantemente associado. Na escrita de *Desenlace*, pode-se perceber o caráter performativo do dramaturgo. Um autor que está à frente de seu tempo, em que as produções mais do que serem um registro de uma dada época, são o próprio desabafo do ator diante de uma sociedade de crenças e regimes que já estão à beira do abismo.

Desenlace pode ser vista apenas como um desabafo do autor, porém, sob um olhar mais atento, pode-se perceber as diversidades presentes na escrita de um dos maiores gênios da literatura russa. Gógol não é apenas um dramaturgo, ele é um investigador das possibilidades de escrita. Ele investiga, insiste, reescreve, explora e produz uma das obras mais diversas do período. Ele tira sua obra da finitude e a transforma em algo capaz de se ressignificar. Diversa por sua estrutura, pelos diferentes campos que abraça, contos, romances, novelas e dramaturgia, mas diversa também pela exploração da linguagem enquanto elemento estético. Gógol revoluciona as formas de escrita e aponta caminhos que serão desenvolvidos anos depois, como é o caso do simbolismo e da performance. Um artista revolucionário que inscreveu seu nome na história da literatura mundial.

Sobre a abordagem religiosa presente em *Desenlace*, Cavaliere (2009) afirma:

Ao mesmo tempo, o escritor vê-se dilacerado por contradições agudas: como criador e artista, prega a reabilitação da função primitiva e ritualística, transgressora e irreverentes, inerente à arte teatral, banida e amaldiçoada durante séculos pela Igreja; e como praticante religioso tenta afirmar o papel construtivo dessa mesma Igreja, justificando suas atitudes repressivas em prol de um cristianismo regenerador, considerando-a, por isso mesmo, a instância única e suprema no seio da qual todos os problemas e angústias da existência humana poderiam ser aplacados (CAVALIERE in GÓGOL, 2009, p. 38-39)

Essas buscas do autor pelas questões de ordem religiosa e místicas irão resultar no jejum que lhe tirou a vida. Sobre o ano que antecedeu sua morte, Cavaliere (2009) afirma que o dramaturgo mantinha contato com o padre Matvéi, que foi quem o acompanhou nos seus últimos anos de vida. Em 1852, o padre orienta que Gógol faça mudanças na segunda parte do seu romance *Almas Mortas*, principalmente as partes “pecaminosas”. Nos primeiros meses do ano, época da quaresma na Rússia, o dramaturgo aumenta o número de suas preces. Em uma de suas crises, queima a segunda parte de *Almas Mortas*. Segundo Cavaliere (2009):

A partir dessa noite, recusa-se a se alimentar ou a ingerir qualquer medicamento. Àqueles que querem aconselhá-lo, replica: ‘Se Deus quiser que eu viva, viverei...’. Médicos renomados são chamados pelo conde Tolstói, e tratam-no com sanguessugas, moxas, gelo sobre a cabeça, banhos frios, sinapismos e até passes magnéticos. Gógol delira e vem a falecer em 21 de fevereiro, às 8 horas da manhã. Suas últimas palavras foram: ‘Uma escada... rápido, uma escada...’ (GÓGOL, 2009, p. 404).

Gógol se entregou à morte. A angústia causada pelas dificuldades em equalizar a sua arte com os caminhos apontados pela religião foi determinante para que o autor desistisse de viver. A ação de queimar a segunda parte de *Almas Mortas* já demonstra a angústia pela qual o autor estava passando. Uma angústia entre religião e arte. A escrita moveu a vida do dramaturgo, se algumas de suas obras não eram bem aceitas, o dramaturgo se exilava na Europa. Se as interpretações geradas o angustiavam, ele simplesmente sumia do convívio com os amigos e familiares. Como afirma Maingueneau (2001), é impossível separar a história de vida do autor e sua obra. No que se refere à obra dramaturgica, pode-se dizer que o autor ficou aprisionado por seu *O inspetor geral*. Nos anos posteriores à publicação de sua renomada peça, várias foram as reflexões e tentativas de reescrever, reelaborar e discutir a obra. *Desenlace* foi o ponto mais alto de seu delírio, no que diz respeito à religião. Nela, sua escrita se encaminha para uma busca espiritual, que escapou ao artista e lhe entregou à morte.

Nesse sentido, os conceitos de escrita performática e de metadramaturgia aplicados à trilogia gogoliana nos permitem afirmar a modernidade das obras, a potência política nelas impressa mas, também, o caráter altamente existencial, revelado no pacto autobiográfico e estético entre o autor e a obra. O caráter inovador das peças em relação ao período em que

foram escritas, a relação da obra com o público, da obra enquanto exposição discurso do próprio autor, para o seu tempo, em sua escrita, é possível sublinhar questões que são precursoras de revoluções contemporâneas.

A escrita foi para Gógol uma porta-voz de seus discursos e de sua existência. Uma forma de ser ouvido pela sociedade. Ao longo de sua vida, o dramaturgo buscou formas de aperfeiçoar sua escrita, trabalhou duro na exploração de possibilidades de fazer com que seu discurso fosse entendido de maneira clara. Nessa obstinação, provavelmente percebeu que seria incapaz de equalizar sua arte inovadora e crítica com sua religião e, dessa forma, preferiu se entregar à morte a lutar pela vida. Porém, o que Gógol provavelmente não sabia, é que já tinha escrito seu nome na história da literatura russa, como uma referência que representa uma época determinante para o florescimento de uma cultura russa reconhecida mundialmente por sua força e engajamento político. Assim, no que se refere à construção de um teatro político, ele foi precursor de uma corrente estética que retomou *O inspetor geral*, quase cem anos depois, e a transformou em uma das principais encenações do século XX. Ou seja, sua obra continuou e continua representando a arte russa de forma intensa e inovadora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Levando em consideração a atualidade da obra dramaturgica de Nikolai Gógol e a evolução das pesquisas no campo da performance da escrita e da metalinguagem aplicada às obras teatrais, a presente pesquisa desponta como uma importante contribuição no campo da literatura comparada. Nesse sentido, as discussões sobre política, estética, crítica e religião se configuram como temas relevantes na obra do autor e que foram determinantes para o desenvolvimento de conexões com diferentes campos teóricos. Diante dos objetivos desta pesquisa, é importante retomarmos algumas questões para que possamos analisar os resultados obtidos no desenvolvimento dos estudos aqui propostos.

O objetivo deste trabalho girou em torno da análise interpretativa dos aspectos metadramatúrgicos e a escrita performática presentes em algumas obras do escritor Nikolai Gógol, a saber: *O inspetor geral*, *À saída do teatro após a representação de uma nova comédia* e *Desenlace de O inspetor geral*. Nesta tese, optamos por denominar tais obras de trilogia metadramatúrgica gogoliana. Tal denominação atribuiu, ao conjunto das obras aqui analisadas, um sentido de continuidade, que concluímos também ser a proposta do dramaturgo russo.

Diante de tal objetivo, nos habilitamos a fazer uma reflexão sobre o contexto histórico e as experiências teóricas de Nikolai Gógol, para que dessa forma fosse possível entender de que modo tais aspectos foram determinantes para a concepção e para a exploração da dramaturgia em suas obras; buscamos também entender de que forma os aspectos políticos incidiram sobre a obra dramaturgica de Gógol; discutimos os conceitos de metadramaturgia e escrita performática buscando compreender de que forma esses conceitos poderiam ser utilizados na análise de obras dramaturgicas gogolianas; analisamos também a produção e construção da trilogia metadramatúrgica gogoliana a partir dos conceitos discursivos operacionais de metadramaturgia e escrita performática.

Ao buscar atingir tais objetivos, utilizamos como metodologia: a revisão bibliográfica da fortuna crítica do autor; o levantamento de dados sobre o contexto histórico em que Gógol desenvolveu seus trabalhos e sua concepção dramática; a leitura e análise de textos, artigos e livros sobre aspectos teóricos que envolvem o conceito de metadramaturgia e de escrita performática; a análise interpretativa das obras: *O inspetor geral*, *À saída do teatro depois da representação de uma nova comédia* e *Desenlace de O inspetor geral*.

Assim, este estudo partiu de uma contextualização histórica e de uma discussão sobre as influências assimiladas por Gógol no início de sua carreira, na busca por compreender os impulsos que o levaram à procura de novas possibilidades para suas peças e também novos rumos para a literatura produzida na Rússia. A insatisfação com a crítica e a elaboração de textos que traziam a realidade russa para a cena se apresentam como elementos bastante significativos da obra gogoliana.

O incentivo de Aleksander Púchkin, importante poeta contemporâneo a Gógol e por quem o dramaturgo nutria uma grande amizade e admiração, foram de extrema importância para o desenvolvimento de seus trabalhos em direção à criação de uma nova estética que correspondesse às novas necessidades da cena do período. Nesse sentido, a criação da estética realista atribuída a Gógol é resultado de sua constante busca por novos caminhos para sua obra e novas possibilidades para a literatura do período. Dito isto, é importante destacar que Gógol não esteve preso à estética realista. Portanto, concluímos que o autor é considerado realista muito mais por ter produzido sua obra no período em que tal movimento despontava e florescia, como uma promessa para a nova literatura russa, do que por produzir sua obra dentro do enquadramento dessa estética.

Ao longo dos anos, Gógol foi percebendo a necessidade de rever e reescrever suas obras de forma a fazer com que suas visões fossem compreendidas de maneira completa. A partir dessa reescritura das peças, podemos concluir que o autor não entendia suas obras como um produto fechado e buscava criar novas versões a fim de aprimorar sua produção. É importante destacar que o retorno de Gógol a suas produções para reescrevê-las ou para lhes atribuir novos caminhos, muitas vezes foi motivado pelas críticas que tais peças geravam. Gógol não se acomodou com o sucesso e reconhecimento gerado por suas obras e, pelo que podemos concluir, o entendimento gerado por algumas pessoas de que sua obra era uma acusação ao regime czarista não agradou ao dramaturgo, o que o fez buscar deixar cada vez mais claro seus objetivos na produção de suas obras. O maior exemplo dessa busca incessante por uma evolução em sua obra é a produção de sua trilogia metadramatúrgica, composta por: *O inspetor geral*, *À saída do teatro depois da representação de uma nova comédia* e *Desenlace de O inspetor geral*. Esses três trabalhos artísticos estão conectados pelo mesmo fio condutor que tem início em *O inspetor geral* e que vai progredir para *À saída do teatro* e culminar em *Desenlace*, cada uma dessas peças ocorre em ocasiões diferentes, mas mantêm a temática envolvendo a mesma questão. A progressão da obra do autor, no que diz respeito à estética e a aspectos pessoais, como é o caso da religião, está presente nessa trilogia.

Ao longo do primeiro capítulo, destacamos os aspectos referentes ao regime político vigente na Rússia, o czarismo, e de que forma esse regime era visto pela população e pelos artistas. Abordamos também questões referentes à economia, a conflitos e a possíveis conspirações que objetivavam a queda do governo. A partir de tais estudos, concluímos que esses elementos foram determinantes para as produções artísticas de Gógol.

Ainda no primeiro capítulo, abordamos os aspectos referentes ao contexto literário, os elementos que eram retratados nas obras, quem eram os principais artistas e de que forma esses artistas influenciaram ou não a obra de Gógol, bem como, de que forma o autor teve os seus primeiros contatos com a linguagem teatral, como ocorreu seu contato com a Religião através de sua mãe e, principalmente, como Gógol se tornou o pai do realismo russo, ao desenvolver inovações em sua obra. A partir desses estudos, concluímos que tais aspectos foram determinantes para o desenvolvimento da obra do autor, uma vez que a produção gogoliana sempre esteve ligada a questões do cotidiano russo, que envolviam a sociedade e seus costumes, a política e a crítica.

Também desenvolvemos no primeiro capítulo a análise da primeira obra dramática de Gógol, que é também a mais extensa, sendo composta por cinco cenas, *O inspetor geral* é conhecida como a principal obra do dramaturgo e, por isso, considerada um marco dramático em sua carreira. A partir de tal análise, concluímos que Gógol dava especial atenção à *O inspetor geral*, principalmente pelo alcance que sua obra teve e pelas reações que gerou. Tal peça foi determinante na sua produção artística e sua temática deu origem às suas duas últimas peças: *À saída do teatro* e *Desenlace*. Assim, o desenvolvimento dessa análise e a compreensão aprofundada dos temas ali abordados fez com que pudéssemos ter uma visão mais ampla das questões suscitadas pelo autor e, dessa forma, elencamos elementos para a análise das outras duas peças que compõem a trilogia metadramática do autor. Dito isto, podemos compreender que o aspecto político é determinante ao longo de *O inspetor geral* e que tal aspecto se configurou, a partir da estreia da peça, como um elemento chave da produção do autor.

O primeiro capítulo termina com um estudo sobre o riso, aprofundamento que nos auxiliou na investigação do tipo de riso que é gerado pela obra gogoliana. Apesar de ser uma obra cômica, o riso gogoliano é um riso diferenciado, pois não é gerado a partir de situações de zombaria ou despreziosas. A partir de tal estudo, pudemos concluir que o riso gogoliano é um riso crítico, gerado pela exposição de falhas do homem e que são exageradas a tal ponto de gerar o humor grotesco, comumente associado à sua obra. O “riso entre lágrimas”, gerado pela obra gogoliana, é um riso profundo, provocado pelos dualismos retratados. Depreende-

se, então, que o riso gogoliano é um riso nervoso, um riso crítico que é gerado a partir das questões sociais, políticas e culturais retratadas pelo dramaturgo, um riso comprometido com o político, o que nos permite afirmar que Gógol produz uma obra transgressora e à frente do seu tempo, indo contra o regime czarista que imperava na Rússia.

A análise desenvolvida nesse capítulo se refere a diferentes aspectos da vida e da obra de Gógol, tendo como autores basilares: Arlete Cavaliere (2009), Vladimir Nabokov (2014), Ettore Lo Gatto (1958), Vladmir Propp (1992), Charles Baudelaire (2001), Mikhail Bakhtin (1999), Cleise Furtado Mendes (2008), Henri Bergson (1993).

O segundo capítulo desta tese se refere ao aprofundamento teórico pertinente ao desenvolvimento do conceito de metadramaturgia. Ao estudarmos a metalinguagem e o metateatro em busca de aplicá-lo à linguagem dramática, elaboramos o conceito de metadramaturgia. Dessa forma, assim como o metateatro é uma subcategoria da metalinguagem, a metadramaturgia seria, então, uma subcategoria do metateatro. Portanto, definimos metadramaturgia, nesta tese, como “um conjunto organizado de mensagens”, que é produzido pelo dramaturgo e que é centrado em si mesmo. Ou seja, a metadramaturgia é a dramaturgia centrada no seu próprio código. Considerando os aspectos referentes ao conceito de metadramaturgia aplicada à análise de obras, enumeramos alguns elementos que podem ser considerados essenciais para que uma peça possa ser assim denominada, são eles: **aspecto citacional, teatralidade, desnudamento dos códigos da linguagem dramática, autocrítica, personagens autônomas, autorreferencialidade, consciência dramática dos personagens e quebra com o ilusionismo da cena**. Concluímos que, para que possamos afirmar que uma obra seja metadramática, ela deve conter um ou mais dos elementos apresentados. Os autores basilares para as discussões desse capítulo foram: Catarina Santana (2012), Haroldo Campos (1992), Lionel Abel (1968) e Catherine Larson (1989), Dominique Maingueneau (2001).

Ao determinarmos o conceito e os elementos que compõem a metadramaturgia, passamos a utilizar tal ideia na análise de obras dramáticas. A partir de tal aplicação, concluímos que o conceito contribui na análise das obras dramáticas favorecendo uma melhor compreensão do discurso do autor empregue na obra. Defendemos, também, que Gógol, ao utilizar os elementos metadramáticos em sua escrita, tira a obra de sua estrutura finita. O dramaturgo russo não se satisfaz com suas obras, sempre achando que ainda haveria algo mais a dizer ou a ser trabalhado. Assim, quando o autor tenta explicar sua primeira obra, ele gera uma nova obra e, assim, sucessivamente. Depreende-se, então, que Gógol se mantém preso à sua obra, principalmente no que se refere à relação entre o enunciador, a enunciação e

a linguagem e na impossibilidade de se fechar um sentido. A metadramaturgia traz à obra gogoliana a possibilidade de uma abertura constante.

No que diz respeito ao conceito de escrita performática, o seu entendimento favorece a compreensão da obra pelo olhar do autor. E, nesse sentido, os aspectos metadramatúrgicos potencializam a performatividade da escrita, uma vez que essa visão do autor é evidenciada. A performatividade da escrita favorece os aspectos interativos da escrita que se estabelece através da troca ocorrida entre o “eu escrevente” ou o “autor performer” e o “coescritor performático”, elementos essenciais para a configuração de uma “narrativa performativa”.

Esses elementos, ao serem aplicados ao estudo de uma determinada obra dramatúrgica, podem contribuir para a potencialização do entendimento dos conteúdos impressos na obra, bem como os aspectos biográficos do autor e sua inscrição dentro da própria obra. Ao utilizarmos tais aspectos à análise da trilogia metadramatúrgica gogoliana, podemos compreender de que maneira o autor se faz presente na obra e quais elementos ele usa para que a relação entre autor e leitor/espectador se configure e se potencialize. Os autores que fundamentaram as pesquisas desenvolvidas neste capítulo foram: Alex Beigui (2011), Denise Pedron (2006), Michel Foucault (2001), Graciela Ravetti (2001) e Diana Klinger (2006).

No quarto capítulo, analisamos a peça *À saída do teatro*, segunda peça a compor a trilogia metalinguística. A peça não se refere de forma direta à *O inspetor geral*, porém, através dos diálogos e dos posicionamentos dos personagens, percebemos que essa “nova comédia”, expressa no título, trata-se de *O inspetor geral*. Essa é a primeira peça do autor que apresenta elementos metadramatúrgicos ao longo de toda a sua extensão, ao contrário de *O inspetor geral* que apresenta elementos metadramatúrgicos em apenas uma das suas cinco cenas. Ao longo deste capítulo, foram analisados não só os elementos que compõem a obra, como também os aspectos metadramatúrgicos e de escrita performática presentes na peça. Gógol utiliza a obra para expor suas opiniões sobre diferentes aspectos como a sociedade, a política e, principalmente, o teatro e a crítica teatral de sua época.

Ao final da análise desta obra, conclui-se que *À saída do teatro* é uma peça metadramatúrgica, por apresentar em sua estrutura os seguintes elementos: **aspecto citacional, teatralidade, desnudamento dos códigos da linguagem dramatúrgica, autocrítica, personagens autônomas, autorreferencialidade, consciência dramática dos personagens e quebra com o ilusionismo da cena**. Ou seja, ao longo de toda a obra, é possível identificar aspectos que estamos apontando como metalinguísticos. Também pode-se concluir que a escrita de *À saída do teatro* é performativa por conter, em toda a sua extensão,

momentos em que o autor se coloca na obra de forma crítica, trazendo o “coescritor performático” para dentro da obra e proporcionando um diálogo entre este e o “eu escrevente”. Na obra, também é destacado o aspecto político e a escrita enquanto a voz do autor que quer transgredir o próprio código e chegar até o “coescritor performático”. A potência política presente ao longo de toda a obra permite que o leitor/espectador tenha contato com a visão do autor em uma simbiose constante.

O último capítulo se refere à análise de *Desenlace* de *O inspetor geral*. *Desenlace* é a última obra dramaturgica escrita por Gógol e também a última obra a compor a trilogia metalinguística gogoliana. *Desenlace* é denominada como uma peça conclusiva, por ser escrita com o objetivo de atribuir à *O inspetor geral* um novo fim. Gógol pediu inclusive aos atores que apresentassem *Desenlace* ao final de todas as representações de *O inspetor geral*. O que nunca chegou a ocorrer. Na peça, o dramaturgo apresenta justificativas religiosas para algumas cenas polêmicas de *O inspetor geral*. Nesse sentido, podemos afirmar que *Desenlace* é a única obra dramaturgica do autor em que aspectos religiosos são abordados.

Ao final da análise da última obra da trilogia metadramaturgica gogoliana, pode-se concluir que a referida obra é uma nova tentativa do autor de trazer explicações sobre *O inspetor geral*. Assim, a peça se constitui como uma obra metadramaturgica por conter, assim como em *A saída do teatro*, os seguintes aspectos: **aspecto citacional, teatralidade, desnudamento dos códigos da linguagem dramaturgica, autocrítica, personagens autônomas, autorreferencialidade, consciência dramática dos personagens e quebra com o ilusionismo da cena**. Tais elementos confirmam a característica metadramaturgica da obra.

Ao final da análise, pode-se concluir também que a escrita de *Desenlace* é uma escrita performativa por conter elementos políticos e sociais e por ser transgressora no sentido de expor as opiniões do autor com relação à crítica, ao regime e aos abusos de poder existentes na Rússia. Nesse sentido, a aproximação entre “eu escrevente” e “coescritor performático”, ocasionada pela utilização da metadramaturgia, proporciona uma maior compreensão dos aspectos destacados pelo autor e uma maior facilidade para que a voz do autor ganhe espaço no discurso.

A junção dos aspectos metadramaturgicos e a escrita performática na elaboração de uma obra possibilita uma abertura no discurso. Tal abertura é proporcionada pela aproximação que ambos os conceitos compartilham. A partir da utilização da escrita performática e da metadramaturgia em conjunto, o “eu escrevente” e o “coescritor performático” são aproximados e, através de tal aproximação, o discurso pode ser compreendido em toda a sua potência. Se a escrita performática tem o político com principal

elemento de sua estrutura, tal elemento passa a ser evidenciado a partir da aproximação entre autor e leitor/espectador, proporcionada pela metadramaturgia.

Tais elementos aplicados à análise da trilogia metadramatúrgica gogoliana proporcionaram uma maior compreensão de como o autor estruturou sua obra, que elementos são recorrentes e quais elementos foram utilizados pelo autor para clarear suas ideias para o leitor/espectador. Dito isto, podemos afirmar que a obra gogoliana é uma obra inovadora por: tratar de questões profundas através de um humor ácido, crítico e grotesco; por possibilitar uma aproximação entre “eu escrevente” e “coescritor performático”, através do recurso metadramatúrgico; por ter uma potência política que é provocativa e reflexiva; por desenvolver uma obra aberta que, ao mesmo tempo que quer esclarecer, levanta novas questões; por colocar os aspectos baixos do homem em evidência e, assim, provocar reflexões.

A obra dramatúrgica de Gógol contém uma potência política muito forte, embora, muitas vezes, o dramaturgo defenda que esse não era o objetivo central de sua obra, pode-se concluir que este aspecto foi determinante para que sua escrita fosse a mola propulsora para o surgimento do realismo na literatura russa. Ou seja, a obra gogoliana superou as expectativas do seu autor e atingiu proporções que o mesmo não imaginava nem muito menos almejava. Sua obra supera seu próprio tempo e se torna atemporal por retratar em destaque homem e suas relações. O humanismo gogoliano fez com que sua obra se mantivesse sendo apresentada até hoje e fez com que o autor não marcasse apenas seu tempo, mas a história da literatura mundial.

REFERÊNCIAS

ABEL, Lionel. **Metateatro**: uma visão nova da forma dramática. Tradução: Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1968.

ARBOLEDA, Carlos Arturo. **Teoría y formas del metateatro en Cervantes**. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991.

ARISTÓFANES. **Lisístrata; As nuvens**. Tradução com nota introdutória de Millôr Fernandes. São Paulo: Abril Cultural, 1977.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu duplo**. Tradução Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **O Teatro e seu Duplo**. Tradução de Teixeira Coelho; revisão da tradução de Monica Stahel. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BAUDELAIRE, Charles. **Da essência do riso**. Trad. Felipe Jarro. Almada, Portugal: Íman Edições, sd, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1999.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1999.

BARBOSA, Pedro. **Teoria do teatro moderno**: a hora zero. Porto: Edições Afrontamento, 2003.

BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. São Paulo: Cultrix, 1964.

_____. **O prazer do texto**. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

BEIGUI, Alex. **Dramaturgia por outras vias: a apropriação como matriz estética do teatro contemporâneo – do texto literário a encenação.** São Paulo/SP, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, FFLCH. Vinculada ao programa de Letras na área de Literatura Brasileira. Depositada em 2006.

_____. Guimarães Rosa ou o narrador como performer. In: **Recorte – Revista Eletrônica**, Vol. 10, Número 02, p. 01-13, julho/dezembro, 2013.

_____. Performances da escrita. In: **Revista Aletria**, Vol. 21, Número 01, p. 27-36, janeiro/abril, 2011.

_____. Performances da leitura: memórias do leitor-espectador como insurgências da cena contemporânea. **Memória ABRACE**, Vol. VII, p. 10-16, Porto Alegre, 2012.

BECKETT, Samuel. **Esperando Godot.** São Paulo: Editora Cosac Naify, 2015.

BERGSON, H. **O riso: ensaio sobre o significado do cômico.** Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

BOGATYREV, Petr. “Os signos do teatro”. p.71-91. In: GUINSBURG, J. COELHO NETO, J. Teixeira & CARDOSO, Reni Chaves (Orgs). **Semiologia do Teatro: São Paulo: Perspectiva**, 2006.

BRAIT, Beth; CAMPOS, Maria Inês Batista. Da Rússia czarista à web. **Bakhtin e o Círculo.** São Paulo: Contexto, p. 15-30, 2009.

BRECHT, Bertolt. **Teatro dialético.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BUSHKOVITCH, Paul. **História concisa da Rússia.** Tradução: José Ignácio Coelho Mendes Neto. São Paulo: Edipro, 2011.

CABALLERO, Ileana Dieguez. Cenários expandidos. (Re)apresentações, teatralidades e performatividades. In: **Revista Urdimento.** Revista de Estudos em Artes Cênicas. Santa Catarina, Vol. 1, Número 15, P. 135-148, outubro de 2010.

CALVINO, Ítalo. **Porquê ler os clássicos?** Tradução José Colaço Barreiros. Lisboa, Editorial Teorema, 1991.

CAMPOS, Haroldo. **Metalinguagem e outras metas:** ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CANDIDO, Antônio. A personagem do romance. In: ROSENFELD, Anatol; DE ALMEIDA PRADO, Decio; GOMES, Paulo Emílio Salles. **A personagem de ficção.** São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. **Vários escritos.** São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970.

CARLSON, Marvin. **Performance:** uma introdução crítica. Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

CAVALIERE, Arlete. A arte de Gógol. São Paulo: **Revista Cult**, v. 132, p.48-52, 2009.

_____. O teatro de Gógol: tradição e modernidade. In: **Nikolai Gógol:** teatro completo. São Paulo: Ed. 34, 2009.

_____. **O Inspetor Geral de Gogol/ Meyerhold:** um espetáculo Síntese. São Paulo: Perspectiva, 1996. Coleção Estudos.

_____. **Teatro Russo:** Percurso para um Estudo da Paródia e do Grotesco. São Paulo. Humanitas, 2009.

_____; VÁSSINA, Elena. **Teatro Russo:** Literatura e Espetáculo. Ateliê Editorial, 2011.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. **Dicionário de análise do discurso.** São Paulo: Contexto, 2004.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira Toledo (org.). **Teoria da literatura:** formalistas russos. Trad. A. M. R. Filipouski, M. A. Pereira, R. G. Zilberman, A. C. Hohlfeldt. Porto Alegre: Globo, 1971, p. 39-56.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____. **Work in progress na cena contemporânea: cena, encenação e recepção**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CORTÁZAR, J. **Obra crítica II**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico nova fronteira da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

DUVIGAUD, Jean. **Sociologie du théâtre: essai sur les ombres collectives**. Paris: Presses Universitaires de France, 1965.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.

_____. **Lector in fábula: leitura do texto literário**. Lisboa: Editorial Presença LDA, 1993.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. In: **Revista Sala Preta**. São Paulo, Vol. 08, Número 01, p. 197-210, 2008.

FERNANDES, Silvia. Teatralidade e Performatividade na Cena Contemporânea. In: **Revista Repertório**. Salvador, Número° 16, p. 11-23, 2011.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética de lo performativo**. Tradução de Diana González Martin. Madrid: Abada Editores, 2011.

FLÔRES, Onici Claro. (Meta) Linguagem. In: **Revista Linguagem & Ensino**, v. 14, n. 1, p. 243-261, 2011.

FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. In: **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

_____. **O que é um autor?** Organização de Sônia Queiroz. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. Editora Ática, 2004.

GATTO, Ettore Lo. **História da Literatura Russa**. Tradução de João Pedro de Andrade. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1958.

GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GÓGOL, N. **Nikolai Gógol: teatro completo**. Organização, tradução, prefácio e notas de Arlete Cavaliere. São Paulo: Ed. 34, 2009.

_____. **O Inspetor Geral**. São Paulo: Abril S.A. Cultural, 1976.

GOLBERG, Roselee. **A Arte da Performance: do futurismo ao presente**. Lisboa: Orfeu Negro, 2007.

HAMBURG, Gary M. *Russian political thought, 1700–1917*. In: LIEVEN, Dominic (Org). **The Cambridge History of Russia: Volume 2, Imperial Russia**, p. 1689-1917. Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

HESSE, José. **Breve historia del teatro soviético**. Madrid: Alianza Editorial, 1971.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

JUNG, Ursula. **L'énonciation au théâtre: une approche pragmatique de l'autotexte théâtral**. Gunter Narr Verlag, 1994.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2001.

KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. Tese. Rio de Janeiro: UFEJ – Instituto de Letras, 2006.

KOWZAN, Tadeusz. **Théâtre dans le théâtre: signe des temps?** In: Cahiers de l'Association internationale des études francaises, 1994, n°46. p. 155-168.

_____. **Théâtre miroir: métathéâtre de l'Antiquité au XXIème siècle.** Paris: L'Harmattan, 2006.

LARSON, Catherine. El metateatro, la comedia y la crítica: hacia una nueva interpretación. In: **Actas del X Congreso de la Asociación Internacional**, p. 1013-1019, 1989.

LEHMANN, Hans Thies. **Teatro Pós-Dramático.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. **Escritura Política no Texto Teatral: Ensaio sobre Sófocles, Shakespeare, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Bejamim, Müller, Schleef.** São Paulo, Perspectiva, 2009.

LIEVEN, Dominic. **The Cambridge History of Russia: Volume 2, Imperial Russia**, p. 1689-1917. Cambridge University Press, 2006.

MAINGUENEAU, Dominique. A propósito do *ethos*. **Ethos discursivo.** São Paulo: Contexto, 2008, p. 11-29.

_____. **Initiation aux methods de l'analyse du discours.** Paris: Hachette, 1996.

_____. **Les Termes clés de l'analyse du discours.** Paris: Seuil, 1996.

MARTIN, Alexander M. Russia and the legacy of 1812. In: LIEVEN, Dominic (Org). **The Cambridge History of Russia: Volume 2, Imperial Russia**, p. 1689-1917. Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

MENDES, Cleise Furtado. **A gargalhada de Ulisses: a catarse na comédia.** São Pulo: Perspectiva, 2008.

MEYERHOLD, Vsévolod. **Do teatro.** São Petersburgo, 1912⁷⁹.

MILHAZES, José. Navegadores russos e Império colonial português. **Cem Cultura, Espaço & Memória: revista do CITCEM**, Nº 1, 2010, p. 11-23, 2013.

⁷⁹ Texto cedido pelo professor Doutor Marco Aurélio Martins Bulhões, em 2008.

NABOKOV, Vladimir. **Lições de Literatura Russa**. Tradução Jorio Dauster. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

NASCIMENTO, Edna Maria FS. Metalinguagem natural e teoria da linguagem. **ALFA: Revista de Linguística**, N° 34, p. 115-120, 1990.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **A Encenação Contemporânea**: origens, tendências, perspectivas. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. **Dicionário de Teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____; GUY, Rosa. **Tendencias interculturales y práctica escénica**. Tradução Pilar Ortiz Lovillo. México: Grupo Editorial Gaceta, 1994.

PEDRON, Denise. **Um olhar sobre a performatividade na cultura contemporânea**: a performance como conceito e a produção artística de Diamela Eltit. Tese. Minas Gerais: UFMG – Faculdade de Letras, 2006.

PIRANDELLO, Luigi et al. **O falecido Mattia Pascal**: Seis personagens à procura de um autor. Abril Cultural, 1981.

PISCATOR, Erwin. **Teatro Político**. Rio de Janeiro: Tradução Aldo Della Nina. Civilização Brasileira, 1968.

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

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Trad. Jasna Paravich Sarhan. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

RAVETTI, Graciela. Ficción y performance en escritores latinoamericanos contemporáneos. In: _____. **Diálogos latinoamericanos 4**. Aarhus: Centro de Estudios Latinoamericanos, 2001.

RYKNER, Arnaud. **O reverso do teatro**: dramaturgia do silêncio da idade clássica a Maeterlinck. Lisboa: Tradução Dóris Graça Dias. Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

ROBERT, P. **Le petit Robert**. Paris: Les dictionnaires-Robert, 2009.

RODRIGUES, Carla. Performance, gênero, linguagem e alteridade: J. Butler leitora de J. Derrida. **Revista Latinoamericana**. Número 10, p. 140-164, 2012.

SANT'ANNA, Catarina. **Metalinguagem e teatro**: a obra de Jorge Andrade. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2013.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? In: **Performance studies**: an introduction. 2ª Ed. New York e London: Routledge.

SCHÉRER, Jacques. **Dramaturgies du vrai-faux**. Paris: Presses Universitaires de France, 1994.

SCHMELING, Manfred. **Métathéâtre et intertexte**: aspects du théâtre dans le théâtre. Paris: Lettres Modernes, 1982.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução de Millôr Fernandes. São Paulo: L&PM Pocket, 1997.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2001.

TAKEDA, Cristiane Layher. **O cotidiano de uma lenda: Cartas do Teatro de Arte de Moscou**. São Paulo: Perspectiva. Fapesp, 2003.

TAYLOR, Diana. Hacia una definición de performance. **Revista O Percevejo**, Rio de Janeiro, não paginado, n. 12, 2003.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

_____. **Poética da prosa**. Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1979.

TORO, Fernando. O que é performance? Entre a teatralidade e a performatividade de Samuel Beckett. In: **Revista Urdimento**. Revista de Estudos em Artes Cênicas. Santa Catarina, Vol. 1, Número 15, outubro de 2010.

TURNER, Victor. **Dramas, campos e metáforas: a ação simbólica na sociedade humana**. Niterói, Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VALENTE, André. **A linguagem nossa de cada dia**. Rio de Janeiro, Editora Leviatã, 1997.

VITALE, Rosanna. **El metateatro em la obra de Federico García Lorca**. Madrid: Editorial Pliegos, 1991.

WILLIAMS, Raymond. **Drama em Cena**. São Paulo-SP, Cosac e Naify, 2010.

ZUMTHOR, Paul. **La medida del mundo: representación del espacio en la Edad Media**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1994.

_____. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Educ, 2000.

Sites

BEIGUI, Alex. Androginia e indeterminação do sujeito em Samuel Beckett. **XI Encontro Regional da ABRALINC**. Natal, 2007, n.p. Disponível em: <<http://andrelg.pro.br/COMUNICACOES-ABRALIC.html>>. Acesso em: 21 nov. 2015.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Traduzido por José Lino Grunnewald. 1955. n.p. Disponível em: <<http://www.mariosantiago.net/Textos%20em%20PDF/A%20obra%20de%20arte%20na%20era%20da%20sua%20reprodutibilidade%20%C3%A9cnica.pdf>>. Acesso em: 14 out. 2015.

CAVALIERE, Arlete. A arte de Gógol: tradição e modernidade no enigmático expoente da literatura russa. **Revisa Cult**, 2010. n.p. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/a-arte-de-gogol/>>. Acesso em: 24 jul. 2015.

HANDKE, Peter. **Insulto ao público**. 1966. Trad. George Speerber. Rio de Janeiro: UNIRIO, s/d. Disponível em: <<http://ringdelamentira.blogspot.fr/2011/01/insultos-al-publico.html>>. Acesso em: 22 out. 2015.

LEAL, Juliana H. G. **Escrita performática latino-americana contemporânea**. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 11, 2008, São Paulo. Anais. Disponível em: <http://www.abralic.org/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/068/JULIANA_LEAL.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2013.

_____. **Literatura e performance**. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Em%20Tese%2018//182SE%C%83%20VARIA/TEXTOS%205%20JULIANA%20LEAL.pdf>. Acesso em: 08 mai. 2015.

MENDES, Cleise Furtado. O teatro, a besteira e a cultura da crítica. **V ENECULT**. Salvador, 2009, n.p. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19242-4.pdf>>. Acesso em: 18 dez. 2015.

PASCOLATI, Sonia. *Metrateatro: inscrição do espetáculo no texto dramático*. In: **XI Congresso Internacional da ABRALINC**, São Paulo: 2008. n.p. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/download/anaiseventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/023/SONIA_PASCOLATTI.pdf>. Acesso em: 14 mai. 2015.

PICON-VALLIN, Béatrice. **Gogol', point de départ des recherches sur le grotesque au théâtre et au cinéma après la révolution russe, 1917-1932**. Disponível em: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/author/auteur_cmr_123>. Acesso em: 19 out. 2011.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet, prince of Denmark**. 1992. Disponível em: <<http://www.classicly.com/download-hamlet-pdf>>. Acesso em: 14 out. 2015.

USCATESCU, Jorge. Pirandello y la reinención del teatro. **Verdad y vida: revista de las ciencias del espíritu**, v. 44, n.p., 1986. Disponível em: <http://www.cuentayrazon.org/revista/pdf/024/Num024_009.pdf>. Acesso em: 22 jul. 2015.