



**Universidade de Brasília  
Instituto de Letras  
Departamento de Teoria Literária e Literaturas**

**Bruno Henrique Freitas Nóbrega Oliveira**

**Um estudo comparativo do espaço nas obras *Os ratos* de Dyonélio Machado e *O capote* de Nicolai Gogol**

Trabalho de Conclusão de Curso - TCC -  
Monografia realizada sob a orientação do Prof. Dr.  
Sidney Barbosa, visando a conclusão do Curso de  
Licenciatura em Letras, português.

Brasília  
2018

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	7
1.1 VIDA DOS AUTORES.....	9
1.2 OBRAS.....	12
1.3 CONTO E ROMANCE.....	14
2. ANÁLISE DO ESPAÇO.....	18
2.1 <i>O CAPOTE</i> .....	21
2.1.1 UM FUNCIONÁRIO.....	21
2.1.2 O APARTAMENTO DE UM FUNCIONÁRIO.....	24
2.1.2 CIDADE.....	25
2.2 <i>OS RATOS</i> .....	31
2.2.1 O VERBO “VER” .....	31
2.2.2 A CASA E O BAIRRO.....	34
2.2.3 A CIDADE.....	37
2.2.3.1 OS CAFÉS.....	38
2.2.3.2 O SOL.....	40
3. AS DUAS OBRAS.....	43
4 CONCLUSÃO.....	45
5 BIBLIOGRAFIA.....	48
6 APÊNDICE.....	49

## EPÍGRAFE

“O espaço na narrativa, muito além de caracterizar os aspectos físico-geográficos, registrar os dados culturais específicos, descrever os costumes e individualizar os tipos humanos necessários à produção do efeito da verossimilhança literária, cria também uma cartografia simbólica, em que se cruzam o imaginário, a história, a subjetividade e a interpretação.”

Cláudia Barbieri<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> In: BARBOSA, Sidney & BORGES FILHO, Oziris. **Poéticas do espaço literário**. São Carlos: Claraluz, 2009, p. 105.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao professor Sidney, orientador deste trabalho.

À minha família, por ter sempre me apoiado.

Aos meus amigos, por me inspirarem coragem e responsabilidade.

À minha analista, Alba, por ter me feito perceber tantas coisas que eu não seria capaz de ver sem ajuda.

A todos os professores que tive e que terei nesta Universidade.

E finalmente, a Deus, por ter me dado a oportunidade de existir e de experienciar tudo isso.

## **DEDICATÓRIA**

À Nathália Lidiana.

## INTRODUÇÃO

Pretende-se por meio deste trabalho compreender as origens e dimensões das semelhanças encontradas entre os dois textos citados no título. Tais se encontram nitidamente no nível do enredo, ou seja, na sucessão dos acontecimentos e na importância deles, onde acreditamos ser possível demonstrar que há uma grande diferença entre a relevância das ações e acontecimentos em si e a maneira como elas são processadas dentro dos protagonistas. Estes, objeto do estudo do desenvolvimento das personagens, se mostram fracos e indefesos, agindo muito pouco por si e muito mais por pressões externas ou vitais. A relação entre esses dois níveis constrói-se, em ambas as histórias, a partir de uma necessidade que obriga os protagonistas a investirem em algo maior do que aquelas suas tarefas cotidianas, mostrando a dificuldade que ambos têm em fazê-lo. E o objeto que pretendemos analisar é a relação entre o mundo externo criado e as personagens: o espaço, bem como os processos narrativos utilizados pelos autores para construir essa relação. Acreditamos que o espaço, tão inventado pelos autores quanto qualquer outro elemento da obra, é uma criação consciente e é parte fundamental dela, compondo o seu universo, é uma das cores do mosaico literário que coopera no alcance os efeitos pretendidos.

O espaço no conto de Gogol é basicamente a cidade de São Petersburgo, uma das maiores e mais tradicionais cidades da Rússia. Na narrativa, ela é tratada como uma cidade de funcionários públicos, com muitas repartições governamentais, uma cidade movimentada. Os espaços descritos no conto se limitam à casa do protagonista, a repartição na qual ele trabalha, a casa do alfaiate, os ambientes públicos da cidade (rua, praça, bairros onde ele caminha), e a casa de um alto funcionário. Já no romance de

Dyonélio Machado, *Os ratos*, que se passa na cidade de Porto Alegre, há a caracterização de um número maior de ambientes devido ao gênero romanesco, que é mais extenso e mais complexo. Será verificado como funcionam essas *ambientações*, o que elas significam e como se apresentam, deixando em termos claros o que os dois autores trazem em comum nessas duas obras. Por percepções prévias à pesquisa, acreditamos ser a dificuldade e a impotência das personagens principais em relação às suas demandas, bem como o desconforto em relação ao espaço urbano e suas complexidades, o principal ponto de encontro entre as obras. Mesmo podendo ser citadas de maneira superficial, deixaremos de lado a busca e a descrição quaisquer outras semelhanças que possam aparecer no decurso do trabalho, a não ser que elas sirvam direta ou indiretamente para a melhor compreensão do que estamos nos propondo a investigar.

## 1.1 VIDA DOS AUTORES

Nicolai Gogol foi um dramaturgo, contista e romancista russo, considerado, juntamente com Puchkin, um dos fundadores da literatura moderna na Rússia. Nascido na Ucrânia, em 20 de março de 1809, Gogol passou a primeira infância no campo. Sua família era nobre e fazia parte de uma baixa aristocracia de cossacos, porém não era muito rica: tinha uma grande fazenda com servos, mas não era tão abastada. Tanto que educação de Nicolai somente foi possível com a ajuda de um provedor, um familiar abastado que constantemente os ajudava. Gogol foi fruto da primeira gravidez de sucesso depois de dois abortos espontâneos e sua saúde na infância também não foi poupada da hostilidade da vida no campo, teve vários problemas de saúde quando criança, o que gerou uma superproteção por parte da sua mãe e um apego muito grande entre os dois. Suas primeiras formações foram com a presença de tutores no campo, depois foi a escolas em cidades próximas na Ucrânia, até se firmar em Nyezhin, onde formou-se na educação básica e de onde recebeu as notícias da morte de seu pai e de seu irmão mais novo. Foram anos muito difíceis para Gogol, segundo seu biógrafo do sítio *Golgotha Press* (2011), já que a escola estava sendo paga por seu parente rico, havia um distanciamento em relação aos colegas da escola.

Foi somente nos últimos anos que ele conseguiu vencer a timidez e fazer amigos que se interessavam pelas mesmas coisas que ele: literatura, teatro e música. Após voltar da escola para casa, passou um tempo com sua mãe e depois foi a S. Petersburgo, aos vinte anos de idade e com um misto de seu próprio dinheiro com a ajuda de um primo, já que sua mãe, compreensivelmente contrariada, não quis ajudá-lo financeiramente. Na cidade grande, onde encontrou alguns amigos da época da escola, pode publicar seus primeiros poemas em jornais com o uso de pseudônimos, mas ainda



assim não era possível viver somente da sua escrita. Por isso, antes que conseguisse subsistir pela literatura, ele foi tutor do filho da Princesa Vasilchikov, depois professor de História no Instituto Patriótico e depois assistente de leitura na Universidade de São Petersburgo. Este foi o último trabalho antes de Nicolai se tornar um escritor integralmente. Sua carreira foi impulsionada assim que começou a interagir na comunidade literária da cidade, talvez o símbolo dessa inserção seja o início da amizade entre Gogol e seu poeta ídolo, um dos maiores da literatura russa, Alexander Pushkin, que se tornou um grande parceiro e mentor para Nicolai, publicando várias histórias dele em seu jornal literário chamado *Sovremennik*, fundado em 1836, mesmo ano em que foi encenada pela primeira vez uma peça de Gogol, *O inspetor geral*, considerada uma de suas principais obras até hoje.

Segundo o(s) autor(es) da biografia da *Golgotha Press*, o czar da Rússia estava presente nessa sessão, e houve um boato de que ele teria feito uma crítica à obra, e que isso teria sido o principal motivo para que Nicolai fizesse uma longa viagem à Europa. Em Roma, Gogol escreveu *Almas mortas*, que só chegou a ser publicada em 1842, depois da morte de Pushkin. Logo ele se tornou um dos mais aclamados autores em toda a Rússia, o que não amenizou o sofrimento que sentia com as críticas negativas. Após a publicação de uma seleção de correspondências de Gogol, seu público, que era de maioria jovem, virou as costas para ele contra as opiniões czaristas, conservadoras e religiosas presentes nestes textos. Nicolai morreu em uma depressão profunda, provavelmente causada por todos estes conflitos. Sua morte foi muito lamentada pela população russa, e seu legado foi importantíssimo para a literatura local e universal; talvez a síntese do que significa a obra de Gogol para o mundo da literatura esteja na célebre frase de Dostoievski, escrita em um artigo publicado na ocasião de sua morte: “Todos nós viemos do capote de Gogol”, dizendo que sua obra teria modificado ou influenciado toda a posteridade da narrativa russa.

Do outro lado do nosso trabalho, temos Dyonélio Machado, contista, romancista, jornalista, político e psiquiatra. Com a literatura biográfica bem menor que a do nosso autor russo, Dyonélio nasceu em 1895, em Quaraí, uma cidadezinha no interior Rio Grande do Sul na fronteira com o Uruguai. Segundo Tatiana Silvana (2013), Dyonélio, devido a morte de seu pai em 1902 começou a trabalhar vendendo bilhetes de loteria e como monitor em escolas, alguns também afirmam que nesse período ele teria trabalhado em semanário local, onde teria iniciado o seu interesse pela imprensa. Segundo a sua biografia na Enciclopédia do Itaú Cultural, Machado foi logo

cedo, em 1912, foi para Porto Alegre para concluir os estudos secundários, de onde voltou para Quaraí por conta de problemas financeiros. De volta a Porto Alegre, mais tarde, fundou o jornal *A Informação*, que, seguindo o costume dos jornais da época, tinha um apelo político muito forte. Iniciou-se na vida literária com o livro de contos *O pobre homem*, em 1927, mas somente volta a publicar em 1934, quando, por ocasião de um concurso literário, publica *Os ratos*, livro que, segundo o autor, foi escrito em 20 noites e submetido ao concurso, foi vencedor. Segundo o que disse o autor em uma entrevista presente nas primeiras páginas da edição d'*Os ratos*, utilizada nesse trabalho, ele estava preso quando recebeu a notícia de que havia vencido o concurso literário.

Sua carreira política foi bastante notável, sua primeira obra publicada, *Política contemporânea – três aspectos* (1923), já anunciava essa sua inclinação. No início do ano de 1935, devido ao seu envolvimento com o Partido Comunista do Brasil – PCB e com a Aliança Nacional Libertadora, que fazia oposição ao governo de Vargas, foi preso por causa do seu envolvimento em uma greve de gráficos, foi solto depois de um ano, depois foi preso novamente na ocasião da Intentona Comunista e enviado para o Rio de Janeiro. Logo após sair da prisão, foi eleito deputado estadual em 1947 e foi chefe da bancada do partido. Sua carreira como médico também foi bastante notável, Dyonélio formou-se em medicina e publicou sua tese de doutorado em 1931, com o interessante título: *Uma definição biológica do crime*. Foi também um dos maiores expoentes da psicanálise no Brasil, traduzindo para a língua portuguesa em 1934 a obra *Elementos de psicanálise* de Eduardo Weiss. Morreu em 1985, em Porto Alegre, e mesmo tendo sido reconhecido publicamente só depois dos anos 1970, é considerado até hoje um grande escritor da segunda geração do modernismo brasileiro, expoente, principalmente do que ficou conhecido como “O romance de 30”.

## 1.2 OBRAS

Na literatura, Gogol estreou com *Noites na Herdade de Dikanka*, que era uma reunião feita por ele mesmo e por sua mãe dos contos, canções e outros costumes ucranianos, publicada 1831 com o incentivo de seus amigos literatos; reuniu também no livro *Mirgorod* (1835), as histórias que eram publicadas nos periódicos, e parte importante da sua obra narrativa são os contos que ficaram conhecidos como *Contos de São Petersburgo*, onde figura a história que analisaremos no presente trabalho: *O capote* (1842). Publicou dois romances, um deles foi também uma de suas principais obras: *Almas Mortas*, publicado em 1842, que fez muito sucesso e cuja segunda parte o autor chegou a escrever, mas queimou os manuscritos logo em seguida, o outro, *Trás Bulba*, foi publicado em 1835. O seu trabalho no teatro também é bastante reconhecido, suas obras nesse gênero foram *O inspetor geral* (1836), *Zhenitba* (1842) e *Os jogadores* (1843), a primeira, bastante representada e importante para o teatro russo. As memórias de Iván Turguéniev sobre Gogol confirmam a grande preocupação que o autor tinha em relação à recepção das suas obras, quando estes se encontraram, houve até uma recomendação que não se tocasse no assunto da obra destruída nem no das cartas publicadas.

A obra de Dyonélio iniciou-se com o livro de contos *Um pobre homem* (1927), no entanto, sua obra romanesca foi bem mais extensa, tendo sido publicados onze romances. Os principais são *Os ratos* (1934), *O louco do cati* (1942) e uma trilogia chamada Trilogia da Libertação com os romances *Deuses econômicos* (1976) *Prodígios* (1980) e *Sol subterrâneo* (1981). Na sua obra literária percebe-se as influências de todas as outras atividades de sua vida, por exemplo, no romance que analisaremos, existe

tanto a crítica ao liberalismo, ou à tentativa brasileira de se adequar a ele, que seria feita pelo clássico intelectual comunista, quanto uma descrição muito rica dos quadros anatómicos da personagem, a fome, o cansaço, a insônia, quadros certamente conhecidos pelo psiquiatra.

### 1.3 CONTO E ROMANCE: *O CAPOTE E OS RATOS*

O conto *O capote*, de Nicolai Gogol, é a história de um tímido e pobre funcionário público de São Petersburgo chamado Akaki Akakievitch, que certo dia, quando foi chegando o inverno, percebeu um furo em seu velho capote e foi ao alfaiate remendá-lo. Chegando lá, o alfaiate nega que seja possível o remendo, já que o pano era tão velho que não pegava mais nem a costura, era necessário um novo capote. Acontece que a nova peça é muito cara para os 400 rublos anuais que Akaki Akakievitch recebe, e depois de sofrer com a resolução irrevogável do alfaiate, decide comprar mesmo o capote. Akaki inicia então uma série economias e pequenos trabalhos por fora para conseguir o dinheiro do novo casaco, passando por privações maiores do que aquelas que a sua pobreza já o impunha, mas com o bônus de um objetivo, da satisfação espiritual de estar fazendo parte de algo maior, o capote mesmo antes de ser adquirido deu um ar de aventura à vida de Akaki. Capote confeccionado, pago e vestido, foi Akaki trabalhar no dia seguinte em sua repartição, onde percebeu a enorme diferença de tratamento por parte de seus colegas funcionários, que inclusive propuseram uma festa para comemorar a nova aquisição. Um dos chefes da repartição oferece sua casa, no caminho, o protagonista vai percebendo a diferença das partes da cidade, da mais pobre à mais rica, a movimentação, a qualidade das carruagens e das roupas e a energia elétrica.

Chegando na festa, ele encontra seus companheiros de trabalho e fica bastante desconfortável, já que ele não tinha acesso àquele tipo de divertimento e não sabia como se comportar. Tanto que se cansou logo e foi para casa, no caminho ao passar por uma praça vazia, um grupo de homens desconhecidos o assaltou e roubou seu capote, deixando-o ferido na neve e desacordado. As buscas do capote que se seguiram não

tiveram sucesso, o maior inimigo do protagonista nesse processo foi a burocracia do serviço público na Rússia. Finalmente encontra um homem que poderia ajudá-lo na investigação, mas o homem, um general, chamado no conto de *figurão*, o humilha se recusando a ajuda-lo. A partir daí Akaki adoce no caminho de casa, e em poucos dias, morre. Alguns dias depois, estando o *figurão* saindo de uma festa e indo em direção à casa de sua amante, apareceu um fantasma de um funcionário, no qual ele reconheceu Akaki Akakievitch, e tomou-lhe o capote. Logo em seguida aparecem uma série de histórias na cidade de Petersburgo sobre esse fantasma que rouba capotes na cidade.

O conto possui um forte teor cômico, os acontecimentos são interrompidos por longas digressões e anedotas e as caracterizações são sempre irônicas, mostrando como o autor não leva a sério, nesse conto, nenhuma de suas personagens.

*Os ratos*, a outra obra que analisaremos, é um romance brasileiro dos anos 1930, escrito em vinte noites segundo o seu autor. O romance começa com a briga entre Naziazeno, um pobre funcionário público, e o seu leiteiro, que promete que irá cortar o serviço se não for pago o atraso do seu pagamento. Inicialmente, o protagonista se nega a pagar e tenta contentar a esposa com o fato de estarem sem leite, mas ela insiste, e ele sai de casa, mas dentro do bonde, a caminho do trabalho, situações diversas fazem-no pensar no problema da dívida e ele se vê vencido e se compromete a ir atrás do dinheiro. Sua primeira tentativa é pedir ao chefe da repartição onde trabalha, este que já tinha em outra ocasião ajudado Naziazeno com as despesas de uma grave doença do filho, outras ideias aparecem ao protagonista numa conversa com seu amigo Alcides, mas que deviam ser postos em prática somente se o primeiro falhasse. O chefe recusa o pedido e humilha Naziazeno na frente de todos os presentes. Assim que isso acontece, ele segue na procura a buscar um dinheiro de Andrade, que um homem devia a Alcides, com a promessa de que receberia uma comissão pela cobrança, mas não obtendo sucesso, volta a procurar o amigo, e encontra no caminho um conhecido que o empresta um pouco de dinheiro.

Naziazeno encontra um amigo, Costa Miranda, que o dá um dinheiro pouco, mas logo em seguida entra em uma jogatina na esperança de conseguir o recurso que estivesse mais perto de cobrir sua dívida, mas acaba que perde até o último centavo. Depois ele encontra seu amigo na rua e ambos procuram um outro companheiro, o Duque, que talvez possa o ajudar. Este é citado desde o início do romance como uma referência para Naziazeno de um homem que sabe lidar com a vida na cidade, com os negócios e etc. E ao encontra-lo, seguem os quatro (Duque estava acompanhado por um

homem que passa a participar da demanda) uma série de novas tentativas, todas no sentido de penhorar algo valioso de um dos quatro ou de retirar algo penhorado e penhorar outra vez por um valor maior. Antes que a resolução a questão seja narrada no romance, Naziazeno já aparece em sua casa, já com o dinheiro e com muitas outras coisas, a manteiga, que também tinha sido cortada, um sapato que tinha ficado no sapateiro por não haver dinheiro para retirá-lo, e até um brinquedo para o filho. Naziazeno vai dormir e deixa o dinheiro sobre a mesa para que o leiteiro pegasse assim que chegasse a casa. Na cama, ele não consegue dormir, e segue então uma grande insônia, que é uma chave de interpretação importantíssima para o romance, porque nos seus delírios, que são princípios de sono, de quem não está nem acordado nem dormindo, ele ressignifica toda a sua vigília, mostrando seus medos e angústias em relação àquele dia cansativo.

A principal metáfora é a que dá o título do romance: ele sonha com os ratos roendo subindo em cima da mesa e roendo o dinheiro, fazendo uma alusão às pessoas que vivem na cidade andando caoticamente (como fazem os ratos no seu sonho) e no fim, tendo como espólio daquela guerra diária, pequenos pedaços de papel verde. Percebe-se a semelhança entre as duas obras na questão da demanda, do protagonista fraco, que sempre precisa da ajuda de alguém mais forte para conseguir qualquer coisa, e do ambiente citadino, cujos efeitos certamente fazem parte daquilo que os autores descrevem em suas obras. De primeira impressão, o que há de mais próximo na vida dos autores, cujos períodos de atividade se separam por mais de um século (e alguns mil quilômetros), e que pode ter influenciado nas semelhanças das histórias, são suas origens provincianas e o êxodo para uma grande cidade. Ainda, ambos viveram maior parte do tempo de sua atividade sob regimes totalitários, Gogol, em uma monarquia czarista na Rússia, e Dyonélio, no regime de carácter fascista do seu conterrâneo Vargas. Mas o que há de comum é que ambos viveram (mais uma vez, com uma diferença de cem anos) as tentativas de modernização de seus países e os esforços de cada um para alcançar a tão cobiçada modernidade. Imagina-se que os tipos de personagens e a maneira como nelas reverberam o tempo, o espaço e as coisas de valor emocional, moral ou econômico seja um reflexo desse desconforto do homem provinciano em relação aos valores citadinos e modernos. Essa hipótese será verificada no decorrer do texto com base nas descrições do espaço dadas nas obras e nas reflexões conscientes ou inconscientes feitas pelas personagens, ou seja, será observado o tema,

como ele funciona na obra e qual o significado dele para os protagonistas e como isso se manifesta.



## 2 ANÁLISE DO ESPAÇO

Os elementos espaciais nas obras analisadas são, como já foi posto previamente, parte da criação consciente do autor, e juntamente com as referências a outras esferas do universo ficcional compõem o significado maior delas. Portanto não é possível que se investigue a questão de uma maneira perfeitamente isolada, mas sim, com a ajuda de todas as outras formas de expressão que, em diversos níveis, contém possibilidades de interpretação. Segundo Lins (1976), o problema geral da descrição na obra literária é o fato de que no espaço as coisas aparecem aos olhos simultaneamente enquanto que a linguagem é linear, ou seja, as imagens, de uma forma ou de outra, devem aparecer uma de cada vez. Lins elenca também duas formas de descrição, a *franca*, que é a “introdução pura e simples do narrador” (p. 79) e a *reflexa*, sendo esta última a mais utilizada nos dois textos que analisaremos. A descrição reflexa consiste no olhar para o espaço a partir da personagem, não a partir de um narrador onisciente. Veremos o quão comum é esse tipo de descrição nas obras em foco e qual é o significado desta escolha dos autores.

Passaremos também pelos tipos de narrador para entendermos as “vozes” que proferem as ambientações e de onde elas partem; em sua obra *O universo do romance* (1976), Roland Bourneuf citando Jean Poullion, (*Temps et roman*, 1946), classifica o narrador por meio do seu ponto de vista, expondo aquele que vê a cena “por de trás” da personagem, o que vê “com” e o que vê “de fora”. Aquele da visão “de fora” é o que está fora da personagem e pode nos expor coisas que esta não pode conhecer, seria o caso do narrador onisciente, mas nem sempre o narrador que narra “de fora” será onisciente. O que vê “por detrás” desprende-se do personagem para enxergar de

maneira objetiva a sua vida psíquica (p. 113). O que vê “com” a personagem é o que a põe como o centro da narrativa, e a partir dela enxerga todo o resto, e acreditamos ser esta a visão dos narradores dos textos, embora eles diversas vezes se descolem da personagem para entrar em outras, ou apenas para se dirigir ao leitor, como faz Gogol para narrar a escada de serviço que vai para a casa de Pietróvitch. A forma como o ponto de vista narrativo influencia na descrição do espaço é o que veremos no trabalho, mostrando a relação direta entre formação da personagem e a relação dela com o narrador na descrição do espaço. Essa relação e sua última consequência é um espaço sempre significativo, que tem um sentido para a personagem, vejamos o trecho de Lins (1976) onde ele explica essa característica dos espaços ficcionais:

“Diremos, finalizando, que a atmosfera, designação ligada à ideia de espaço, sendo invariavelmente de carácter abstrato – de angústia, de alegria, de exaltação, de violência etc. -, consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço, embora surja com frequência como emanção deste elemento, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se exatamente pela atmosfera que provoca” (p. 76)

Para uma análise mais geral, nos valeremos da ideia que passa Schwarz (2000) no capítulo *Ideias fora do lugar*, contido no estudo *Ao vencedor as batatas*, verificando como as referências de espaço nas obras funcionam no encadeamento com os outros elementos e com o sentido integral dos textos. Schwarz se ocupa em entender como os elementos espirituais (intelecto, cultura, comportamento e etc.) da elite brasileira no século XIX estavam em descompasso com o a cultura econômica do país naquela época. Resumidamente, isso significa que todas as manifestações filosóficas, culturais e religiosas geradas pelo surgimento do liberalismo na Europa chegam ao Brasil com atraso e se instauram sem modificar a parte econômica, que era o princípio de todas essas manifestações. Dessa situação específica, gostaríamos de extrair apenas o elemento desse descompasso, entendendo que os autores deixaram gravados em suas obras pela forma, entre outras, das descrições espaciais, a chegada desse novo mundo, os sofrimentos humanos gerados pela urbanização tardia, e, principalmente, a aquisição parcial daquele fenômeno chamado liberalismo.

Em sua obra sobre os sonhos, Freud (1899), no capítulo *O recente e o indiferente no sonho*, deixa claro que o material do sonho é majoritariamente tudo aquilo que percebemos na vigília do dia anterior, mas principalmente, aqueles que não

tiveram muita relevância consciente, e lembrando que Dyonélio era um psiquiatra e um dos expoentes e tradutores da psicanálise no Brasil, não é absurdo utilizar da tradição científica da psicologia para entender a insônia de Naziazeno, compreendendo que através de seus sonhos, que ocorrem num estado no qual ele não está nem dormindo nem acordado, contém o digerir inconsciente do que lhe aconteceu naquele dia. Ocorre algo parecido com Akaki, porém não em sonho, mas sim em delírio: no auge de sua doença e bem próximo de sua morte ele entra em transe e profere palavras sem sentido, segundo o narrador, sendo elas a maioria xingamentos e coisas relacionadas ao seu capote perdido. Portanto, discorreremos sobre como o narrador trata os espaços externos, com a rua e as repartições, as lojas, os cafés; os espaços privados, a casa, principalmente; e como uma espécie de terceira categoria, observar-se-á como que a insegurança do mundo urbano entra no inconsciente das personagens e invade, como um cavalo de Tróia, o espaço privado, redefinindo as características dos espaços, dando-as novos significados.

## **2.1 O CAPOTE**

### **2.1.1. UM FUNCIONÁRIO**

Gogol inicia seu conto já com uma ambientação, inaugurando o que mais tarde se confirma, que o serviço público será seu principal alvo de críticas e chacotas. “No departamento...” (p. 7), ele inicia, e já segue uma grande divagação com uma anedota sobre o serviço público. O narrador corrige então sua frase inaugural para “*Num departamento...*” (com o grifo), afim de deixar indeterminado aquele espaço e não ofender nenhum funcionário que pense que é de um departamento específico que se trata. Mas o espaço do departamento é importantíssimo se partirmos do ponto de vista do porquê de ele estar tão logo no início do conto. Ora, trata-se de uma história cômica, não tão curta quanto uma anedota, mas que procura fazer chacota de todas as situações e personagens, e sabe-se que esse tipo de narrativa se faz com personagens tipo, o bêbado, o vendedor, a criança, etc. Forster (1927) os chamaria de personagens planas, que são aquelas que não se modificam com o passar da narrativa, as personagens “tipo” fazem parte dessa definição. Gogol faz também seu personagem tipo: “num departamento trabalhava um funcionário (...) era ele aquilo que se chamava de eterno conselheiro titular” (p. 7) e deixa explícito sua função no serviço público antes mesmo de dizer seu nome. Sua posição no espaço do departamento o define enquanto personagem, ele é um funcionário, eterno conselheiro titular, em um departamento, e todas as troças feitas com ele girarão em torno dessa posição. Inclusive, muito mais tarde, a história deixa a entender que ele morava em uma parte mais pobre da cidade, quando ele vai à casa de

seu colega de trabalho, mas até então sua pobreza e toda sua personalidade é definida pelo posto que ocupa na repartição.

“Por mais que mudassem de diretores e chefes de toda espécie, sempre o viam no mesmo lugar, na mesma posição, no mesmo cargo, como o mesmo escrevente, de tal maneira que depois passaram a acreditar que ele parecia mesmo já haver nascido inteiramente preparado, de uniforme e calvo” (p. 9)”

Este trecho deixa confirmada nossa tese da relevância da repartição e da posição que nela o protagonista ocupa, como parte daquilo que define Akaki como o tipo de conselheiro titular, fazendo parte daquela concatenação de elementos que tínhamos exposto anteriormente, quando diz o narrador “no mesmo lugar, na mesma posição” confirma também o carácter imutável dessa posição e o efeito cômico de pensar que ele parecia não ser nada mais em sua vida do que um conselheiro titular.

Há também uma diferente visão da mesma repartição a partir da aquisição do capote, a nova peça de roupa renova diversas esferas do conto, uma delas é o espaço do departamento. Na única aparição de Akaki no departamento com o capote novo, ele o deixa aos cuidados do porteiro no vestiário, parte do departamento que não tinha sido citada anteriormente, e seus colegas “correm ao vestiário” para vê-lo, e o parabenizam pela conquista. A partir deste momento, percebe-se que é modificada instantaneamente a relação que havia entre Akaki e os seus colegas de trabalho, que antes faziam somente lhe faziam troça, e por causa disso, aquele espaço, naquele momento, deixa de ser hostil e passa a ter outros atrativos que não são os relacionados ao ofício de amanuense. Antes ele se ocupava em pensar somente nas palavras copiadas, de tal forma que a relação com as pessoas, inclusive as zombarias que ele recebia diariamente, só o incomodavam quando atrapalhavam o seu trabalho:

“Só mesmo quando a brincadeira ia além do insuportável, quando alguém lhe empurrava o braço perturbando-lhe o trabalho é que falava: ‘Deixem-me em paz(...)’” (p. 10)

Em outro momento do conto, é descrita um departamento por outra perspectiva, a de um alto funcionário, o *figurão*, a quem Akaki recorre para a recuperação do capote já perdido. Este homem era um funcionário cuja história o narrador se demora a narrar, com curtas narrações dos pontos centrais e longas divagações e anedotas sobre o novo personagem, evidenciando o carácter cômico da obra de Gogol e o fato de que nem os

menores nem os maiores servidores russos ficariam imunes de suas piadas. Em resumo, ele era um figurão que tinha ascendido a um alto cargo, e como ele vinha de baixo, teve que criar uma personagem severa para interpretar durante o serviço, já que agora ele era um superior. A ambientação favorece essa perspectiva, o figurão, em seu departamento, exige que os seus subordinados o esperem em “plena escada” favorecendo assim a solenidade da sua chegada. O departamento é um espaço totalmente confortável para ele e que está sob seu total controle. Quando chega Akaki para pedir sua ajuda, ele atendia um amigo em sua sala, e faz Akaki esperar na sala de espera, a conversa já não tinha mais nenhuma relevância, mas ele o faz esperar apenas para reforçar sua importância para o amigo. Esta imagem se faz: Akaki desesperado do lado de fora, na sala de espera desconfortável e o figurão, sua única esperança, do lado de dentro com seus charutos e poltronas confortáveis fazendo o outro esperar para envaidecer-se. Essa ambientação compõe o efeito cômico dessa situação, gerando uma quebra de expectativa entre o medo que Akaki possui do general e a sua tensão antes desse encontro, e o verdadeiro sentimento do general, que, segundo o narrador, não é uma pessoa ruim, mas constrói conscientemente todo aquele cenário de severidade e superioridade.

“Foi a esse *figurão* que o nosso Akaki Akakievitch teve de procurar, e procurar no momento que lhe era mais inoportuno, bastante inconveniente, embora muito conveniente para o *figurão*(...)” (p.33)

“Por fim, depois de se fartarem de conversar e mais ainda de calar, tragando charutos e bem acomodados em confortáveis poltronas de encontro reclinável, ele pareceu lembrar-se de repente e disse ao secretário que se achava postado junto à porta com papéis para relatório: ‘Ah! Parece que há um funcionário aí; diga-lhe que pode entrar’” (p.34)

## 2.1.2 O APARTAMENTO DO FUNCIONÁRIO

O segundo espaço que pretendemos analisar é o da casa de Akaki Akakievitch. Ele mora em um pequeno apartamento sozinho, tem a ajuda de sua senhoria, que faz alguma comida para ele e o ajuda quando está doente. Não há muitas descrições do espaço, há somente o que ele faz nele, e a partir dessas descrições do comportamento de Akaki é que analisaremos o significado de sua casa, as implicações desse espaço na obra. Essas implicações seguem também as transformações que se dão no enredo.

“Ao chegar em sua casa, sentava-se imediatamente à mesa, sorvia rapidamente sua sopa de verduras e comia um pedaço de carne bovina com cebola sem sequer perceber o sabor (...), levantava-se da mesa, tomava do tinteiro e copiava os papéis que trazia para casa” (p. 12)

Esse trecho mostra que a sua casa também era lugar de se pensar quase exclusivamente no trabalho. Além de trabalhar, em casa Akaki também come e dorme, mas percebe-se que a velocidade na qual ele janta é um elemento que demonstra a sua ansiedade para começar as cópias, e isso gera também o efeito cômico, a partir da quebra da expectativa que temos de que se deve descansar quando chega-se em casa depois do expediente. Depois de jantar e de fazer as cópias necessárias e desnecessárias, ele vai se deitar e pensa: “amanhã Deus mandará alguma coisa para copiar” (p. 13). Gogol, para reforçar esta ideia e a expectativa de que se deve estar alheio ao trabalho na hora do divertimento, antes de dizer como Akáki Akákievitch normalmente ia se deitar, conta numa longa e variada descrição o que faziam normalmente todos os outros funcionários e moradores de Petersburgo, enquanto que Akaki não fazia nada, ia somente deitar e pensar em suas cópias. Essa longa descrição, que nos faz imaginar o

espaço vivo da cidade durante a noite, com jogos, teatros, visitas a amigos, restaurantes e etc. e tudo isso em contraste com o silencioso apartamento do funcionário, onde enquanto todos tentam esquecer de seu ofício, isto é só no que ele pensa.

“Akáki Akákievitch pensou, pensou e resolveu que precisaria diminuir os gastos comuns pelo menos durante um ano; mandas às favas o consumo de chá pelas noitinhas, deixar de acender a vela e, precisando de alguma coisa, ir ao quarto da senhoria aproveitar a claridade de sua vela, (...) iria tirá-la (a roupa íntima) sempre que chegasse em casa vestindo apenas um roupão de algodãozinho muito velho...” (p. 22)

Mais adiante, quando, no trecho supracitado, ele decide comprar mesmo o capote, a sua casa passa a ser um lugar de quase total privação de tudo aquilo que custa dinheiro. Algumas coisas acabamos por descobrir nesta parte: que ele possui um roupão de algodãozinho e que ele consome chá. Mas continua a personagem totalmente alheia ao espaço de sua própria casa, tomado totalmente pela demanda, primeiro das cópias a realizar, e depois da necessidade de comprar o novo capote. Assim como a carne bovina com cebola que ele come sem nem perceber o sabor, é o espaço de sua casa. A outra ocasião que Akaki passa em sua casa também confirma sua total obsessão por seu capote, que já vinha sendo anunciada pela que nutria pelo seu ofício, que é o momento de sua agonia antes da morte. Onde em seus delírios ele tenta resolver o seu problema tanto mandando fazer um capote com armadilhas para ladrões como simplesmente se dirigindo ao general com os piores insultos.

### **2.1.3 CIDADE**

A primeira ambientação do narrador em relação à cidade faz parte, assim como a do departamento, da caracterização do protagonista. Após uma debochada caracterização física, o narrador nos diz que o semblante do funcionário tem uma “daquelas cores que se pode chamar de hemorroidais...” e complementa: “Mas, o que se há de fazer? A culpa é do clima de Petersburgo” (p. 7). Ou seja, o narrador introduz uma ambientação importante através da caracterização da personagem, essa ambientação é determinante na história, também por que há elementos culturais extremamente específicos dessa região, mas principalmente por causa do clima dela, e do quanto este clima afeta os baixos funcionários muito mais do que a quaisquer outros (a ponto de modificar até a cor do seu semblante). Mais tarde, a relevância desse elemento espacial,



o clima, aparece de uma forma mais explícita, quando o narrador vai introduzir a intriga principal e diz haver em Petersburgo um grande inimigo daqueles que ganham somente quatrocentos rublos anuais (p. 13), que seria o inverno rigoroso da Rússia, demarcando então essa relação hostil entre o “frio do norte” e os “pobres funcionários”. O frio russo, conhecido por dar ao país diversas vitórias em guerras importantes, é também o maior inimigo dos pequenos funcionários russos, e conseqüentemente, se torna o maior inimigo de Akaki Akakievitch, que como vimos no item anterior, não é nada mais do que um pequeno funcionário.

Essa relação conturbada entre ele e a cidade também é marcada pela indiferença ou a apatia que de Akaki em relação à rua, no seguinte trecho, o narrador mostra como seu protagonista anda, muitas vezes, completamente alheio ao que acontece à sua volta:

“Ao andar pela rua revelava a extraordinária habilidade de passar por baixo das janelas no exato momento em que caía dali toda sorte de porcaria(...). Nunca na vida prestara atenção no que todo santo dia se faz e acontece na rua (...). Mas se Akaki Akakievitch olhava para alguma coisa, via sempre em tudo suas linhas limpas, copiadas com caligrafia igual, e só perceberia que não estava no meio de uma linha, mas no meio da rua, se um cavalo aparecesse de repente e lhe pousasse o focinho no ombro.” (p. 11)

Esta primeira descrição de como caminha Akaki pela rua confirma o que a descrição dos outros espaços já anunciavam, o fato de que na rua, assim como em seu departamento, (e veremos que é assim também em sua casa) ele vê o seu ofício em tudo a sua volta e coloca-o no patamar, não de coisa mais importante do dia, mas quase de única ocupação da sua rotina, é como se ele compreendesse que não pode fazer nada além de copiar, como se fosse essencialmente um funcionário copista e nada mais. As ruas se confundem com as linhas de suas cópias, e ele demora para perceber que está no meio da rua, tudo isso é uma maneira que Gogol encontra de utilizar da ambientação para construir essa irônica ontologia de sua personagem. E igualmente ao que acontece com o departamento a partir da aquisição do capote, ocorre também com as ruas em suas caminhadas: o capote modifica o entusiasmo do funcionário também em relação à cidade, dando a ele simplesmente a novidade de perceber o espaço ao seu redor. Mas antes disso acontecer, há uma transição, que vai do momento em que Akaki decide comprar mesmo o capote e vai até quando ele paga e se apossa do casaco, esse intervalo contém a economia que faz para conseguir pagar o alfaiate e as compras que eles realizam nas ruas, esta parte do conto é o início da sua nova posição diante do mundo,

tirando-o da monotonia da sua rotina. É essa possibilidade de algo novo que lhe ajuda inclusive a passar tranquilamente por todas as provações as quais ele se submete para alcançar seu objetivo: é na ideia de uma finalidade que aparece um significado maior em sua vida, pelo menos maior em relação ao anterior, que faz com que cada dia seja apenas parte de algo que irá se concretizar em breve, e irá mudar radicalmente a sua existência. E na esfera da ambientação, os mesmos espaços que antes eram lugar de se pensar nas cópias como um fim, agora pensava-se somente no capote novo e no dinheiro para consegui-lo; o trabalho foi rebaixado para a função de um meio para alcançar outra finalidade.

Assim que Akaki pega seu capote, no seu primeiro dia de trabalho, aparece o seguinte trecho: “Nem chegou a perceber o caminho, e de repente se viu no departamento” (p. 25). Essa não percepção do caminho é certamente diferente das outras, a atenção do personagem, que era retirada de seu caminho e posta sobre a imaginação de seu trabalho, agora, é inteiramente dedicada à sensação de estar com a nova vestimenta, ele percebe “a cada segundo o capote novo sobre os ombros” (p. 24). Mas esse desinteresse pelo que há na rua se vai quando, no departamento, ele é chamado a uma festa e vê a oportunidade de “passear até a noitinha com seu capote novo”, onde percebemos o novo interesse do personagem pela noite e pelo espaço da cidade, que está totalmente baseado no seu desejo de andar com seu novo capote. E a diante veremos que isso se transforma mesmo em interesse pela cidade, ainda nesse ar de mudança e de novas percepções, no caminho da casa do colega de Akaki, o olhar do narrador, a partir de Akaki, começa a descrever o que se passa nas ruas, e ao que parece, enxergando tudo isso com grande espanto e admiração já que havia muito tempo que não ia à rua durante a noite. Isso ocorre justamente por causa desse novo abrir de olhos de Akaki para a cidade, a perspectiva de realmente fazer parte daquele mundo atribuiu valor a ele, somente quando ele se sentiu querido pelas pessoas que moravam na parte nobre da cidade (e isso só é possível por causa de seu novo capote) foi que ele pode se dar a liberdade de estar lá e de ver coisas que ele há muito tempo não via.

Mais tarde, a cidade de Petersburgo vai dar as duas sentenças de morte de Akáki Akákievitch, a primeira, que é o roubo do seu capote, e a segunda que é a angina:

“Caminhou em meio à nevasca que assobiava pelas ruas, boquiaberto, desviando-se atrapalhadamente das calçadas; seguindo o costume de Petersburgo, o vento atacava de todos os lados, de todos os becos. Num abrir e fechar de olhos, pegou uma angina” (p. 36)

Nesse momento havia ainda o espanto da repreensão do general, que o havia expulsado de sua sala e negado a ajuda, e saiu quase sem perceber-se, sem se sentir sequer. Essa parte do texto é um momento onde seus “maiores inimigos” sentenciam por fim as últimas chances que haviam de se reconciliarem com ele. Tanto a burocracia da cidade quanto o seu clima estiveram sempre contra o protagonista, a ele nunca importaram verdadeiramente, eram apenas pequenos obstáculos que algumas vezes o dificultava de realizar suas cópias, mas há o momento em que ele se torna vulnerável ao frio, e resolver o problema do frio traz a sensação da reconciliação dele também com a burocracia, representadas espacialmente pela noite e pela parte nobre da cidade, fazendo aparecer em seu horizonte inclusive a possibilidade de uma vida social. Mas no final, é exatamente uma junção destes dois elementos que o sentencia, o “não” do vaidoso general, e os ventos de Petersburgo que o pegam de todos os lados, significando também esta vida sem possibilidades que todo o conto nos deixa entender, o cercamento de Akaki, que não possui a mínima possibilidade de se manter vivo nessa cidade, onde ele é julgado e condenado por todos inclusive pela própria natureza. Evidentemente não é a natureza, nem o espaço que o condena, isto é, naturalmente uma figura de linguagem que Gogol utiliza e que provoca o sentido irônico da obra que estendemos até aqui para entendermos o espaço, ora, se o frio de Petersburgo fosse tão avassalador assim, não haveria nem sequer uma cidade naquela região. E se é possível sobreviver àquele frio, na verdade o que tira a vida de Akaki é a indiferença, a vaidade e a inveja dos homens, representados por toda a burocracia, que nega de diversas maneiras ajuda-lo a conseguir de volta uma peça tão indispensável para o clima da região.

E finalmente, depois da morte de Akáki Akakievitch, a cidade se torna um lugar de assombração, o espaço onde vive o seu fantasma e onde ele rouba os capotes alheios a procura do seu. Esses espaços são descritos como pontes e becos, partes geralmente mais sombrias das cidades, e parecem o ser mais ainda pensando que se trata de partes mais fantasmagóricas do conto. No enredo, o *figurão* nega ajudar o funcionário a achar seu capote e ainda o repreende, daí ele volta para casa e morre depois de uma grande doença, ocorre que esse fato pesa um pouco na consciência do *figurão*, e um dia, estando ele na direção da casa de sua amante, vê o fantasma de Akaki, que lhe rouba seu belo e confortável capote. Ele deixa de ir à casa da amante, retorna para casa, e passa a ser menos grosseiro com seus subordinados, dando ao fantasma de Akaki um carácter quase de redentor, ou de corretor da conduta do general, talvez de vingança também:

“pelo visto, o capote do general caiu lhe perfeitamente nos ombros” (p. 42). Aqui fica evidente que o objetivo do fantasma era justamente se vingar ou deixar uma lição aos seus algozes antes de partir. e, curiosamente, assim que Akaki cumpre seu dever que deduzimos ser o seu dever de fantasma, aparece um outro fantasma em outra parte da cidade, “esse já era um fantasma bem mais alto”, característica curiosamente utilizada para definir o funcionário que tinha substituído o protagonista no departamento. Assim, fica evidente essa terceira transformação do espaço da cidade, que sai das ruas, das casas e departamentos vivos, e vai para as pontes, becos e fundos de prédios assombrados, onde os funcionários injustiçados se vingam de todas os ultrajes a eles impostos em vida.

Vejamos que estas reviravoltas são o centro do conto, e fazem parte delas tanto as ambientações quanto o desenvolvimento dos outros aspectos da obra. O centro da descrição da cidade é o personagem, todas as descrições são feitas a partir da sua perspectiva, mesmo que, muitas vezes, fique explícita uma ironia que leva ao efeito cômico. E nessa perspectiva, a vida do personagem passa por modificações muito fortes, extremas, que transformam também o espaço que o envolve. O ambiente urbano é o que acreditamos ser o mais importante neste sentido, pois é onde as coisas mais absurdas acontecem, revelando um mal estar em relação àquele espaço ou daquele trabalho que invadem a mente de uma personagem, e uma personagem que se deixa invadir, que, de uma forma exagerada, coloca sua existência sobre o trabalho e depois sobre um objeto de valor. E vimos também que mesmo o capote sendo fundamental para que ele sobrevivesse ao frio, não é somente o conforto térmico que ele traz para a vida de Akaki, por mais que esse tenha sido o motivo para a sua compra, ele se torna algo muito maior na medida em que o funcionário vai se empolgando com a possibilidade de tê-lo e depois quando seus colegas o respeitam como não respeitavam antes.

Em suma, o espaço do conto é muito mais marcado pela sua *não* descrição, formando assim um efeito que colabora com o total alheamento de Akaki em relação ao mundo ao seu redor. Como percebemos, há poucas descrições do espaço, mas mesmo assim é possível percebê-los e compreender seus significados. As exceções são aquelas que procuram outros objetivos no texto, por exemplo podemos entender porque a descrição da escada de serviço que leva à casa de Pietróvitch é mais detalhada que todas as outras.

“Ao subir a escada que levava a Pietrovitch, escada que, sejamos justos, vivia toda encharcada de água, lavadura e inteiramente tomada daquele cheiro de álcool, que consome os olhos e, como se sabe, é constante em todas as escadas de serviço em Petersburgo – pois bem, ao subir essa escada, AkákiAkákievitch já ia pensando na quantia que Pietróvitch pediria e decidiria mentalmente não dar mais de dois rublos” (p. 15)

Percebem-se os elementos que mostram que essa descrição não é feita a partir da personagem, primeiramente quando ele diz “sejamos justos”, essas palavras evocam o leitor ou ouvinte da história, muito localizado naquele espaço e tempo, já que o narrador evoca o seu conhecimento da causa. E Gogol retoma a sentença, como quem esqueceu de completa-la, confirmando que essa descrição está totalmente distinta do olhar do personagem, que está totalmente tomado por seus pensamentos mesmo estando em um lugar tão estranho e tão hostil como esta escada de serviço. Ocorre que quando não há ocasião de se fazer alguma piada com o espaço em que o personagem se encontra, o narrador simplesmente não se ocupa com isto, mas sim com a visão alienada e alheia de Akáki.

## **2.2. OS RATOS**

Diferentemente da obra anterior, apesar das suas semelhanças na significação, o espaço em *Os ratos* é bem mais descrito, mesmo não havendo tantas descrições assim como poderia haver em uma obra naturalista ou realista. Faremos a análise mantendo a hipótese de que os espaços são descritos quase sempre a partir do protagonista e sempre se constituem em relação ao sentimento que evocam nele, ou seja, vão ser ou confortáveis ou desconfortáveis, hostis, ou favoráveis a Naziazeno. Para entender melhor esse romance, dividi-lo-emos, assim como fizemos com o conto, em algumas partes, mas os tópicos não serão somente referentes a espaços do romance, também abordaremos outros pontos que nos ajudam a percebê-lo, como por exemplo o verbo “ver”, que tem uma função na obra como um todo. Cada um dos tópicos será analisado tanto na vigília do protagonista quanto em sua insônia, pois a partir da redução drástica das interferências externas, quando ele está deitado na noite silenciosa, veremos somente aquilo que a personagem compreende desses espaços, consciente ou inconscientemente. Contudo, será investigado primeiro a questão do verbo “ver”, pois a compreensão do seu funcionamento é importante para a análise dos demais espaços

### **2.2.1 O VERBO “VER”**

Durante o romance, o narrador usa o verbo “ver” e alguns de seus correspondentes semânticos, como “enxergar”, para expor situações imaginárias que surgem na mente de Naziazeno. O verbo vem normalmente entre aspas e essas visões do protagonista podem ser tanto do presente quanto do passado, tanto um bom quanto um mal pressentimento, mas sempre lhe causam algum sentimento que rege seus próximos passos. Essas visões evocam espaços e sensações diversas, tanto de conforto como

também de impasse ou de fracasso, construindo a memória ativa do protagonista, aquilo que ele relembra, evoca e muda sua maneira de agir no mundo “real”. Todas as vezes que ocorrem essas visões, elas se tornam como que justificativas para os seus próximos passos. A escolha deste verbo, e de seu campo semântico, nos traz uma ideia de uma grande intensidade na evocação destas imagens, é uma metáfora que nos faz imaginá-las tão fortes que é como se elas aparecessem na frente dos olhos da personagem, tampando muitas vezes até a visão que ele tem daquilo que está acontecendo. São elas muitas vezes fugas da realidade que o aperta de alguma forma, algumas vezes são previsões do que pode acontecer e daí provocam a necessidade de alguma prudência, e a intensidade com a qual elas são “vistas” (e o autor usa muitas vezes as aspas para não nos confundir com algo que pode realmente estar acontecendo) se deve à intensidade dos sentimentos mais diversos que passam pela mente de Naziazeno.

“Ele enxerga o seu braço levando o dinheiro para o 28 e recuando vivamente. Depois, já no fim da tarde, aquele quadrado de luz pálida da área, lá fora, no alto daquelas paredes... A sua ida até o fornecedor... A areia pesada do cais em construção... como tudo isso está longe... longe...” (p. 110)

Neste momento a sua esposa tinha lhe perguntado se o dinheiro tinha vindo do jogo, e ele se lembra de ter ido ao jogo, onde ganhou um dinheiro que seria suficiente para pagar o leiteiro, perdeu tudo o que tinha de forma que ele não pôde nem sequer almoçar. Lembra também de sua ida ao cais. Essas memórias tem uma carga semântica muito negativa e cansativa, são as partes do dia que o remontam à frustração, ao fracasso, “a luz pálida” a “areia pesada”, por isso tenta distanciá-las de si, mesmo com a insistência da esposa. Essa distância física e temporal que ele evoca diz muito mais sobre uma distância psicológica a qual ele almeja, ele deseja não pensar no seu dia, mas a sua esposa e o seu próprio inconsciente fazem o trabalho contrário, o de evocar constantemente os acontecimentos diurnos. Assim como durante o dia, ele tentava não pensar na dívida do leiteiro, mas pelo mesmo artifício, esta demanda aparecia em sua mente. Como por exemplo, em uma cena no bonde, onde ele vendo os campos do lado de fora, se lembra de sua casa e, portanto, da dívida:

Decorre um certo tempo, longo talvez, em que a sua cabeça se vê riscada tumultuariamente das linhas mais inquietantes: o jardim que os seus olhos afloram e mal enxergam na disparada do bonde faz um traço com um plano antigo e ingênuo dum jardim para

o filho, para o filho, ‘o pobre do nosso filho que não tem onde brincar’, ‘que não pode ficar, Naziazeno, não pode ficar sem...’ O leiteiro!... O leiteiro!” (p. 19)

Percebe-se então que se trata de uma conclusão feita a partir das livres associações que vêm à mente do protagonista. E que essas associações, partindo da sua imaginação, vão tomando forma até que provocam um sentimento que o leva a ter atitudes concretas. Neste trecho, especificamente, ele ainda está decidido a não procurar o dinheiro do leiteiro, baseado ainda nos argumentos dados à mulher quando ainda estava em casa, mas o trecho mostra apenas uma das vezes que Naziazeno está pensando em outras coisas e lhe vem o pensamento do leiteiro, o conjunto desses pensamentos que lhe ocorrem durante o caminho do bonde faz com que ele decida definitivamente por arranjar naquele dia o dinheiro: “Como se desse um pulo, todo o seu interesse é agora, explosivamente, para esses cinquenta e três mil réis do leiteiro” (p. 20)

São inúmeros os exemplos na obra em que isso acontece, fazendo desse uso do verbo ver e de seus associados, uma linguagem específica da obra, uma janela que o autor abre para os espaços imaginários na cabeça da personagem. Os espaços, como estamos analisando, são vistos quase sempre a partir de Naziazeno, e também nestas evocações, é necessário entender que as imagens dos espaços são apenas um meio para que seja atingido um sentimento ou uma decisão a ser feita.



## 2.2.2 A CASA E O BAIRRO

A casa é onde o romance se inicia e onde ele termina, é o espaço que inaugura o ciclo do dia. Esse espaço se constitui inicialmente já como um lugar onde não há a privacidade, vejamos o período com que o autor inicia o romance: “Os bem vizinhos de Naziazeno Barbosa assistem ao “pega” com o leiteiro.”, e depois “todos os quintais conhecidos têm o mesmo silêncio” (p. 9). Se todos os quintais são conhecidos e se a partir deles é possível ver a briga, nota-se que se trata de uma rua com casas pequenas e muito perto umas das outras, onde a todos é possível acompanhar partes privadas da vida de cada um, principalmente aquelas que não são muito discretas, como as brigas. E o primeiro lugar onde aparece Naziazeno, seu quintal, mostra-se já no início muito transparente aos “bem vizinhos” num momento de embarço: uma briga por conta de uma dívida. Esse é o primeiro problema do romance, muito mais a vergonha do que a dívida em si, que vai ser revelado como um problema um pouco mais tarde na obra. O embarço sendo a principal questão para o protagonista, a dívida em segundo plano, faz parte mesmo da maneira como se constrói a personagem e a história em si, e como vimos, isso é construído pelo foco o qual o narrador escolhe para iniciar a história: a descrição reflexa de um espaço pequeno e transparente na situação da briga. Ao entrar em casa, ele mantém sua atitude de não se deixar rebaixar, ainda, percebe-se, um reflexo da briga e de sua respectiva exposição, argumentando com a esposa que não seria necessário absolutamente que se pagasse o leiteiro. Ele carrega as demandas do espaço externo para o espaço mais privado, representado pela casa em oposição ao quintal, e o narrador muda automaticamente os olhos através dos quais ele enxerga aquele espaço:

“Vai até o quarto. A mulher ouve-lhe os passos, o barulho de abrir e fechar um que outro móvel. Por fim, ele aparece no pequeno

comedouro, o chapéu na mão. Senta-se à mesa esperando. Ela lhe traz o alimento.” (p. 9)

“Levanta-se. Tem o olhar inquieto. A mulher fita-o atentamente, como quem procura alguma coisa no seu rosto. Ele tem um relance de olhos para ela:

- Olha, já seria uma vantagem não ter nada que ver com essa gente.” (p. 10)

“- Olha Adelaide, (ele se coloca decisivo na frente dela), tu queres que eu diga? Outros na nossa situação já teriam suspendido o leite mesmo. Ela começa a choramingar:

- Pobre do meu filho” (p. 11)

Para manter-se ainda acima do problema, Naziazeno recorre ao seu passado pobre, dizendo que se passava muito bem sem leite em sua época, e segue-se uma discussão com sua esposa, na qual o ponto dela era que o leite era muito mais essencial que o gelo e a manteiga (que já tinham sido cortados). Essa discussão ocorre no comedouro, e parece ser justamente a negação que Naziazeno faz das demandas de seu filho em nome de sua própria demanda atual de não parecer aos vizinhos como o endividado. O novo lugar onde ele se encontra é novamente pequeno e transparente, desta vez à percepção de Adelaide, que consegue percebê-lo em sua aflição, os passos, o barulho dos móveis, tudo em uma sentença atrás da outra, causando um efeito que dá a entender que tudo isso acontece muito rápido. Nos trechos acima, o narrador vai expondo as posições que eles ocupam na discussão. Nos momentos mais decisivos, Naziazeno se põe de frente para Adelaide, e em um momento que ele passa sua ideia de uma maneira mais incerta, ele “têm um relance de olhos para ela”, enquanto ela “fita-o atentamente, como quem procura alguma coisa no seu rosto”. Esse seu colocar-se diante da mulher, como que para ser visto, é uma marca espacial de sua atitude de usar a arrogância do leiteiro e o preço alto da dívida para realizar aquele seu desejo de não se rebaixar à necessidade de cumprir o prazo de seu credor, do homem que o tinha humilhado diante de todos. Primeiro há um acanhamento de Naziazeno em propor que não se pague o leiteiro, mas depois ele se agiganta, e se coloca a sua frente para ser visto por aquela que expõe diante dele as necessidades básicas de seu filho, que estavam em confronto com as dele.

Mais tarde, na volta de Naziazeno com todas as coisas que ele consegue comprar a casa parece mais rica, e essa impressão é causada a partir da maior riqueza de seu detalhamento. No início que acabamos de analisar, podemos saber que é uma casa pequena, que há um comedouro, um quarto e um quintal, mas já quando ele chega á noite, aparecem outros cômodos que antes não tinham sido citados, a cozinha, o

corredor e a varanda. Há também uma nova riqueza de objetos descritos, há um lavatóriozinho no corredor, um fogão, um forno, uma pia com água encanada, uma saboeira e etc. Características antes omissas dos personagens também aparecem, como a barba por fazer de Naziazeno. E seguem-se então uma série de coisas periféricas que não haviam sido percebidas no momento de inquietude do início do romance, agora, a ambientação se mostra mais rica, dando-nos a entender que uma atenção afetiva àquele espaço foi restaurada de alguma forma. Ele chega com o dinheiro do leite, com manteiga, queijo, brinquedos e ainda pede que venha o vinho. Tudo isso compõe a exposição de certa dignidade que há no supérfluo, nas coisas que não são exatamente necessárias à sobrevivência, mas que dão a um indivíduo o seu devido valor de um ser que por natureza é diferente de todos os outros animais. A nova e mais rica ambientação da casa nos dá esta impressão durante todo o tempo entre a sua chegada e o momento em que ele vai deitar, mas as compras que vieram a mais é o que mais claramente traz essa ideia à tona nesta parte da história, sendo o ápice dela, ao vinho que chega por encomenda. Ademais, garoto que traz o vinho ganha uma gorjeta, fato que se opõe ao homem do leite que não recebe nem o pagamento pelo próprio leite no início da obra.

“O vento assobia. Uma que outra coisa bate. Do pátio, vem as vezes um guincho, de lata, dalguma lata de galpãozinho, ou do galinheiro que o vento força e levanta.

- Podia-se já ir fechando a casa – sugere Naziazeno, erguendo-se lentamente.” (p. 114)

Agora, há um novo lugar da casa onde também existe essa ideia do supérfluo, das coisas que contém uma função além daquela que ela cumpriria normalmente. Este espaço é um canto onde há uma cadeira de balanço, que não tinha sido citada na primeira ambientação da casa. A própria cadeira de balanço já é um objeto que passa essa ideia de algo que não tem a função que normalmente tem os de sua ordem. Ele antes de sentar-se nela, chega a refletir sobre o dia seguinte e pensar no dinheiro de pagar o Costa Miranda, que lhe emprestou uma pequena quantia, e ao sentar-se na cadeira, ele olha o forro escuro de sua casa, e entra em pensamentos também sobre o dia seguinte, e como faria para resolver suas questões. Todas as vezes que sua esposa lhe perguntava sobre o dia, as respostas eram curtas e evasivas, mas parece-nos que na medida em que seu conforto e seu descanso aumentam, as lembranças vêm à tona, por mais que seu esforço consciente seja de se distanciar delas, elas vêm e com elas, as preocupações principais que ocuparão sua insônia, que são as referentes ao dia que virá.

Quando terminam de jantar, começam a aparecer os sinais dessa sua ansiedade, através de suas preocupações com os barulhos de fora da casa e com a sua preocupação em relação às portas, trancas e janelas. Por mais que tente não pensar nas coisas que o afligem elas aparecem na medida em que as coisas parecem estar resolvidas.

### **2.2.3 A CIDADE**

A maior parte do romance se passa na cidade, onde ele realiza sua jornada em busca do dinheiro para pagar o leite, a percepção deste espaço se constrói juntamente com a do tempo, fazendo-nos inferir um lugar onde reina a pressa e o medo do objetivo não ser alcançado. Ao longo de sua jornada, Naziazeno passa por diversos sentimentos e perspectivas distintas do seu êxito ou insucesso, pensa em várias formas de conseguir o dinheiro, e recebe diversos “nãos” antes do sim definitivo, e é isso, além das longas caminhadas e do calor, que faz desse dia tão cansativo, física e psicologicamente. Os sinais físicos da fome e da fadiga são constantemente apresentados, parece claro que isto seria bem descrito se lembrarmos que o autor era um médico e que escreveu o romance em vinte noites antes das quais tinha passado o dia inteiro em seu trabalho, seu conhecimento integral (corpo e alma) do ser humano, juntamente com sua percepção da cidade e o domínio da língua portuguesa, faz muitas vezes um leitor mais atento “ver-se” dentro do seu universo. Com fome, medo, vergonha, pressa, calor e tudo o mais. A cidade é o lugar que comporta a maior variedade de espaços, e cada um deles traz a Naziazeno um sentimento distinto. Ao deitar-se, ele ressignifica alguns deles à luz do seu êxito e carrega para o seu quarto a angústia, a ansiedade e o medo que a cidade lhe provoca. Tudo isso se converte, em sonho, por um lado, no medo que os ratos roam o dinheiro deixado em cima da mesa, e por outro, e na luz da lamparina que remete ao sol que o consome durante o dia.

### 2.2.3.1 OS CAFÉS

“Todos os consumidores têm um ar grave e matinal; tomam o café com leite com cara ainda estremunhada, o chapéu repousando numa cadeira, o olhar nos aspectos agradáveis da rua” (p. 20)

Ao chegar ao centro da cidade, Naziazeno vai ao café do mercado, onde se depara com a cena do trecho acima. Nela, há algo que traz ao protagonista um sentimento de conforto e “repouso”, mas principalmente a sensação de que aqueles trabalhadores são como ele, formando assim um sentimento de integração, de que ele faz parte daquilo. O autor sintetiza admiravelmente esse pensamento com as insubstituíveis palavras: “Sente-se em companhia, membro lícito duma legião natural”. Nesse momento, ele tem a permissão de fazer parte daquele aglomerado. Mas logo este sentimento se dispersa, e o romance prossegue na mesma confusão com que ele é regido pelo narrador durante toda a passagem de Naziazeno pela cidade e também durante a sua insônia. Acontece muitas vezes na obra uma alternância repentina, sem nenhuma transição, de assuntos, muitas vezes há até sequências de parágrafos cujos assuntos quase não se interligam entre si, e essa alternância nos dá a impressão da confusão do protagonista na cidade, “com” o qual o narrador observa o mundo ao seu redor. Porém esses parágrafos que se distinguem tão drasticamente tem uma unidade sutil e quase imperceptível, trazendo como consequência uma grande mudança na percepção dos espaços por Naziazeno. O café é onde conseguimos perceber e descrever este fenômeno, pois primeiramente ele tem essa percepção, mas depois de diversas divagações e pensamentos, ele vai a outro café e neste, o sentimento já é totalmente oposto.

A sua primeira tentativa de conseguir o dinheiro será pedi-lo para o seu chefe na repartição, isso já coloca certa tensão sobre a atmosfera daquele espaço, e logo aparece a necessidade de ir até lá que vem justamente deste seu plano: “é preciso ir direto à

repartição” (p. 21). Mas depois de alguns pensamentos que nos ambientam da sua relação com o chefe diretor, “vem um quadro” à cabeça de Naziazeno. No quadro ele “vê” a repartição naquele horário, que é o horário da limpeza, e baseado num mal sentimento que aparece a partir desta visão, o de ver o olhar *fiscalizador* de um colega sobre um senhor que faz a limpeza, decide não ir tão cedo. Ele não vai e segue para o outro café. Une-se à impotência de ter que pedir o dinheiro a outro, a incerteza de que se vai obter a ajuda, conferindo àquelas pessoas uma alternância drástica: ora estão ao seu lado, ora estão contra ele. E assim que lhe vêm este pensamento, o outro café, onde já está nesta hora, parece-lhe outro, o tamanho da porta do café o intimida e a quantidade de pessoas também:

“Acha-se sozinho. Aquela multidão que entra e sai pela enorme porta do café lhe é mais do que desconhecida: parece-lhe inimiga.” (p. 23)

Naziazeno delega a função de banca-lo tanto para pessoas como para espaços e tempos, são eles que têm que, de alguma forma, resolver os seus problemas, ele se limita a pedir. O pedir em si é um grande esforço para a personagem, por isso ele se contenta e não procura por seus próprios meios uma forma de pagar o leiteiro. Esse espaço tem a função de fazê-lo passar o tempo enquanto ele espera poder sair para a repartição, por isso percebe-se que não há lugar para ele na cidade, não há lugar onde ele possa esperar sem que precise de uma justificativa, algo que o prenda. O café (bebida) o prende no café (local), permite-lhe ficar na mesa até que queira levantar, não existe no romance qualquer referência de que ele seria expulso dali caso não houvesse nada em sua mesa, contudo ele teme ter que ficar lá com as mãos vazias, ele precisa de algo físico para “segurar-se”: “Tem agora à sua frente um tampo luzidio em mármore. Vazio. Só o cilindro do açucareiro. Falta-lhe um apoio. Levanta-se.” (p. 24)

Neste capítulo, percebemos essa relação supostamente dialética entre o espaço e a personagem, é como se o olhar dele chegasse ao espaço procurando coisas específicas, e a sua própria cabeça se encarregasse de achar algo que lhe confirmasse aquele sentimento que previamente estava sendo construído. Daí confirma-se uma verdade que o faz agir como quer ele já queria anteriormente, mas vê-se que ele não atribui nenhuma decisão a si, mas sempre a algo externo, no caso, o espaço. Em seus pensamentos, ele sempre usa algo de externo para bancar seus desejos interiores, como por exemplo, para manter-se naquela boa sensação do primeiro café, ele encena em sua mente o quadro de

uma repartição nada agradável nem útil, fazendo disso justificativa para ir a um café mais cheio ainda e ver se a aglomeração lhe trará um repouso maior baseado naquele “fazer parte”. “O café é o rebuliço. Pra o café, pois” (p. 22), diz o narrador através dos pensamentos de Naziazeno, mostrando o quão determinante foi a sua necessidade da aglomeração em função daquilo que ela lhe traria. A partir de quando Naziazeno vai encontrando seus amigos, que o ajudarão pelo resto do dia, os cafés passam a ser como que um ponto de encontro deles, um lugar para sentar, conversar e decidir o que se fará depois. Portanto passa a ser um espaço importante na obra, mas substancialmente secundário.

### 2.2.3.2 O SOL

Em *Os ratos*, o sol acompanha toda a narrativa quase como um personagem dela. Ele dá o tom das cenas, a sua coloração, seu clima e etc. Quando Naziazeno vai dormir, a lamparina que fica acesa durante a noite para orientá-los caso o filho chore, se confunde em sonhos com o sol, e este remete à cidade. Constantemente e de maneira muito curta, muitas vezes superficial, o narrador nos ambienta descrevendo grande astro, e construindo o dia a partir dele. Exemplificaremos algumas partes mostrando como funciona esta ambientação:

“A luz é doirada e anda ainda por longe, na copa das árvores, no meio da estrada avermelhada” (p. 9)

“Há sombra e sol – um sol que começa a esquentar”(p. 37)

“Aliás, o sol já vai virando pra a tarde (já luta há meio dia), perdeu já sua cor doirada e matinal, uma calmaria suspende a vida da rua e da cidade”(p. 42)

Alguns não dizem respeito diretamente ao sol, mas indiretamente falam sobre ele, como neste exemplo:

“Treme o ar, toda a rua treme com o calor, tremem as casas, como um pedaço de paisagem submarina, ondulando através da água movediça. As habitações têm colorido. Pequenos jardins. Bairro elegante.”(p. 43)

“O sol se aplaca sobre ele, como se tivesse peso e consistência.” (p. 49)

“A cidade se recorta sobre a claridade avermelhada que tem o céu para os lados onde está se escondendo o sol. O semicírculo do horizonte que Naziazeno abraça com o olhar está pesado de vapores” (p. 73)

“A rua assim, com as casas todas fechadas, parece outra. Já não se vê mais nas partes altas dos sobrados aquela faixa alaranjada e distante. Não é que o sol já haja entrado; lá ainda está aquela moeda em brasa, a dois palmos acima do horizonte, mas por tal forma envolvida na “evaporação”, que a sua luz já desapareceu de todo.” (p. 74)

“Naziazeno ‘vê’ o sol, uma moeda em brasa suspensa num vapor avermelhado e espesso”(p. 79)

“À frente deles, uns edifícios altos, que fecham o largo nessa parte, não lhe deixam ver mais a moeda em brasa do sol”(p. 84)

E finalmente no sonho, ele ressignifica a luz da lamparina que fica no seu quarto como o sol, a “luz amarela” que o acompanhou durante a sua jornada, significando parte desse universo da cidade:

“Por transparência, através das pálpebras, enxerga uma claridade amarela, da lamparina. Amarela... Ia meio se ausentando... Mas desperta de súbito! A lembrança daquele crepúsculo amarelo e estranho é tão nítida que o desperta inteiramente.” (p. 116)

“Vai fixar a atenção numa coisa só: num círculo... por exemplo. Um círculo claro, luminoso... Está ali, é aquele. Ali tem um círculo luminoso, amarelado, quase brilhante...Vai fixar somente esse círculo. Até cansar. O círculo amarelo às vezes parece que gira, gira... Depois se abranda, se abre, como uma roda... Toma cada vez um espaço maior...maior...

A luz amarela agora encheu todo o céu... Em torno daquela cúpula amarelo-ocre a sombra vai se enchendo de nuances, que começam com o amarelo-lívido. Bem embaixo, aquela muralha espessa é negra... Os objetos recebem por cima uma luz cor de enxofre, como uma poeira... As casas, as pessoas estão mergulhadas nessa luz amarela...

O grupo se encaminha em direção da casa. A chuva amarela escorre das vidraças, tapando-as... Mondina espia longamente a porta fechada, a janela, a fachada... Naziazeno controla-se vivamente. Procura o seu círculo amarelo. Toda a pálpebra é uma bola amarela adiante dos seus olhos. Abre-a então, num movimento repentino! — Lá está a lamparina ardendo a sua chamazinha amarelada... lívida... fininha como um pingo...” (p. 120)

A partir destes vários trechos, podemos observar a importância do sol para compor o significado da cidade, lembrando também que todos os espaços descritos no romance, alguns “vistos” por Naziazeno, que trazem alguma paz e serenidade têm nele um elemento do clima agradável, o vento, a brisa e etc. Enquanto que o calor provocado pelo sol, juntamente com aquele aglomerado de casas e asfalto, que retêm o calor, provocam em Naziazeno uma impressão bastante negativa, junta-se com o cansaço, a fome e o medo do fracasso e formam essa impressão negativa da cidade. Segundo Freud



(1899) um dos materiais que mais frequentemente usamos nos sonhos são interferências externas que de alguma forma, nos despertaria, mas que a nossa mente se encarrega de dramatizar uma situação que explique de alguma forma aquela interferência, fazendo com que não seja necessário acordar. Nos últimos trechos citados, fica bem claro como a luz da lamparina estava atrapalhando o sono de Naziazeno, e que por isso, ela vai se transformando exatamente em uma outra coisa em seu sono, que merece mais atenção e que pede a sua concentração. Acontece que o seu inconsciente lhe propõe uma situação a qual ele tenta se esquivar de qualquer forma. Ele se esquia conscientemente da demanda do leiteiro durante todo o romance, mas sendo um homem refém de seu inconsciente e de seus afetos como todos são, cumpre a tarefa, mesmo que não inteiramente pelas próprias mãos.

No sonho não é diferente, ele rejeita da mesma forma, talvez com o suporte também de uma outra parte de seu inconsciente, formando então esta contradição que não o permite dormir. Existe também, como se pode ler nas primeiras citações deste item, a total apropriação, na imaginação de Naziazeno, que a cidade faz do sol, na metáfora da “moeda em brasa”. Isto quer dizer que, na percepção do personagem através do qual vemos o romance, o dinheiro está acima da cidade e a comanda. Ditando seus horários, suas necessidades e regras, assim como está o sol acima da terra, e todos os elementos da natureza estão a viver dependendo da sua aparição diária. Naziazeno visivelmente não vive sob a necessidade constante de ter dinheiro, suas ambições são poucas e seu planejamento material é mínimo, tanto que a base do romance está na sua facilidade de fazer dívidas, e estar submetido a essa moeda em brasa é o que lhe tira o sono. Ao mesmo tempo em que, através da metáfora dos ratos, ele teme também perder o precioso dinheiro que “lutou” durante o dia para conseguir, formando então as “duas espécies” desse dinheiro sacrílego que não permite que Naziazeno tenha seu sono tranquilo.

### 3. AS DUAS OBRAS

A partir de uma análise mais contida, podemos perceber que se tratam de obras muito diferentes, principalmente nos processos que ambas utilizam para compor seus elementos. A maneira de Akaki Akakievitch se distanciar do seu espaço é dado a partir da não descrição deste, como se o narrador passasse pela cabeça da personagem a fim de buscar alguma informação sobre o lugar onde ela se encontra e não achasse nada mais do que algumas poucas coisas que são essenciais para o andamento da história mas que não tem nenhum detalhe. Por exemplo a casa de Akaki, ninguém sabe se é só um cômodo ou dois, sabe-se que há uma mesa e uma cama, mas não se sabe onde cada um fica, qual o seu tamanho, sua cor, etc. Com isso, e com outros processos que analisamos também, percebemos o alheamento da personagem em relação ao seu espaço. Diferentemente, percebemos existe um momento no qual o narrador se desloca da necessidade do olhar da personagem e descreve por si mesmo, para o seu leitor ou ouvinte, o espaço, por exemplo, da escada de serviço que dá para a casa de Pietróvitch.

Neste momento ele deixa bem claro que não é através do protagonista que está sendo vista aquela imagem, mas sim através do próprio narrador, que evoca o conhecimento de seu público e descreve a escada de forma a fazer troça da sua feiura e hostilidade. No texto de Eichenbaum, *Como é feito o capote de Gogol* (1919), ele conta que Gogol criava seus textos para serem lidos por ele mesmo a seus amigos, e que a criação era diretamente influenciada por essas leituras, de forma que no texto há um elemento representativo, ou dramático, que explica o momento em que o narrador se descola da personagem principal, usando expressões da fala para se dirigir ao leitor. Mas fora disto, a ambientação é bastante pobre, não nos deixando, entretanto, de mãos vazias quanto ao significado desta ausência.

Em contrapartida, a descrição do espaço no romance de Dyonélio, com sua riqueza vocabular, nos mostra o esforço do autor em encontrar palavras insubstituíveis, fazendo com que percebamos com precisão, através das metáforas e personificações que são feitas, a personagem e o espaço em torno dela. O que Lins chama de descrição *reflexa* é exatamente ver o espaço através do “espelho” da personagem, porém, na direção inversa, do leitor para o texto, quando vemos o espaço em *Os ratos*, vemos Naziazeno refletido nele, trabalhando-o, dando sentido a ele. As duas obras tratam de personagens avessos ao modelo capitalista que têm uma demanda imediata e precisam se submeter a este modelo durante um tempo para que seja possível obter aquilo. No caso de Akáki, o capote é uma demanda de sobrevivência, mas que também acaba trazendo certa dignidade para a sua existência social, enquanto o leite de Naziazeno não determinaria exatamente a sua sobrevivência, mas o colocaria em uma situação de miséria. Sua não adequação ao modelo capitalista se mostra de duas formas, a primeira que é o meio pelo qual ele busca o dinheiro, que não é o livre trabalho, mas o favor, e isto se explica pelo que expõe Schwarz (2000); e a segunda é o fato de que ele dorme quando o leiteiro recebe o dinheiro, mostrando que a falta do leite tira dele o sono, mas a quantidade de dívidas que contraiu naquele dia não o impede de descansar. Portanto percebemos que por mais que não utilizem os mesmos processos estilísticos, existe uma essência comum nas duas obras que as integra numa tradição de uma literatura moderna que trata de diversas formas o urbano e suas implicações no ser humano.

## 4. CONCLUSÃO

Vimos que a urbanização de uma forma geral e a estranheza que esta gera nas pessoas comuns é a responsável pela semelhança entre as duas obras que analisamos. Já que a partir delas vimos as inadequações das personagens em relação aos ambientes onde elas viviam. Isto pode ser constatado na forma do romance de uma maneira geral, como por exemplo, nos maiores clássicos, o Dom Quixote, ou a Madame Bovary, nos quais há essa diferença entre o universo interior do protagonista e o universo exterior do romance descrito através da ambientação, e nos textos que analisamos, tratava-se exclusivamente de um mal-estar com o ambiente citadino. A biografia de Gogol, por exemplo, nos dá razões suficientes para acreditarmos que ele tinha uma relação muito complexa com a cidade, foi dele a vontade de ir morar em Petersburgo, mas também foi dele a decisão de sair dela, tendo no fim de sua vida, em termos de saúde mental, um destino parecido com o de seu personagem Akaki. Seria necessário um olhar de quem não é oriundo da cidade para fazer tão profundas críticas (ou chacotas, ou os dois) a este ambiente, isto principalmente porque vemos que quase todo o conto é feito de estereótipos. A cidade, neste conto, se divide em duas, a primeira são as pessoas, que, com a exceção de Pietróvitch, fazem parte da burocracia; e a segunda é o próprio espaço físico de Petersburgo. Ambos, cada um a sua maneira, condicionam a sua relação amistosa com Akaki ao capote novo, a cidade o faz pelo clima, que torna o capote necessário para a sobrevivência da personagem, e a burocracia pelo prestígio, sob o qual está a sua possibilidade de vida social.

Acreditamos que essas duas partes da cidade, a física e a espiritual, privam o funcionário daquilo de dignidade que elas poderiam oferecer-lhe. Negam-lhe tanto a possibilidade de sobreviver naquele frio rigoroso, quanto a de ter uma vida social,

cultural, afetiva etc. Essas duas partes trabalham juntas, coordenadas, sempre provocando através do máximo de impressão de simultaneidade que a linguagem é capaz de oferecer o prazer ou a dificuldade de Akáki Akákievitch em viver na cidade. Isso é como é feita aquela ordenação consciente de elementos da narrativa, dando a impressão de um mundo surpreendentemente coerente, no qual nada é por acaso e todas as coisas conspiram para um final específico, diferentemente do que parece ser a vida real, totalmente desordenada e caótica com elementos que ajudam ou não aos indivíduos. A imagem que melhor exprime e resume o que é esse sentido do espaço na obra é aquela onde os ventos apanham Akaki por todos os lados, e onde se inicia a sua doença que o levará à morte, que mostra essa impossibilidade de escapatória, a total impotência da personagem em relação ao seu destino. E finalmente, esse espaço se torna o lugar também da assombração daquele que pôde ajuda-lo e não o fez, quando Akaki se torna um fantasma e rouba capotes até que ele consegue roubar o capote do general, findando assim sua estadia fantasmagórica na terra. A cidade se torna também implacável para o general, e isso mostra esse princípio de lição de moral do conto, que é totalmente irônico. E percebe-se essa ironia por exemplo por que Akaki não era culpado de absolutamente nada, e morreu pelo frio e pela indiferença dos outros, mas o general, que era culpado, apenas perdeu um capote do qual não dependia para sobreviver. Na nossa percepção, vingança foi ironicamente desproporcional.

Diferentemente, o romance de Dyonélio Machado mostra um passado longe da cidade nas vivências da própria personagem, através das memórias de Naziazeno. Naquilo que ele “vê” podemos ter acesso ao seu passado rural. A vida rural pode ser considerada de diversas formas, em algumas obras ela é difícil, hostil, atrasada etc. e em outras, como é o caso de *Os ratos*, esse espaço é guardado na memória da personagem como algo positivo, calmo, seguro. Essas memórias o tomam em alguns momentos de maior tensão na cidade. A partir disso, com essas memórias que nos deixam um ponto de comparação, podemos ver a vida urbana em contraste. Esse contraste é realizado finalmente pelo silêncio do bairro onde mora o protagonista, a calma da noite no bairro contrasta com o barulho e a claridade extrema do dia, esta é representada pelo sol que o acompanha constantemente. Essa ambientação se dá quase sempre a partir do protagonista, com a exceção de uma ou duas cenas, como por exemplo, aquela em que os passos de Naziazeno são vistos a partir do ponto de vista de Adelaide. Dessa forma, podemos ver a partir da personagem, a sua perspectiva do espaço, passando por este contraste entre o rural e o urbano, a vigília e o sono e etc.

De toda maneira, trata-se de uma década brasileira (os anos 1930) em que o êxodo rural é estimulado pelas realidades sociais e políticas, a fim de enquadrar o Brasil nos moldes da modernidade econômica da América do Sul. A Literatura reflete e representa esse importante aspecto da realidade histórica do nosso país.

Assim, completamos esse trabalho com uma constatação de que os processos de descrição não são tão semelhantes como imaginávamos antes de lermos mais detidamente as obras, eles se parecem somente no que diz respeito ao ponto de vista, mas diferem principalmente na intenção dos autores e na forma como eles demonstram o incômodo das suas personagens em relação ao espaço onde vivem. A intenção de Gogol é indiscutivelmente fazer rir o leitor, o que leva o narrador a muitas vezes sair do foco da narrativa principal para contar anedotas com fatos e locais secundários, formando assim, divagações muito extensas que quase nada têm a ver com a história principal. Elas funcionam somente como um dado reforçador da verossimilhança. Essas divagações têm certamente o seu valor e podem ser aprofundadas em outro estudo, a partir de teóricos que falam sobre o humor na literatura e colocando Gogol nesta tradição. Do outro lado, o processo de Dyonélio Machado é centrado na narrativa principal, e todas as divagações que ocorrem no decorrer do romance rondam a questão do pagamento do leiteiro e se ligam diretamente com as ações concretas do protagonista. No ponto de vista do incômodo das personagens em relação ao espaço, Gogol prefere construí-lo a partir de certa indiferença, pela qual vimos que Akaki Akakievitch não percebe o mundo ao seu redor, e isso fica claro quando se mostra quando ao narrador é necessário se dirigir ao narratário para descrever algumas coisas as quais sob o olhar de Akaki não seria possível perceber, como por exemplo, a escada de serviço da casa de Pietróvitch. Em *Os ratos*, acontece o inverso, isto se dá através da própria percepção de Naziazeno e suas implicações: é a partir *dele* que conseguimos “ver” o espaço da obra, formando uma relação dialética entre personagem e espaço. Em ambos os casos, no entanto, constata-se claramente a importância da espacialidade e suas implicações para os personagens e, finalmente, para a própria construção estética dos dois textos literários.

Trata-se da confirmação de uma tendência contemporânea nos estudos literários: a de que o estudo do espaço, juntamente com o das outras categorias da narrativa, constitui uma ferramenta importante para o desvendamento das narrativas.

## 5. BIBLIOGRAFIA

BARBOSA, Sidney & BORGES FILHO, Oziris. **Poéticas do espaço literário**. São Carlos: Claraluz, 2009.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. **O universo do romance**. Tradução José Carlos Seabra Pereira. 1. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Antol; PRADO, Decio de Almeida; GOMES, Paulo E. S. **A personagem de ficção**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1968.

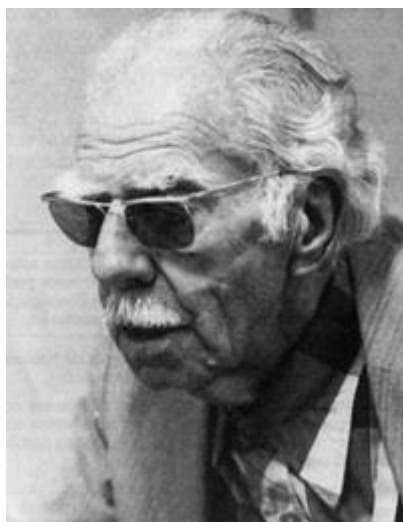
FORSTER, Edward M. **Aspectos do romance**. Org. Oliver Stallybrass. Tradução Sergio Alcides. 4. ed. São Paulo: Globo, 2005.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Tradução Renato Zwick. 1 ed. Porto Alegre: L&PM, 2016.

GOGOL, Nicolai. O capote. In: GOGOL, Nikolai. **O capote e outras histórias**. Tradução Paulo Bezerra, 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2010. Cap. 1, p. 7-44.

MACHADO, Dyonélio. **Os ratos**. São Paulo e Rio de Janeiro: Record/Altaya, 1935  
SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. 34 ed. São Paulo: Duas cidades, 2000.

## 6. APÊNDICE



Dyonélio Machado

*Link do curta-metragem Dr. Dyonélio, Ivan Cardoso, 1978.*

<https://www.youtube.com/watch?v=rqnHm3k5Nlk>





Imagem usada na capa da edição d'**Os ratos** feita pela Editora Planeta: Iberê Camargo, **Grito**, óleo sobre tela, 55 x 78 cm, 1984.

Link onde foi encontrada a entrevista de Dyonélio Machado que está como prefácio na edição usada como consulta para o trabalho

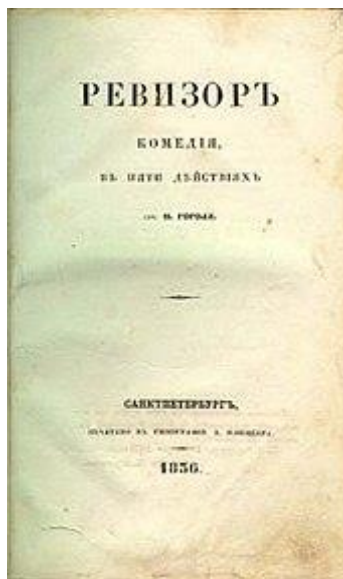
<https://nuhtaradahab.wordpress.com/2012/11/23/dyonelio-machado-entrevista-escrevi-os-ratos-em-20-noites/>

Outra entrevista de Dyonélio:

<http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/DyonelioMachado.htm>



Retrato de Nicolai Gogol



O que deve ser a capa de uma das primeiras edições do conto *O capote*.



Ilustração da capa da edição usada na realização do trabalho:  
Gravura de Oswaldo Goeldi, anos 1930.