

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS DA LINGUAGEM

**O mundo invertido:  
anatomia do sujeito burguês em *Um jogador*, de Dostoiévski**

João Marcos Cilli de Araujo

Mariana

2020

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS DA LINGUAGEM

**O mundo invertido:  
anatomia do sujeito burguês em *Um jogador*, de Dostoiévski**

João Marcos Cilli de Araujo

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

**Orientador:** Prof. Dr. Emílio Roscoe Maciel

Mariana

2020

## SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

A663o Araujo, João Marcos Cilli de.

O mundo invertido [manuscrito]: anatomia do sujeito burguês em Um jogador, de Dostoiévski. / João Marcos Cilli de Araujo. - 2020.  
152 f.

Orientador: Prof. Dr. Emílio Carlos Roscoe Maciel.

Dissertação (Mestrado Acadêmico). Universidade Federal de Ouro Preto. Departamento de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem.

Área de Concentração: Estudos da Linguagem.

1. Dostoiévski, Fiódor, 1821-1881 - Crítica e interpretação. 2. Classe média. 3. Preceptores. 4. Literatura russa. 5. Literatura européia. I. Maciel, Emílio Carlos Roscoe. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU 821.161.1-31.09(043.3)

Bibliotecário(a) Responsável: Michelle Karina Assunção Costa - CRB 6 -2164



## FOLHA DE APROVAÇÃO

**João Marcos Cilli de Araújo**

**"O Mundo Invertido: Anatomia do Sujeito Burguês em 'Um Jogador', De Dostoiévski"**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos da Linguagem

Aprovada em 14 de dezembro de 2020

### Membros da banca

Prof. Dr. Emílio Carlos Roscoe Maciel - Orientador - Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP

Prof. Dr. Alexandre Agnolon - Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP

Prof. Dr. Nabil Araújo de Souza - Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ

Prof. Dr. Emílio Carlos Roscoe Maciel, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito no Repositório Institucional da UFOP em 14/12/2020.



Documento assinado eletronicamente por **Emilio Carlos Roscoe Maciel, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 24/12/2020, às 14:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [http://sei.ufop.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **0117468** e o código CRC **BA8EC7B0**.

*A Bayja Maffud*

## AGRADECIMENTOS

A terceirização tem uma série de consequências negativas e seus críticos (dentre os quais me incluo) não cansam de apontá-las. Mas são justamente as trabalhadoras e trabalhadores terceirizados que fazem com que a nossa universidade continue funcionando, não obstante os vínculos intermitentes, as remunerações baixas e as condições precárias de trabalho. Por isso, gostaria de registrar um agradecimento especial àquelas pessoas que fornecem a limpeza, a segurança e a alimentação tão necessárias para encarmos os percalços da trajetória acadêmica.

A toda minha família - que apoiou minha troca de São Paulo por Mariana, meu abandono do mundo jurídico por uma trajetória dedicada às letras, às humanidades e à docência - minha mais profunda gratidão.

Os mestres que encontrei no Instituto de Ciências Humanas e Sociais, seja no Programa de Pós-Graduação em Letras, seja enquanto aluno do Departamento de História, também merecem os mais sinceros agradecimentos. Gostaria de agradecer, em especial, ao Prof. Emílio Maciel, orientador desta pesquisa, por todas as conversas e recomendações sem as quais este trabalho não seria possível. Os agradecimentos aqui se estendem à instituição vizinha ao ICHS, a E. E. Dom Benevides, onde lecionar e conviver tornou-se para mim uma experiência fantástica.

Os amigos sabem que aqui possuem um lugar de destaque. Se eu já contava com os velhos companheiros de minha Mococa natal e com os admiráveis camaradas do círculo pachukaniano do Largo de São Francisco, todos eles fundamentais para as teses que defendo neste trabalho, em Mariana tive a felicidade de encontrar amigos igualmente especiais. Passar com vocês as madrugadas no Terraço, nosso saudoso snooker, é sempre maravilhoso. Mas foi pelas tardes memoráveis em que lá convivemos - e ainda havemos de conviver - que me apaixonei. Muito obrigado! Por fim, minha gratidão eterna à República Divina Comédia e a todos os seus moradores. Os anos em que juntos estivemos já constam entre os melhores da minha vida. A transformação e o amadurecimento que lá vivenciei são indescritíveis - e inesquecíveis. *Tudo é divino, tudo é maravilhoso!*

*Qui vid' i' gente più ch'altrove troppa,/ e d'una parte e d'altra, con grand' urli,/ voltando pesi per forza di poppa.// Percotëansi 'ncontro; e poscia pur li/ si rivolgea ciascun, voltando a retro,/ gridando: «Perché tieni?» e «Perché burli?»// Così tornavan per lo cerchio tetro/ da ogne mano a l'opposito punto,/ gridandosi anche loro ontoso metro;// poi si volgea ciascun, quand' era giunto,/ per lo suo mezzo cerchio a l'altra giostra (Dante Alighieri, “A Divina Comédia” - Inferno, Canto VII)*

## RESUMO

O objetivo desta pesquisa é realizar uma leitura da obra *Um jogador* (1867), de Fiódor Dostoiévski, apontando-a como um exercício de crítica à ideologia burguesa. Para tanto, investiga-se os precursores literários do narrador, jovem educador a serviço de um general decadente. Eles são encontrados nos preceptores da literatura europeia dos séculos XVIII e XIX - mais especificamente Läufer (protagonista da peça *O preceptor*, de Lenz) e Julien Sorel (personagem principal de *O vermelho e o negro*, de Stendhal) - e no tipo do homem supérfluo, abundante na literatura russa do século de Dostoiévski. Num segundo momento, busca-se uma análise das representações feitas a respeito dos sujeitos burgueses ocidentais ao longo da narrativa, de modo a sublinhar o potencial crítico das mesmas. Por fim, intenta-se compreender o romance de Dostoiévski em seus elementos carnalizados, com o fito de reconstruir uma crítica à crença na agência humana e o flerte, na narrativa, com certo materialismo do encontro. Embora tente-se uma leitura em câmera lenta do romance de Dostoiévski, a perspectiva adotada na pesquisa é aquela da Literatura-Mundial, o que faz com que, a todo momento, busque-se compreender as relações entre a obra e suas precursoras da Europa Ocidental (principalmente aquelas produzidas na França), bem como seus possíveis paralelos com outras literaturas da (semi)periferia do capitalismo, tais quais a brasileira e a japonesa.

**Palavras-chave:** Dostoiévski; burguesia; Literatura-Mundial; preceptor.



## ABSTRACT

The main goal of this research is to read Dostoevsky's *The Gambler* (1867) as an exercise in criticizing bourgeois ideology. To do so, we investigate the literary precursors of the narrator, a young educator in the service of a decadent general. They are found in the tutors of European literature of the 18th and 19th centuries - more specifically Läufer (protagonist of the play *The Tutor*, by Lenz) and Julien Sorel (main character in Stendhal's *The Red and the Black*) - and in the type of the superfluous man, abundant in Russian literature of Dostoevsky's century. Secondly, an analysis of the representations made about Western bourgeois subjects throughout the narrative is sought, highlighting the critical potential of those representations. Finally, we seek to understand Dostoevsky's novel in its carnivalized elements, in order to attempt a reconstruction of the criticism of the belief in human agency and the flirtation, in the narrative, with a certain materialism of the encounter. Although a slow-motion reading of Dostoevsky's novel is attempted, the perspective adopted in the research is that of World Literature, so that we seek to understand the relations between the work and its precursors in Western Europe (especially those produced in France), as well as their possible parallels with other literatures from the (semi) periphery of capitalism, such as Brazilian and Japanese.

**Keywords:** Dostoevsky; bourgeoisie; World Literature; tutor.

## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO</b>	<b>8</b>
<b>CAPÍTULO I - A TRAGÉDIA EM UM MUNDO INVERTIDO: ALEKSIÉI IVÂNOVITCH E OS PERCALÇOS DO INTELLECTUAL PERIFÉRICO</b>	<b>28</b>
Aleksiéi Ivânovitch e seus precursores: preceptores	28
Aleksiéi Ivânovitch e seus precursores: homens supérfluos	40
Dois jogadores	44
O amor na periferia do capitalismo	54
<b>CAPÍTULO II - PELO PRISMA RUSSO: UMA ANATOMIA DO SUJEITO BURGUEZ</b>	<b>64</b>
<i>Mais tu verras des étoiles: os franceses de Aleksiéi e Dostoiévski</i>	64
Adoradores de Baal: uma crítica dostoiévskiana à Inglaterra e seu imperialismo	80
Aquele que tem o cabo do chicote nas mãos: um olhar sobre o Dostoiévski imperialista	96
Habitantes do limiar: a tradução herodoteana de Dostoiévski	101
<b>CAPÍTULO III - UN COUP DE DÉ S JAMAIS N'ABOLIRA LE HASARD: O CASSINO/CARNAVAL E A VIDA COMO CONTINGÊNCIA RADICAL</b>	<b>105</b>
Dostoiévski e o romance em carnaval: breves notas sobre o sério-cômico na obra de Bakhtin	105
Um vira-lata em Roletemburgo? Aleksiéi Ivânovitch entre o kynismós e o cinismo.	115
<i>Zéro! Da roleta carnavalizada ao jogo como materialismo do encontro</i>	124
<b>CONCLUSÃO</b>	<b>138</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>144</b>

## APRESENTAÇÃO

Ao concluir o romance *Um jogador*<sup>1</sup>, Dostoiévski fez muito mais do que colocar o ponto final em mais uma obra. Acossado por dívidas, o escritor havia aceitado os rígidos termos do editor Fiódor T. Stelóvski, um notório mão-fechada do mercado editorial russo: em troca da quantia de três mil rublos, o autor de *Crime e Castigo* não só lhe cedia os direitos de uma publicação de suas obras completas, como também se comprometia a apresentar-lhe, até o dia primeiro de novembro de 1866, um romance em formato especificado. Caso Dostoiévski não cumprisse o prazo, Stelóvski ficaria com o direito de publicar todas as suas obras posteriores por nove anos, sem qualquer remuneração adicional para o romancista (FRANK, 2013, p. 64).

Amigos se ofereceram a colaborar na criação de um romance a várias mãos, de modo a livrar Dostoiévski dos termos draconianos do editor, “segundo todas as informações, um consumado vigarista” (SCHNAIDERMAN, 2011, p. 217). Em vez disso, o romancista contratou uma taquígrafa e, com sua ajuda, concluiu a obra em pouco mais de vinte dias (ambos trabalharam no romance de 4 a 29 de outubro), batizando-a, preliminarmente, de *Roletemburgo*, a fictícia cidade germânica na qual a ação se passa.

Ao procurar Stelóvski a fim de entregar-lhe o manuscrito, Dostoiévski descobriu que o editor havia desaparecido. Como maneira de salvar-se, recorreu ao distrito policial. Ali depositou a obra, sendo que lhe foi fornecido um recibo no qual se atestavam a data e a hora da entrega. Por fim, “depois de tanto trabalho e peripécias”, o romancista ainda acabou por se casar com a taquígrafa, “cujo nome de casada, Ana

---

<sup>1</sup> A maioria das traduções para o português traz como título da obra *O jogador*, não *Um jogador*. Aqui se optou pela segunda forma, como defendido por Boris Schnaiderman, tradutor do romance e grande nome da eslavística brasileira: “O russo não usa artigo, de modo que, tomado isoladamente, o título *Igrók* permite ambas as soluções. Realmente, *The Gambler* e *Le joueur* são os títulos correspondentes em inglês e francês, respectivamente. Em português, também, houve diversas traduções em que o título aparece com artigo definido. A meu ver, isto se deve ao fato de os editores eliminarem geralmente o subtítulo que Dostoiévski deu a este romance, subtítulo esse que eu traduzi como ‘Apontamentos de um homem moço’. Realmente, neste caso, o artigo só pode ser o indefinido. Baseando nisso e no texto do romance, eu o vejo como a confissão de um jogador russo, aliás bem russo, agressivamente russo, nunca ‘o jogador’, como personalidade genérica. Aliás, é curioso observar que, numa tradução brasileira de 1931, igualmente a partir do original russo, o título é *Um jogador* acompanhado do entre parênteses: ‘Das notas de um rapaz’. Este ‘um rapaz’ parece um pouco estranho, quando pensamos no homem feito e fracassado que é personagem central, mas louve-se, neste caso, o respeito ao subtítulo do original” (SCHNAIDERMAN, 2011, pp. 224 e 225).

Grigórievna Dostoiévskaja, acabaria aparecendo na dedicatória de seu último romance, *Os irmãos Karamázov*<sup>2</sup>” (SCHNAIDERMAN, 2011, p. 218).

A verdade, contudo, é que já há alguns anos o autor acalentava a ideia de escrever um romance acerca do jogo. Como nota Joseph Frank (2013, p. 233), isso é mencionado ainda em 1863, quando o romancista viajava pela Europa na companhia de sua antiga amante Apolinária Súslova. A jovem havia sido abandonada de maneira humilhante por um tal Salvador, estudante de medicina espanhol com quem se envolvera, e passou a negar seus favores sexuais ao escritor, tragando-lhe num “jogo de gato-e-rato, de avanços e retiradas” (FRANK, 2013, p. 233).

Ainda segundo o biógrafo, Dostoiévski teria se entregado à roleta durante toda a viagem. Assim, com o objetivo de recuperar as perdas financeiras, decide transformar a experiência em literatura:

De Roma escreveu a N. N. Strákhov o esboço de uma obra com a qual esperava obter um adiantamento. Escreveu: “Tenho em mente um homem impulsivo, extremamente culto, mas ainda assim incompleto em todos os seus aspectos, que perdeu a fé mas não ousa deixar de acreditar e se revolta contra a ordem estabelecida e mesmo assim tem medo dela” (FRANK, 2013, pp. 233-234).

O protagonista e narrador do romance é o russo Aleksiéi Ivânovitch<sup>3</sup>, jovem preceptor que, na fictícia Roletemburgo, se encontra a serviço de um general decadente, seu compatriota. Há toda uma comitiva a acompanhar o oficial, a quem todos na cidade consideram “um riquíssimo dignatário russo” (DOSTOIÉVSKI, 2011c, p. 9): Mária Filípova, sua irmã, personagem de pouco relevo na narrativa; Polina Aleksândrova, sua

---

<sup>2</sup> No conto *Agruras de Um Jovem Escritor*, de Rubem Fonseca, o narrador é um literato “premiado pela Academia” que dita um romance à sua namorada, Lígia, responsável por datilografá-lo. Quando a jovem se suicida, ele acredita ser capaz de concluir a obra mesmo sem sua “Anna Grigorievna Castelo Branco Snitkina”, apenas para depois se dar conta de que ela não apenas datilograva o texto, mas era, na verdade, sua autora (Cf. FONSECA, 2012). É clara a referência de Fonseca à estenógrafa e segunda esposa de Dostoiévski, no conto apresentada com seu sobrenome de solteira (o Castelo Branco, muito provavelmente, refere-se ao escritor português Camilo Castelo Branco, pródigo em criar personagens que, assim como Lígia, suicidam-se por motivos amorosos). Por meio desta nota, fica aqui prestada uma singela homenagem a Fonseca, cuja notícia de falecimento foi recebida enquanto este texto estava sendo criado. Guardada as devidas proporções, há semelhanças com a recepção de Dostoiévski: trata-se de um escritor cujo legado político e ideológico muito se discute, à esquerda e à direita. Seria ele um reacionário, sempre alinhado às forças repressivas? Ou um grande crítico e profeta do momento em que vivemos?

<sup>3</sup> Toda a narrativa é uma espécie de diário, ou confissão, de Aleksiéi. A narrativa também pode ser entendida como alguns “apontamentos” ou “notas” do protagonista (basta que se recorde os subtítulos das traduções de Schnaiderman e da Bibliotheca de Auctores Russos, já mencionadas em nota anterior).

enteada, pela qual o narrador nutre sentimentos intensos e ambíguos; e as crianças Micha e Nádia, filhos do general e alunos de Aleksiéi. Há, também, estrangeiros que se juntam ao séquito em Roletemburgo: *Mademoiselle* Blanche, falsária francesa com quem o general pretende se casar, e sua pretensa mãe; Des Grieux, também francês que se apresenta como conde (ou, às vezes, como marquês) e suposto parente de *Mlle.* Blanche; e *Mister* Astley, inglês que prospera com o comércio do açúcar e um dos únicos personagens do romance que parecem respeitar o narrador. O francês busca casar-se com Polina por razões econômicas, na expectativa de a jovem receber a herança de uma próspera avó (mesmo motivo pelo qual Blanche se insinua para o general), enquanto os interesses do inglês em relação à jovem, ao menos na concepção do protagonista, são mais nobres.

\*

A narrativa se inicia com Aleksiéi retornando a Roletemburgo após uma viagem pela Europa que tinha por objetivo angariar dinheiro para o general e Polina. Embora esteja a serviço do oficial, o narrador afirma ser incapaz de esconder o desprezo que por ele sente, não perdendo uma oportunidade de afrontá-lo: “Decididamente, este homem [o general] não me pode encarar; até gostaria de fazê-lo, mas, de cada vez, respondo-lhe com um olhar tão fixo, isto é, desrespeitoso, que ele parece ficar acanhado” (DOSTOIÉVSKI, 2011c, p. 10).

Por sua vez, o patrão trata de ignorar o máximo que pode o preceptor, a quem não reconhece como um igual. Nas palavras do próprio narrador,

O general, naturalmente, não teria sequer a ideia de nos apresentar um ao outro [isto é, o narrador e Des Grieux], ou, pelo menos, recomendar-me a ele; quanto a *M. le Comte*, já estive na Rússia e sabe que pássaro miúdo é aquele que eles denominam *outchitel* [termo que, como Schnaiderman informa em nota de rodapé, corresponde a uma forma afrancesada de *utchítiel*, professor primário ou secundário] (DOSTOIÉVSKI, 2011c, p. 11).

A passagem evidencia, também, o desprezo do francês em relação ao narrador. Este, não obstante ser desqualificado pelo general e pelo suposto conde – ou justamente por isso – comparece ao jantar da comitiva sem ser convidado: “Mas, confesso, apareci no próprio jantar sem ser convidado, [...] de modo que o general olhou-me com desagrado” (DOSTOIÉVSKI, 2011c, p. 11). O jovem só é acolhido à mesa devido à

presença do capitalista inglês, como ele mesmo nota (“fui salvo pelo fato de encontrar ali *Mister Astley*, e automaticamente passei a pertencer ao grupo”). Na visão do narrador, o inglês já o considerava “seu amigo íntimo” (DOSTOIÉVSKI, 2011c, p. 12).

A refeição, todavia, só parece aborrecer o herói: “antes que houvesse decorrido metade do jantar, já me fizera a habitual e indefectível pergunta: ‘Por que me arrasto atrás deste general e não os deixei já há muito?’” (DOSTOIÉVSKI, 2011c, p. 12). Irritado, o narrador acaba por intrometer-se na conversa, já evidenciando suas concepções xenófobas e nacionalistas que permeiam toda a narrativa:

Em Paris e no Reno, mesmo na Suíça, encontram-se, à *table d’hôte*, tantos polaquinhos e francesinhos que simpatizam com eles, que um russo não tem possibilidade de dizer uma palavra sequer (DOSTOIÉVSKI, 2011c, p. 13).

Tais ideias são aprofundadas no relato proferido em seguida pelo preceptor, no qual ele conta sua experiência, em Paris, com a burocracia da Igreja Católica:

dirigi-me à chancelaria da Nunciatura Apostólica em Paris, a fim de visar o meu passaporte. Fui recebido lá por um pequeno abade, de uns cinquenta anos, esquelético e de feições glaciais, que me ouviu delicadamente, mas com uma secura extrema, e me pediu que esperasse. Embora tivesse pressa, sentei-me para esperar, desdobrei um número de *Opinion Nationale*, e pus-me a ler os maiores impropérios contra a Rússia. Entretanto, ouvi que alguém passava pela sala ao lado, para ser recebido pelo monsenhor; vi também o meu abade fazendo saudações com a cabeça. Dirigi-me a ele com o mesmo pedido; disse-me então, com secura ainda maior, que esperasse mais. Algum tempo depois, entrou ali mais um desconhecido, para tratar de um caso; era um austríaco, ouviram o que tinha a dizer e conduziram-no imediatamente para cima.

Fiquei, então, profundamente despeitado; levantei-me, acerquei-me do abade e disse-lhe, com ar decidido, que, se o monsenhor estava recebendo, podia tratar do meu caso também. Ele deu um passo atrás, tremendamente surpreendido. Simplesmente, não podia compreender que um desprezível russo ousasse se colocar no mesmo nível das visitas de monsenhor. Mediu-me dos pés à cabeça e exclamou, com o tom mais arrogante, como se se alegrasse pelo fato de poder ofender-me: “Então, o senhor pensa que monsenhor vai deixar, por sua causa, o café que está tomando?”. Pus-me também a gritar, mas ainda mais alto que ele: “Pois saiba que pouco me importa o café deste seu monsenhor! Se o senhor, neste mesmo instante, não acabar de preparar o meu passaporte, irei à presença dele!”. “Como! Ele está com o cardeal!” – gritou o abadezinho, afastando-se de mim horrorizado, lançou-se em direção à porta e abriu os braços em cruz, dando a entender que preferia morrer a deixar-me entrar ali. Respondi-lhe então que eu era herege e bárbaro, *que je suis hérétique et barbare*, e que todos aqueles arcebispos, cardeais, monsenhores etc. etc., eram a mesma coisa para mim. Numa palavra, fiz ver que não desistiria do caso. O abade lançou-me um olhar de infinita raiva, arrancou-me o passaporte e levou-o para cima. Instantes depois, já estava com visto. (DOSTOIÉVSKI, 2011c, pp. 13 e 14).

Aleksiéi continua, contando à comitiva que, ao fazer o mesmo relato a outros franceses, havia angariado o respeito destes:

Deve-se acaso imitar os nossos patrícios? Eles ficam sentados por aí, não ousam soltar um pio e estão prontos, talvez, a renegar o fato de serem russos. [...] todos começaram a tratar-me com maior atenção, quando contei a minha briga com o abade. [...] Os franceses toleram até o fato de eu contar-lhes que, uns dois anos antes, encontrara um homem em quem um infante francês atirara em 1812, apenas para descarregar o fuzil. Aquele homem era então uma criança de dez anos, e a sua família não tivera tempo de sair de Moscou (DOSTOIÉVSKI, 2011c, p. 15).

É claro que tamanha invectiva gera certo burburinho à mesa, e o confronto entre Rússia e Europa permeará todo o texto, como se pretende esclarecer mais adiante. Os acontecimentos narrados também apontam para a intenção de Dostoiévski de criar um personagem que “se revolta contra a ordem estabelecida, ao mesmo tempo que tem medo dela”. Aleksiéi, em poucas páginas, afronta uma série de autoridades ou pessoas que o julgam de cima para baixo; concomitantemente, não se sente capaz de abandonar a comitiva e a posição lamentável que dentro dela desfruta.

\*

Terminado o jantar, o capítulo inicial prossegue com um encontro, a sós, entre o protagonista e Polina. Primeiramente, falam de negócios - ele fora a Paris com o objetivo de penhorar as joias da moça, que, por sua vez, não fica satisfeita com a quantia angariada. Em seguida, ela conta ao narrador o que ocorrera durante sua ausência: “Nada mais além de duas notícias que se receberam de Petersburgo: em primeiro lugar, que a vovó estava muito mal, e, dois dias depois, que ela, provavelmente, já falecera”. Ela é clara sobre o significado da morte da avó: “durante todo um semestre foi esta a única esperança” (DOSTOIÉVSKI, 2011c, p. 16).

Arruinado financeiramente, o general tem na morte da matriarca a única possibilidade de reerguer-se, manter sua posição social e, finalmente, poder casar-se com sua amada *Mlle. Blanche*. Também é o que lhe resta para quitar suas dívidas com o francês e, assim, preservar as propriedades que ainda possui em sua terra natal (e a herança de seus pequenos filhos). Isso porque o oficial pegou dinheiro emprestado junto a Des Grieux, que só concordou em fazê-lo ao tomar conhecimento da situação da avó. Assim, Polina conclui: “Logo que ele [Des Grieux] souber que me coube também algo

da herança, há de pedir a minha mão” (DOSTOIÉVSKI, 2011c., p. 17). Talvez a principal reviravolta do romance se dê quando, no término do oitavo capítulo, a avó aparece vivíssima em Roletemburgo, acabando com os sonhos do general e as pretensões dos vigaristas franceses. A anciã também expõe ao ridículo toda a hipocrisia e o materialismo da comitiva, não hesitando em esgotar, na roleta, boa parte de seu capital.

Enquanto o francês, como já observado, só tem olhos para Polina por motivos puramente materiais, o diálogo que se segue mostra como a jovem e Aleksiei nutrem um pelo outro sentimentos e relações muito mais ambíguas. Ela, que o ignorou durante todo o jantar, lembra-o de uma promessa feita:

você me disse que, a uma simples palavra minha, estava pronto a atirar-se de cabeça para baixo [...]. Você me é odioso, justamente porque lhe permiti tanto, e, mais ainda, pelo fato de me ser tão necessário. Mas, enquanto preciso de você, tenho que resguardá-lo (DOSTOIÉVSKI, 2011c, pp. 18-19).

Franco Moretti (2014, p. 81) se utiliza das palavras hegelianas para debater determinada passagem de *Os anos de aprendizagem de Wilhelme Meister*, de Goethe: a “prosa do mundo”, de Hegel, “na qual o indivíduo ‘precisa tornar-se um meio para os outros, servir aos seus restritos intentos, e precisa igualmente reduzir os outros a meros meios, a fim de satisfazer seus próprios interesses’.” *Um jogador*, no entanto, também é um ótimo exemplo de tal “prosa do mundo”. A avó (ou, melhor dizendo, sua morte) é mero meio para que o general se mantenha na alta sociedade e se case com a mulher que ama. O próprio general é reduzido à oportunidade de enriquecimento de Des Grieux e *Mlle. Blanche*. Esta última não faz de meio apenas o general: após o enriquecimento do protagonista na roleta, ele também é utilizado para os prazeres e extravagâncias da francesa. E, finalmente, a declaração de Polina acima citada, em que Aleksiei é descrito como detestável, mas, em função de sua utilidade, necessário.

\*

O diálogo entre ambos continua com ela pedindo-lhe que vá ao cassino jogar. É a primeira vez que o narrador experimentará a roleta.



Sozinho e a caminhar, o narrador apresenta ao leitor a dimensão de seus sentimentos pela jovem:

Aquela ordem de ir jogar na roleta foi para mim como uma pancada na cabeça. Coisa estranha: eu tinha em que pensar, e, no entanto, fiquei completamente absorto com a análise de meus sentimentos em relação a Polina. Na realidade, aquelas duas semanas de ausência foram mais fáceis para mim do que o dia do regresso, embora, em viagem, eu sentisse uma angústia de louco, me agitasse como se me faltasse o ar, e a visse, mesmo em sonho, continuamente diante de mim. De uma feita, na Suíça, adormeci no trem e, segundo parece, pus-me a conversar com Polina, e isso fez com que todos os meus companheiros de viagem rissem. E agora, mais uma vez, formulei a mim mesmo a pergunta: eu a amo? E, mais uma vez, não soube responder, ou melhor, pela centésima vez respondi que a odiava. Sim, ela me era odiosa. Havia momentos (mais precisamente, sempre que uma conversa nossa chegava ao fim) em que eu teria dado metade da minha vida para poder estrangulá-la! [...] E, no entanto, juro por tudo que existe de sagrado que, se ela me tivesse realmente dito [...] “Atire-se de cabeça” – eu o faria no mesmo instante, e até mesmo com deleite (DOSTOIÉVSKI, 2011c, pp. 19-20).

Mais uma vez tem-se evidenciado o caráter simultaneamente revoltoso e cheio de temor que caracteriza Aleksiei. Ao mesmo tempo que não perde uma oportunidade de provocar Polina e até diz nutrir ânsias homicidas no que diz respeito à jovem, não hesita em considerar-se seu escravo. A passagem também aponta para um dos *topoi* mais célebres da literatura clássica e cujos ecos fazem-se ouvir até mesmo na canção popular brasileira. Trata-se do *topos* do amor/ódio, no sentido que lhe atribui Curtius em seu célebre *Literatura Europeia e Idade Média Latina*, isso é, “um lugar (no sentido conotativo do termo) literário convencionalizado e imbuído de autoridade literária, sendo por isso comumente usado por diferentes autores” (MANSO, 2019, pp. 130 e 131). A tópica remonta a Catulo, mais especificamente a seu carne 85: “*Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris./ Nescio, sed fieri sentio et excrucior*”.<sup>4</sup>. Contudo, já estava presente na literatura, antes mesmo do poeta latino, na poesia de Safo de Lesbos, autora que Catulo por diversas vezes traduz, imita e homenageia. Basta que se lembre que o poeta possui todo um ciclo de composições dedicadas a Lésbia, figura que, não obstante haja quem suponha ser uma referência a uma contemporânea do poeta (“alguns supõem ser Cláudia, irmã de Clódio, inimigo de Cícero” [PRIETO apud MANSO, 2019, p. 134]), não deixa de ser uma clara referência à poetisa de Lesbos.

---

<sup>4</sup> Eis a tradução de Manso (2019, p. 135): “Odeio e amo. Porque o faço, perguntas porventura./ Não sei, mas sinto que acontece e soffro”.

Manso (2019, p. 130) enumera uma série de versos, vindos de diferentes séculos, alinhados com o *topos* catuliano. Há exemplos da tradição trovadoresca (“Se eu pudesse desamar/ a quem me sempre desamou/ e podess’algum mal buscar/ a quem me sempre mal buscou/ Assi me vingaria eu”, compostos por Pero da Ponte, trovador galego de meados do século XIII), da poesia camoniana (“Se dizem fero Amor que a sede tua/ nem com tristes lágrimas se mitiga,/ é porque queres, áspero e tirano,/ tuas aras banhar em sangue humano”, *Os Lusíadas*, 3, 116) e do cancionero popular brasileiro (“As aparências enganam,/ aos que odeiam e aos que amam./ Porque o amor e o ódio se irmanam na fogueira das paixões”, letra de Sérgio Natureza musicada por Tunai e popularizada na voz de Elis Regina).

A vingança para a qual aponta Pero da Ponte e a violência a que se refere Camões aparecerão, num certo sentido, no romance dostoiévskiano - embora o preceptor não chegue a estrangular a amada, como sugere na passagem há pouco citada. Enquanto, na maior parte do tempo, Polina e Aleksiéi operam em uma lógica de senhor e servo (“E, no entanto, juro por tudo que existe de sagrado que, se ela me tivesse realmente dito [...] ‘Atire-se de cabeça’ – eu o faria no mesmo instante, e até mesmo com deleite”), quando o jovem consegue uma soma expressiva na roleta ele tenta comprar a amada/ odiada. O evento talvez indique a convivência de formas tradicionais de dominação, relativas a um mundo patriarcal e de servidão, e a forma mais propriamente capitalista, representada pela onipotência do dinheiro. São, como se verá adiante, elementos essenciais no romance e na análise que aqui se intenta, apontando, por exemplo, à *teoria do desenvolvimento uno, mas desigual*, que, formulada por Trotsky, é tão cara à perspectiva da Literatura-Mundial.

\*

No cassino, atendendo às ordens da amada, o narrador até obtém certo sucesso no jogo, mas, após sofrer os primeiros reveses, lança-se em um vivo debate com os demais membros da comitiva. O francês, por exemplo, censura-o por sua falta de prudência, insinuando certa incompetência russa para o jogo.

O preceptor retruca, argumentando que, na verdade, a roleta teria sido criada justamente para os russos. Seu relato é fascinante:

no catecismo das virtudes e méritos do civilizado homem ocidental, entrou historicamente, e quase na qualidade de primeira condição, a capacidade de adquirir capitais. E, quanto ao russo, este não somente é incapaz de adquiri-los, mas até o dilapida à toa, de modo vil. Todavia nós, russos, também precisamos de dinheiro – acrescentei – e, por conseguinte, ficamos muito satisfeitos com meios como a roleta, pelos quais temos um grande fracasso, e graças aos quais se pode enriquecer de repente, em umas duas horas, sem trabalhar. Isso nos seduz ao extremo; e, como jogamos à toa, sem esforço, invariavelmente perdemos! (DOSTOIÉVSKI, 2011c, p. 38).

À tal atitude tipicamente russa ele opõe o que chama de “ídolo alemão” ou “método alemão de acumulação de riqueza”, isto é, o trabalho obstinado, constante e calculista. O confronto entre Aleksiei e o francês a respeito da relação entre os russos e a roleta evidencia o contraste entre a “poesia” russa – baseada no milagre, na fortuna – e o cálculo mesquinho do “ídolo alemão”.<sup>5</sup> Trata-se de um procedimento comum nas narrativas de viagens. E que remonta a Heródoto, cuja retórica da autoridade passava por dizer o *outro*, enunciá-lo como diferente (há *a* e *b*, sendo este diferente daquele). Mas a diferença não se torna interessante senão a partir do momento em que os dois entram no mesmo sistema – quando há o mundo em que se conta e o mundo que se conta, confrontando-se o narrador com um problema de tradução.<sup>6</sup> No grande confronto de culturas que é Roletemburgo, Aleksiei, cujos escritos lembram muito o depoimento junto a um juiz, busca traduzir, de seu ponto de vista agressivamente russo, o tipo burguês do Ocidente.

O contraste Rússia/Ocidente é tão forte – e tão central na narrativa - que leva Josef Frank a chamar de “um estudo de etnopsicologia” seu ensaio acerca do romance.<sup>7</sup> A visão do intelectual é a de que o significado da obra é indicado por Dostoiévski em uma carta a N. N. Strákhov (citada aqui, mais adiante), na qual ele afirma que o jogador é “um poeta à sua maneira”, que “tem vergonha do elemento poético que existe nele [...] embora a necessidade de correr *riscos* enobreça-o aos seus olhos”. A noção que o romancista tem de poesia – aqui já insinuada de maneira mais grosseira - é explicada

---

<sup>5</sup> Sloterdijk acredita que a loteria - mas aqui cairia muito bem a roleta - é “a maior conquista moral da sociedade capitalista”, por mostrar a todos “que não podem evidentemente alcançar nada por meio do trabalho, pois a única justiça é prometida pela felicidade” (SLOTERDIJK, 2012, p. 427).

<sup>6</sup> Cf. HARTOG, 1999.

<sup>7</sup> Cf. FRANK, 1993.

por uma referência ao *Cavaleiro Avarento* de Púchkin, personagem que amealha riquezas pelo sentimento de poder que estas lhe conferem sobre os outros, e não pelo dinheiro em si. Nesse sentido dostoiévskiano, “poesia” seria, pois, agir não por interesse pessoal imediato ou para a satisfação de algum desejo material carnal, mas “exclusivamente para realizar um forte anseio da personalidade humana, seja para o bem ou para o mal” (FRANK, 2013, p. 235).

Dostoiévski, na concepção de Frank, vê o caráter russo como particularmente suscetível a tal “poesia”, “e grande parte do romance procura ilustrar os contrastes entre o caráter nacional russo e os outros (francês, inglês, alemão)” (FRANK, 2013, p. 235). Enquanto os primeiros seriam marcados por um apego a algo que foge da racionalidade e das vias mercenárias do cotidiano, tomando atitudes que, não raro, acabam por prejudicá-los - como a roleta, para a avó e Aleksiéi, ou o amor incontrolável e avassalador que o general nutre por Blanche -, os europeus, por outro lado, seriam mais triviais, súditos das preocupações de cunho meramente material. Blanche e Des Grieux, por exemplo, aproximam-se do general e de Polina por motivos estritamente monetários.

É necessário mencionar que, posteriormente, Aleksiéi enriquecerá no jogo e, assim, se insinuará a Polina. Rebaixando-a ao plano da mercadoria (tal qual faz Des Grieux), ele a perde – assim como sua fortuna, consumida em frivolidades exigidas por Blanche. No fim da narrativa, temos um narrador empobrecido e completamente tomado pelo jogo, sempre em vias de ser preso por suas dívidas. Na carta a N. N. Strákhov, em que esboça o romance, Dostoiévski propicia uma imagem forte da relação de seu protagonista com a roleta, evidenciando toda a “poesia” do jovem:

A coisa principal, porém, é que toda sua seiva vital, suas energias, sua rebeldia, sua audácia tinham sido canalizadas para a roleta. É um jogador, mas não um jogador comum – exatamente como o Cavaleiro Avarento de Púchkin não é um sovina comum. [...] É um poeta à sua maneira, mas o certo é que tem vergonha do elemento poético que existe nele, porque sente profundamente que essa poesia é inferior, embora a necessidade de correr riscos enobreça-o a seus olhos. A história toda conta como, durante cerca de dois anos, ele se arrasta pelas casas de jogo a jogar roleta (DOSTOIÉVSKI apud FRANK, 2013, p. 234).

Polina - em posição sólida após receber a herança da avó, que, depois de sua passagem por Roletemburgo, realmente falece -, ainda guarda Aleksiei, como evidenciará o desfecho da história. Diante das idas e vindas da jovem, não por acaso, a leitura mais consagrada do romance é aquela segundo a qual a obra seria, em sua essência, autobiográfica, espécie de “transcrição das relações torturantes do escritor com Súslova, na época (bem como uma incomparável descrição da origem do seu vício do jogo, que desde então tem sido peça obrigatória nos livros de psicologia)”. Assim, os críticos ficaram tão perplexos com as coincidências biográficas entre o protagonista e o autor que passaram a identificar Aleksiei com Dostoiévski e Polina com a supostamente “demoníaca” Súslova (FRANK, 2013, pp. 234-236).

É o tom, por exemplo, das notas feitas por I. I. Kíiko para as *Obras Completas* de Dostoiévski editadas pela Academia de Ciências da U.R.S.S. Segundo Schnaiderman (2011, p. 219), Kíiko assinala o quanto o romancista se aproveitou de suas próprias experiências na roleta e, também, transpôs para a narrativa vários episódios com ele ocorridos; desse modo, “aponta como relato direto da experiência do autor o incidente junto à representação em Paris do Estado Pontifício romano”.

Outra leitura influente é aquela de Savage, cujo ensaio *Dostoevsky: The Idea of The Gambler* é, nas palavras de Frank, “considerado geralmente um clássico” (FRANK, 2013, p. 234). O autor rejeita as análises meramente autobiográficas da obra, responsáveis por deturpar a visão de muitos leitores. Propõe, então, uma nova interpretação, de acordo com a qual o romance seria guiado por uma ideia essencialmente religiosa. Aleksiei é o homem que, tendo perdido Deus, encontra-se em vias de perder-se a si mesmo, entregue a um mundo regido por um irreversível e tirânico determinismo, responsável por anular qualquer anseio de liberdade ou responsabilidade. A tal determinismo (*Destino*) - por definição algo mecânico e, como tal, passível de ser calculado por métodos racionais - o narrador se apega à cega e irracional *Sorte*. Desse modo, a fascinação do jogo estaria na alternância entre o calculável e o incalculável, na indeterminação gerada pelo girar da roleta que colocaria o jogador diante da fonte metafísica do ser e de um modelo simbólico do próprio mecanismo do *cosmos*. De acordo com tal leitura, o que seduziria o protagonista seria a ânsia de uma última e irracional liberdade, que conteria em si mesma todas as

possibilidades, ao mesmo tempo que é incapaz de atualizá-las, só podendo, em última instância, dar a luz a uma necessidade inescapável (SAVAGE, 1950, p. 292).

Embora Frank reconheça a importância das críticas que Savage faz às leituras autobiográficas da obra, ele acredita que a visão apresentada no ensaio talvez enxergue mais em *Um jogador* do que realmente há. Para o biógrafo, é despropositado colocar o breve romance no mesmo nível das grandes narrativas dostoiévskianas, nas quais a temática da fé e da crença (ou a ausência destas) são exploradas (FRANK, 1993, p. 305). Ademais,

nenhuma linha do texto apoia a interpretação religiosa, que atribui o vício patológico de Aleksiei ao resultado da perda de fé em Deus. Ao contrário, quando entra num cassino de jogo pela primeira vez, o protagonista escreve: “Quanto às minhas convicções morais mais íntimas, evidentemente não têm lugar em meu presente raciocínio [sobre o jogo, JF]. Vamos deixar as coisas nesse pé. Estou dizendo isso apenas para aliviar minha consciência.” Dessa maneira, Aleksiei confirma que mantém suas “convicções morais mais íntimas” e sua “consciência”; não há traços de qualquer questionamento do código moral aceito ou Deus, de quem esse código deriva. Além disso, semelhante abordagem religioso-metafísica choca-se com o *tom* da novela, que é lépido, animado e cheio de uma certa vivacidade juvenil. (FRANK, 2013, 235).

Se tudo isso não bastasse, Frank ainda recorda o episódio envolvendo a avó, personagem que se entrega ao jogo com o mesmo fervor de Aleksiei. Se a ausência de fé em Deus é a causa do jogo, como explicar o comportamento da anciã na roleta, ela mesma uma senhora representante das virtudes religiosas russas? Lembre-se, ainda, de que ela retorna à terra natal para reerguer um templo. O biógrafo não deixa de assinalar que Savage sequer menciona a longa passagem relativa à anciã (FRANK, 1993, p. 306).

Em lugar da leitura religiosa de Savage, Frank propõe a sua interpretação etnopsicológica do romance, aqui já esboçada. Longe de ser um relato meramente autobiográfico, *Um jogador* construiria uma animada e crítica reflexão sobre “o temperamento intratável do russo” (FRANK, 2013, 236).

\*

A análise do romance que se pretende empreender nesta dissertação é, em muitos aspectos, tributária dessas leituras clássicas (principalmente a de Frank), a elas incorporando novas preocupações. Lembre-se que tanto Savage quanto Frank leem o

romance a partir do centro do mundo capitalista, o mesmo que é objeto de crítica por parte de Dostoiévski. Neste trabalho, construído em uma antiga colônia com dilemas próximos aos do contexto russo, tem-se a possibilidade de um olhar vindo do outro lado, e, como tal, potencialmente capaz de desvelar aquilo que escapou aos autores anglófonos.

É possível dizer que a passagem do jantar torna óbvia a situação marginal do narrador dentro da comitiva, cujo contraponto é a atitude arrogante e cheia de despeito com que o jovem invade a cena e trata o general e seus convivas. Situações do tipo voltam a se repetir praticamente ao longo de toda a narrativa. Na posição de preceptor, ele conjuga, ao mesmo tempo, formação intelectual de elite e condição social de pária. A par das ideias esclarecidas do pensamento burguês, a tanto destacar a igualdade e a liberdade dos sujeitos, Aleksiei acaba por se colocar em situações que demonstram justamente a hipocrisia e a falsidade dessas concepções.

Embora ele viva a se questionar os motivos de não abandonar o general, a resposta parece clara: ele não tem condições de fazê-lo. Oriundo de uma Rússia czarista que há pouco abandonara a servidão<sup>8</sup>, o preceptor encontra-se em situação semelhante àquela dos “homens livres”, na verdade dependentes, que viviam no Brasil escravista entre dois extremos: o latifundiário e o escravo. Não sendo proprietários, nem proletários, o acesso de homens como ele à vida social e a seus bens dependia materialmente do favor, ainda que indireto, de um grande (no caso do herói, o general).

Como bem nota Roberto Schwarz, a respeito de nosso país,

com mil formas e nomes, o favor atravessou e afetou no conjunto a existência nacional, ressalvada sempre a relação produtiva de base, esta assegurada pela força. Esteve presente por toda parte, combinando-se às mais variadas atividades, mais e menos afins dele, como administração, política, indústria, comércio, vida urbana, Corte etc. [...] *O favor é a nossa mediação quase universal.* (SCHWARZ, 2000, p. 16).

---

<sup>8</sup> Importante lembrar que, assim como no caso brasileiro da abolição da escravatura, o fim da servidão russa foi realizado de maneira muito problemática – o que não deixou de causar um grande desencantamento entre a *intelligentsia*. É o que nota Pereira (2011, p. 186), que recorda o fato de os mujiques terem de pagar altos preços para terem acesso à terra, cuja redistribuição foi feita de uma maneira longe de ser democrática. Conforme o autor, isso não só levou a revoltas camponesas - um dos casos mais curiosos foi o do líder camponês Anton Pietrov, que acreditava que o documento responsável pela abolição seria apócrifo, não correspondendo às vontades do “bondoso” Czar -, mas também no seio da juventude estudantil - caso de Karakósov, que atentou contra a vida do imperador Alexandre II em razão da grande miséria que acometia os homens e mulheres do campo após as reformas.

Em chave interpretativa semelhante, a única chance que o protagonista tem de fugir da lógica do favor vai se dar quando, enriquecido momentaneamente pelo jogo, parte para Paris na companhia de *Mlle. Blanche*.

A aproximação entre as considerações de Schwarz a respeito do Brasil e o caso Russo não é casual. O próprio autor de *Ao vencedor as batatas* faz a relação:

O sistema de ambiguidades assim ligadas ao uso local do ideário burguês – uma das chaves do romance russo – pode ser comparado àquele que descrevemos para o Brasil. [...] Também na Rússia a modernização se perdia na imensidão do território e da inércia social, entrava em choque com a instituição servil e com seus restos -, choque experimentado como inferioridade e vergonha nacional por muitos, sem prejuízo de dar a outros um critério para medir o desvario do progressismo e do individualismo que o Ocidente impunha e impõe ao mundo. Na exacerbação deste confronto, em que o progresso é uma desgraça e o atraso uma vergonha, está uma das raízes profundas da literatura russa. (SCHWARZ, 2000, p. 28).

Autocracia russa e escravismo brasileiro são, ambos, marcadamente paternalistas. A marca comum a tais políticas de domínio – se manifestando tanto nas estratégias de subordinação de escravos e servos quanto de pessoas livres dependentes – é a concepção da inviolabilidade da vontade senhorial (CHALHOUB, 1998, p. 95). Enquanto política de domínio, o paternalismo conta com suas tecnologias próprias, dentre as quais pode-se mencionar “rituais de afirmação, práticas de dissimulação, estratégias de estigmatização de adversários sociais e políticos, eufemismos e, obviamente, um vocabulário sofisticado para sustentar e expressar todas essas atividades” (CHALHOUB, 1998, p. 95). Na concepção de Chalhoub, Machado é mestre nesses meandros, expositor arguto de tal tecnologia de dominação. Aqui argumenta-se que, no caso de Dostoiévski, não é diferente.

No mundo idealizado pelos senhores, é central o sentido de ocultamento de interesses e solidariedades horizontais entre os “dominados”, “subordinados”, “subalternos” e “dependentes”. Isto é, a vontade destes seria mera extensão da vontade dos senhores, que neles não veem qualquer agência histórica: “Sendo soberana e inviolável a vontade dos senhores, as ações dos outros sujeitos históricos apareciam como originárias dessa vontade, como simples extensão” (CHALHOUB, 1998, p. 97)<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Brás Cubas é um exemplar claro de tal visão senhorial. Em seu questionamento da teoria do Dr. Pangloss, segundo a qual a única função do nariz seria a de segurar os óculos, o defunto autor defende



Tais sociedades contam, porém, com territórios sociais mais ambíguos e indeterminados, em que práticas políticas outras que não a aparente submissão ou o antagonismo aberto se revelam e são constantemente acionadas. É nesse sentido que Machado de Assis pode ser visto como um intérprete incansável do discurso político possível aos dominados em tais situações que, “posto que rotineiras, traziam sempre o risco do deslize, da palavra dita em má hora, provocando em contrapartida os atos de agressão e humilhação dos detentores das prerrogativas senhoriais” (CHALHOUB, 1998, p. 97).

Lembre-se que os narradores machadianos são sujeitos não confiáveis e que, na maior parte das vezes, encontram-se na posição de senhores. Desse modo, muitas vezes passam despercebidas a tais narradores as estratégias utilizadas pelos subalternos. Pense-se, por exemplo, em *Dom Casmurro*. A primeira vez que Bentinho vai ao teatro concretiza-se somente porque José Dias, o dependente, convence sua reticente senhora de que o teatro seria qual uma escola de costumes - e, portanto, algo benéfico para seu rebento. D. Glória permite, então, o passeio, desde que ele ocorra na companhia do agregado - cujo bilhete de entrada será devidamente pago pela senhora. Portanto, tem-se a seguinte situação: Bentinho quer ir ao teatro, mas sua mãe, a senhora, o proíbe; José Dias, homem livre, porém dependente, também deseja ir ao teatro, razão pela qual constrói um argumento “procurando comprovar que devia ser vontade da viúva enviar o

---

que a explicação verdadeira estaria no fato de que, concentrando-se no nariz, seria possível perder o “sentimento das cousas externas” e desvincular-se da Terra. As palavras de Chalhoub a esse respeito são muito claras: “Para Brás a contemplação do nariz não é a ‘sublimação do ser’, [...] mas o próprio centro de um ser político específico, historicamente constituído e datado, e que podemos apelidar, por comodidade, de classe senhorial, vivendo o período de apogeu de seu poder e prestígio social no Segundo Reinado” (CHALHOUB, 1998, p. 109). Já o *Dom Casmurro* seria o senhor ressentido que vê sua fortuna decair a partir do fim da escravidão, passando a culpar os dependentes por sua própria queda. Assim, o romance pode ser lido como uma alegoria da experiência da derrota de todo um projeto de dominação de classe: “O narrador, Dom Casmurro, escrevendo no final da década de 1890, está empenhado em encontrar justificativas para o seu empobrecimento e decadência social. Não as encontra em outro lugar senão no antagonismo impenitente, mas então insuspeitado, que seus subordinados lhe teriam feito ao longo da vida. [...] Lendo a metáfora, encontramos a notação senhorial possível para a ideia de antagonismo de classe e para a experiência da derrota política: traição dos dependentes. Sempre que sujeitos da história, os dependentes traem os senhores” (CHALHOUB, 1998, pp. 115-120)

menino ao teatro” (CHALHOUB, 1998, p. 98), ficando José Dias designado para acompanhá-lo. A síntese de Chalhoub é precisa:

impossibilitados de lutar abertamente por seus objetivos, José Dias e seus semelhantes tentam obter seus desígnios fazendo com que seus senhores imaginem que é vontade deles, senhores, fazer exatamente aquilo que eles, dependentes, querem que seja feito (CHALHOUB, 1998, p. 99).

A análise machadiana do comportamento dos dependentes ocorre, pois, em tais situações de diálogo, situações tais que são banais e perigosas ao mesmo tempo. Os casos dostoiévskianos são diferentes. Os narradores do romancista russo não são os Cubas das estepes, mas, sim, os homens livres e paupérrimos. Não raro, tais narradores são sujeitos dotados de formação intelectual, estando bem inteirados da filosofia burguesa ocidental e seus ideais de liberdade, igualdade e autodeterminação. Assim, Aleksiei e seus congêneres são incapazes de se contentar com os espaços de agência de um José Dias, partindo, isso sim, para um enfrentamento direto. Se, em Machado, os diálogos trazem sempre o “risco do deslize, da palavra dita em má hora, provocando em contrapartida os atos de agressão e humilhação dos detentores das prerrogativas senhoriais”, os narradores de Dostoiévski exploram abertamente o caráter inoportuno de suas palavras, levando-os às mais diversas humilhações.

Frise-se: a palavra ou ato em má hora não é, no caso russo, fruto de um deslize. Trata-se de um gesto deliberado dos heróis dostoiévskianos. Não por acaso, há certa crítica que os lê a partir de chaves masoquistas e psicologizantes. Contudo, tal inconveniência algo consciente pode ser vista como uma tentativa de colocar à prova as ideologias burguesas do Ocidente, mostrar o quão risíveis elas se revelam no âmbito do paternalismo russo (e mesmo em seu próprio seio ocidental, como buscar-se-á demonstrar...).

\*

No primeiro capítulo deste trabalho, intitulado *A tragédia em um mundo invertido: Aleksiei Ivânovitch e os percalços do intelectual periférico*, pretende-se um estudo mais acautelado no que diz respeito ao tipo literário representado por Aleksiei, o do intelectual que vive e é tratado como criado. Com comparações retiradas tanto da literatura russa quanto da literatura universal (Lenz e Stendhal, nomeadamente), a ideia é mostrar o destino trágico desses pensadores, tragédias que acabam por se revelar uma

crítica contundente ao pensamento burguês. Ademais, é importante lembrar que Dostoiévski escreve da periferia do capitalismo justamente num momento em que a Rússia passa por uma série de reformas “modernizantes”. Essa “ocidentalização” da periferia, da qual o russo foi mestre em mostrar os possíveis efeitos deletérios, não foi privilégio do Império dos Czares, de modo que outra temática fundamental no primeiro capítulo será a comparação do romance dostoiévskiano com a obra de outro intelectual periférico que cresce durante um período de grandes transformações em sua pátria: o japonês Natsume Soseki.

Schwarz (2000, p. 27) lembra a recorrência de personagens germanófilos e francófilos nos romances russos, figuras um tanto ridículas que, embora sejam falsários e picaretas, são os grandes defensores da modernização que acompanha o Capital. N’*Um jogador*, a situação vai além. Como sua ação transcorre toda no exterior, não há sequer a necessidade de um russo francófilo ou germanófilo: os ocidentais falam por si.

É justamente na análise de tais personagens – e da visão que o narrador tem a seu respeito – que reside a temática do segundo capítulo desta dissertação, *Pelo prisma russo: uma anatomia do sujeito burguês*. Na situação de *outsider*, Dostoiévski encontra-se em posição semelhante à de um antropólogo diante de seu objeto. O distanciamento lhe permite ver que liberdade do trabalho, igualdade e até mesmo todo o universalismo apregoado pelo Ocidente “civilizado” não passam de mera ideologia. Quando se dissecar o cadáver, vê-se que a bela pele oculta odores no mínimo incômodos.

Por fim, tem-se *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard: o cassino/carnaval e a vida como contingência radical*, capítulo no qual busca-se uma análise dos elementos carnavalizantes da roleta, de modo a apresentá-la como metáfora da crítica a certa concepção burguesa da agência humana. Para tal análise, o intento é recuperar não apenas as reflexões sobre o jogo - como as de Bakhtin, Lotman e Huizinga -, mas, também, buscar identificar na narrativa e na figura de Aleksiéi certos traços da filosofia cínica.

Para se concluir esta apresentação, é importante salientar que, embora o romance de Dostoiévski seja aqui submetido a uma leitura em câmera lenta, o que se intenta, ao

longo do texto, é inseri-lo no amplo panorama da Literatura-Mundial. Esta, na definição do *Warwick Research Collective*, é entendida como a literatura do sistema-mundo capitalista. Na esteira de Braudel e Wallerstein, sistema-mundo é o termo utilizado para indicar um universo social interligado, cujo funcionamento é mais ou menos autônomo, mais ou menos integrado. Geralmente, um sistema-mundo não é algo de dispersão global (e, portanto, não abarca todo o “mundo”) - a exceção relevante parece ser aquela do sistema-mundo capitalista, que tem um dos indicadores de seu caráter inédito na história humana justamente no fato de ser um sistema-mundo - na concepção wallersteiniana - e, simultaneamente, um sistema mundial - no sentido de algo de extensão mundial (WReC, 2015, p. 8).

Daí a preocupação em não se restringir a análise apenas a Dostoiévski ou à literatura russa, mas, sim, tentar entender como os intelectuais subalternos, a ânsia acumuladora ou o imperialismo, para aqui se mencionar apenas algumas das temáticas que se busca discutir nesta dissertação, são fenômenos diretamente associáveis ao capitalismo enquanto sistema. O que não significa dizer que tais fenômenos apresentam-se de maneira homogênea. Trotsky celebrou a ideia de que, na imposição do capitalismo àquelas culturas e sociedades que lhe eram estranhas (parte, portanto, do fenômeno imperialista), as forças produtivas e as relações de produção propriamente capitalistas tendem a não suplantá-las, mas a coexistir, com as forças e relações ali pré-existentes, no que o revolucionário russo chamou de teoria do desenvolvimento desigual e combinado. Tal teoria foi concebida “para descrever uma situação em que as formas e relações capitalistas coexistem ao lado de ‘formas arcaicas de vida econômica’ e relações sociais e de classe pré-existentes” (WReC, 2015, p. 11)<sup>10</sup>. É possível, pois, entender a modernidade como algo, simultaneamente, singular e global, sendo que singular, aqui, não oblitera heterogeneidades internas. Partindo-se das ideias de Trotsky e da concepção de sistema-mundo, para as quais o capitalismo é uno e desigual - com um centro, uma periferia e uma semiperiferia conectados numa relação de crescente

---

<sup>10</sup> Tradução livre do autor da dissertação. Assim se encontra o original, em inglês: “[t]he theory of ‘combined and uneven development’ was therefore devised to describe a situation in which capitalist forms and relations exist alongside ‘archaic forms of economic life’ and pre-existing social and class relations”.

desigualdade - é possível chegar a uma literatura (ou, melhor, um sistema literário) ao mesmo tempo única e profundamente desigual (MORETTI, 2000, n.p).

Portanto, afasta-se de certas concepções pós-coloniais que buscam salientar “modernidades alternativas”: a escravidão nas américas, por exemplo, não representou um forma alternativa de modernidade, mas, sim, estava inserida num sistema-mundo mais amplo (o capitalismo) no qual desempenhava papel fundamental. nas palavras do WReC (2015, p. 14), fazendo referência a Harootunian:

Nestes termos, os modos específicos de aparecimento da modernidade em diferentes tempos e lugares, ou suas representações nas obras da literatura - São Petersburgo na década de 1870, Dublin em 1904, Mississippi rural na década de 1930, uma vila em uma curva do Nilo no Sudão na década de 1960, Bombaim em 1975, Glasgow na década de 1990 - devem ser pensados não como "alternativos", mas como "modernidades contemporâneas ou, melhor ainda, periféricas (desde que periférico seja entendido apenas como uma relação com os centros do capitalismo [...]), em que todas as sociedades compartilham uma referência comum fornecida pelo capital global e suas necessidades .<sup>11</sup>

Tem-se, portanto, um tríptico, o sistema-mundo capitalista/modernidade/Literatura-Mundial, em que o capitalismo é o substrato, o horizonte político da Literatura-Mundial, enquanto a modernidade é seu conteúdo e sua forma: “modernidade é tanto o que a literatura mundial indexa ou é 'sobre' e o que dá à literatura mundial suas características formais distintivas”(WReC, 2015, p. 15).<sup>12</sup>

Eis, pois, a problemática que esta dissertação busca enfrentar. E, para tanto, a escolha de Dostoiévski não é acidental. Num ensaio da década de quarenta a respeito do romancista russo, texto que pode ser encarado como uma nascente teoria da produção literária à luz do desenvolvimento desigual e combinado (WReC, 20015, pp. 61-62), Lukács afirma que não é um fato extraordinário “o de que um tipo humano surja pela primeira vez na literatura de um país atrasado para depois penetrar - com todo o seu complexo de problemas - na literatura de todo o mundo culto” (LUKÁCS, 1965, p.

---

<sup>11</sup> Traduziu-se, mais uma vez. Eis o original: In these terms, the specific modes of appearance of modernity in different times and places, or the representations of them in works of literature – St Petersburg in the 1870s, say, Dublin in 1904, rural Mississippi in the 1930s, a village on a bend in the Nile in the Sudan in the 1960s, Bombay in 1975, Glasgow in the 1990s – ought to be thought about not as ‘alternative’ but as ‘coeval or, better yet, peripheral modernities (as long as peripheral is understood only as a relationship to the centers of capitalism[...]), in which all societies shared a common reference provided by global capital and its requirements’.

<sup>12</sup> Idem: “modernity is both what world-literature indexes or is ‘about’ and what gives world-literature its distinguishing formal characteristics”

145). Duas implicações podem ser extraídas da sentença do húngaro: a primeira é a de que as periferias e semiperiferias do capitalismo são contemporâneas coevas dos centros metropolitanos do sistema-mundo; em segundo lugar, há a ideia de que é justamente em tais localidades que as pressões do desenvolvimento desigual e combinado encontram seu registro mais profundo e pronunciado, inclusive na esfera da cultura, em que novas formas, orientadas para essas pressões, emergem (WReC, 20015, pp. 61-62). A literatura do russo, assim, não registra a superfície comoditizada e racionalizada da modernidade capitalista experimentada pela burguesia do centro do sistema-mundo, mas, sim, suas manifestas incongruências, deslocamentos, e formas da desigualdade que caracteriza a (semi)periferia (WReC, 20015, pp. 61-62). Um ponto de partida privilegiado, pois.

## **CAPÍTULO I - A TRAGÉDIA EM UM MUNDO INVERTIDO: ALEKSIÉI IVÂNOVITCH E OS PERCALÇOS DO INTELLECTUAL PERIFÉRICO**

*Diz-se que a Rússia despertou trinta anos atrás, mas foi acordada por uma sirene, pulando da cama. Não foi um despertar genuíno, mas, sim, confuso. A Rússia tentou absorver a cultura ocidental com muita pressa, e, como resultado, não teve tempo de digeri-la. A Rússia deve verdadeiramente despertar em relação à literatura, à política, aos negócios, e a todas as outras áreas (F. Dostoiévski, “Diário de um escritor”).*

*Se tenho vocação para o estudo, mas não disponho de dinheiro para estudar, não tenho nenhuma vocação para estudar. [...] Se, ao contrário, não tenho realmente nenhuma vocação para o estudo, mas tenho vontade e dinheiro para isso, então tenho uma efetiva vocação para estudar. [...] [O dinheiro] transforma a fidelidade em infidelidade, o amor em ódio, o ódio em amor, a virtude em vício, o vício em virtude, o servo em amo, o amo em servo [...]. Uma vez que o dinheiro, como conceito – existente e ativo – do valor confunde e mistura todas as coisas, ele é o agente universal da confusão e da mistura, portanto, do mundo invertido – ele confunde e mistura todas as qualidades humanas e naturais. (K. Marx, “Manuscritos econômico-filosóficos de 1844”).*

### **Aleksiéi Ivânovitch e seus precursores: preceptores**

O preceptor de Dostoiévski não é novo na literatura. Dono de uma formação universitária e até de um título nobiliárquico, mas tratado como um mero servo, um dependente na comitiva do general, Aleksiéi é representante de tipos muito comuns na história do romance – seja ele da Europa como um todo, seja ele mais especificamente russo.

Em termos de Europa, dois exemplos merecem uma atenção mais detida: Läufer, protagonista da peça *O preceptor* (1774), de Lenz; e o mais célebre Julien Sorel, personagem central de *O vermelho e o negro* (1830), de Stendhal. Assim como o herói dostoiévskiano, ambos são jovens educadores que veem seus anseios e ambições serem sufocados por uma sociedade rígida, hipócrita e autoritária. Embora as três narrativas sejam repletas de elementos cômicos (a obra de Lenz é, inclusive, uma comédia assumida), todas elas são permeadas por

traços trágicos, que levam a um desfecho nada positivo para os protagonistas: Läufer castra-se; Sorel é condenado e executado; Aleksiéi cai no vício e na indigência.

Não obstante seja muito menos comentado do que seus contemporâneos Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) e Friedrich Schiller (1759-1805), Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-1792) foi um dos expoentes do *Sturm und Drang*. Posteriormente, foi o protagonista título de uma bela, porém inacabada, obra de Georg Büchner (1813-1837), escrita por este já no final da vida.<sup>13</sup> Em *O preceptor ou vantagens da educação particular*, um de seus poucos trabalhos traduzidos e publicados no Brasil<sup>14</sup>, tem-se o protagonista Läufer, um jovem educador cujo pai não pôde arcar com os valores dos exames finais que o titulariam para atuar oficialmente como professor. Entrega-se, pois, à educação privada, sendo apontado para o cargo de preceptor na casa de uma figura importante de sua região. Mal remunerado e sujeito a uma moral bastante restritiva, o jovem luta para reprimir toda a sua personalidade; em determinado momento, porém, não se controla e acaba por se envolver sexualmente com sua aluna Gustchen, filha do figurão que o empregara.

O jovem, então, é obrigado a fugir, encontrando abrigo na casa de Wenzeslaus, um mestre-escola local. Läufer passa a auxiliá-lo em suas obrigações educacionais, mas se vê ameaçado pelo assédio que sofre de Lise, sobrinha de seu protetor. Temendo que algo semelhante ao que se dera com Gustchen voltasse a ocorrer, o herói toma a drástica decisão de castrar-se, no que é exaltado por Wenzeslaus. O próprio pai de Gustchen passa a vê-lo com bons olhos e recomendá-lo como excelente preceptor.

A comédia é o retrato de uma típica sociedade de Antigo Regime, marcada por uma hierarquia rígida e uma moral religiosa opressora. Aqui, não há qualquer espaço para o talento: em razão de sua pobreza, fator impeditivo para que ele realizasse os exames finais, Läufer, por mais genial que pudesse ser (e, por se tratar de uma comédia, ele é antes ridículo do que excepcional), jamais poderia sonhar com cargos na educação formal da época, fossem eles altos ou baixos. Resta-lhe, portanto, submissão e constrangimento totais. Sua castração, parece óbvio, não é meramente física, mas, também, intelectual e, em última instância, existencial. Não por acaso, a peça de Lenz foi objeto de uma adaptação realizada por Bertolt Brecht (1898-1956) em meados do século XX, uma crítica à educação e à intelectualidade

---

<sup>13</sup> Há tradução para o português. Cf. BÜCHNER, 1994.

<sup>14</sup>Cf. LENZ, 1983.



nazistas, bem como uma denúncia ao lugar da educação no capitalismo. As palavras que Läubfer dirigiu ao público na parte final da versão brechtiana são, nesse sentido, muito reveladoras, além de avassaladoramente atuais para qualquer um que conheça ou trabalhe com educação no Brasil e outras partes do mundo:

Entregando-se aos prazeres da natureza  
 É mal-visto e desagrada à nobreza.  
 Por mais que se esforce pelo ganha-pão  
 Mais os senhores lhe pedem a mão.  
 E só depois de mutilado e capado  
 É reconhecido pelo abastado.  
 Agora sua missão é castrar  
 Ao pobre aluno que for ensinar.  
 Saiba sempre: o mestre alemão  
 É produto e produtor de humilhação!  
 Alunos e professores da nova era,  
 Observem a subserviência e livrem-se dela! (BRECHT, 1995, p.71).<sup>15</sup>

Assim como Läubfer, Julien Sorel também é oriundo de uma família de poucos rendimentos (seu pai é carpinteiro).<sup>16</sup> O jovem vive os anos da Restauração, a tentativa borbônica de restabelecer o Antigo Regime na França após a Revolução e o Império de Napoleão - o antigo imperador é, inclusive, o grande ídolo de Sorel. Mas que o leitor não se engane: trata-se de uma sociedade burguesa. As ambições intelectuais e materiais do jovem levam-no a buscar sucesso na carreira clerical e, assim como o preceptor de Lenz, Sorel também é apontado como tutor dos filhos de uma figura proeminente de sua região, *Monsieur* de Rênal. Na nova casa, o professor, tal qual Läubfer, vive aventuras sexuais, já que Sorel torna-se amante da mulher de Rênal.

Na segunda parte do romance, o jovem, agora a serviço do Marquês de la Mole, novamente se envolve amorosamente com alguém da família de seu empregador, mais precisamente Mathilde, a filha do marquês. A jovem engravida e, após muita relutância, o marquês aceita dar sua bênção à união. As coisas mudam, contudo, quando o aristocrata

<sup>15</sup> Para estudos da adaptação de Brecht, cf. o artigo de Grubisichi (2014) e a já clássica obra de Pasta Júnior (1986).

<sup>16</sup> São várias as edições brasileiras. Para os fins deste estudo, a mais consultada foi STENDHAL, 2010.

recebe uma carta escrita pela mulher de Rênal, na qual Sorel é descrito como um arrivista a tirar proveito de mulheres emocionalmente vulneráveis. Julien, contrariado, vai à procura de sua antiga amante a fim de vingar-se. Ele dispara contra ela durante uma missa, o que, não obstante a sobrevivência da vítima, lhe rende uma condenação à guilhotina.

A narrativa criada por Stendhal - ou, para que se use seu verdadeiro nome, Marie-Henri Beyle (1783-1842) -, aqui apresentada de maneira quase que criminosamente grosseira, também pode ser vista como a fábula de um jovem talentoso<sup>17</sup> que, em um mundo de imobilismo (ainda que promettesse o contrário), tem na castração e na submissão as únicas possibilidades de sobrevivência. O que torna a história de Sorel mais trágica que a de Lãuffer é o fato de o francês viver em um momento da história europeia em que uma outra forma de configuração social já havia sido vislumbrada. A Revolução e o grande mito de Napoleão que a ela se seguiu pairavam sobre a vida e o imaginário da França na qual Stendhal e seu personagem se formaram. Assim, muitos dos jovens plebeus que cresceram no período viviam a sonhar com o exemplo do antigo imperador, talvez a narrativa de *self made man* mais bem sucedida da história. É verdade que se abriram a Sorel caminhos que seu pai e seus irmãos - que zombavam de sua vocação para o estudo - jamais puderam deslumbrar. Mas ele descobriu da maneira mais trágica possível a limitação desses caminhos. Afinal de contas, a sociedade burguesa, pretensamente aquela da liberdade, a seu modo se revelava, ou revela, tão castradora quanto a de Lenz.

É conhecida a formulação de Auerbach segundo a qual, em *O vermelho e o negro*, “suas condições políticas e sociais da história contemporânea estão enredadas na ação de uma forma tão exata e real, como nunca antes fôra o caso em nenhum romance, aliás em nenhuma obra literária em geral”, de modo que embutir “a existência tragicamente concebida de um ser humano de tão baixa extração social [...] na mais concreta história da época [...], constitui um fenômeno totalmente novo e extremamente importante” (AUERBACH, 1971, p. 398). As circunstâncias que permitiriam tal fenômeno (circunstâncias essas ausentes no caso de Lenz e, como afirmamos, talvez aquilo que torne o destino de Lãuffer menos trágico que o de Sorel) estariam na Revolução Francesa. Para o crítico, trata-se de um movimento que se diferenciaria da Reforma pelo tempo mais rápido de sua difusão, por seu efeito sobre as massas, e pelas

---

<sup>17</sup> Sorel não é propriamente culto, mas, sim, dono de uma prodigiosa memória. É ela que permite que o rapaz engane a nobreza ignorante que o cerca, impressionada com sua capacidade de pomposamente declamar palavras latinas - palavras que ele não compreende, mas decora com certa facilidade.

mudanças práticas da vida num espaço amplo, o que poderia ser atribuído aos progressos técnicos nos âmbitos dos transportes e da transmissão de informações, bem como à difusão do ensino elementar, implicando em uma mobilização popular relativamente muito mais veloz e uniforme no seu sentido. Nas palavras do autor,

Começava, para a Europa, aquele processo de concentração temporal, tanto dos acontecimentos históricos em si, como do seu tornar-se conscientes para todos; um processo que, de lá para cá, fez enormes progressos e que permite profetizar uma uniformização da vida dos homens sobre toda a Terra, a qual, em certo sentido, já foi atingida. Uma tal evolução estremece ou enfraquece todas as ordens e classificações da vida que vigiam até então; o *tempo* das modificações exige um esforço constante e extremamente dificultoso em prol de uma adaptação interna, assim como provoca violentas crises de adaptação. Quem pretender dar a si próprio razão da sua vida real, da sua posição dentro da sociedade humana, é obrigado a fazê-lo sobre uma base prática muito mais ampla e dentro de um contexto temporal muito maior do que outrora, para manter a consciência constante de que o chão social sobre o qual se vive não está em repouso em nenhum instante, mas é modificado incessantemente pelos mais múltiplos estremecimentos (AUERBACH, 1971, p. 399).

Como nota Eagleton (2003, pp. 181-182), personagens como Sorel parecem ter sido catapultados de alguma tragédia para o mundo do romance, que a eles se revela demasiadamente prosaico e do qual buscam desdenhosamente escapar. A discrepância entre o idealismo e o caráter mundano da sociedade (ou entre a tragédia e o romance) dramatiza, assim, a transição de uma burguesia heroica para uma burguesia pragmática. O conflito entre ideais e pragmatismo se revela a Sorel como um conflito trágico: preso entre a poesia revolucionária do passado e a prosa do presente pós Napoleão - em que, nos dizeres de Hansen citados por Agnolon, “o heroísmo é improvável e inverossímil quando o dinheiro é o equivalente universal de todos os valores<sup>18</sup>” (HANSEN, 2018, p. 17 apud AGNOLON, 2018, p. 97) -, ele acaba por se tornar uma contradição ambulante e esquizofrênica, simultaneamente idealista e oportunista, autêntico e charlatão, nobre e medíocre, cheio de princípios e inescrupuloso, altruísta e egoísta, passional e calculista, admirável e ridículo. Nas palavras de Eagleton,

---

<sup>18</sup> No mundo contemporâneo tais palavras adquirem contornos mais sombrios. Como nota Sloterdijk (2012, p. 421), a “melhor escola preparatória para *O capital* não consistiria em se sentar diariamente muitas horas diante da televisão e, no tempo restante, se comprometer a passar os olhos em muitos jornais e revistas esclarecidas, assim como a ouvir constantemente o rádio? Pois, no fundo, pode-se ler tão frequentemente quanto se queira *O capital* sem nunca compreender o decisivo, quando não se sabe esse elemento decisivo por experiência própria ou se tampouco ele tenha sido na própria estrutura do pensamento e no modo de sentir: vivemos em um mundo que coloca as coisas em falsas equações, que produz falsas uniformidades e falsas equivalências (pseudoequivalências) entre tudo e entre cada coisa e, por meio daí, também desemboca em uma desintegração e em uma indiferença espirituais, nas quais os homens acabam perdendo a capacidade de distinguir um do outro o correto do falso, o importante do desimportante, algo produtivo de algo destrutivo - porque eles estão habituados a tomar um pelo outro”.

Julien, um daqueles aristocratas por natureza, acaba por ser muito nobre para se dar ao trabalho de continuar vivendo; e, como sua vida se traduzia numa espécie de automonitoramento e experimentação calculados, há nela uma qualidade dissociada que prefigura sua morte. Como o clássico pícaro espanhol, ele acaba encontrando o mundo vazio de verdade, cheio de nada além de fraude, suborno e privilégios de classe odiosos, e sua morte por execução é realmente uma forma serena de suicídio. Ele sabe muito bem que a lei que o manda para o fim é a lei de classe, que seu verdadeiro crime foi a escalada social. Se ele não deseja desafiar esta lei, é por desprezo a ela, não por respeito. Os ideais ainda são absolutos, mas não podem mais ser realizados; e isso, tanto para Stendhal como para Lucien Goldmann em *O Deus Oculto*, é uma condição trágica. (EAGLETON, 2003, p. 182).<sup>19</sup>

Em termos de hierarquia e estrutura social rígida, a Rússia czarista na qual nasceu Aleksiei Ivânovitch dispensa comentários. Trata-se de uma autocracia, da qual o próprio Dostoiévski provara terríveis doses de autoritarismo e violência. Importante lembrar que o autor, após ser preso por participar de um círculo intelectual de ideias supostamente subversivas, foi vítima de uma execução simulada e, em seguida, levado a um exílio na Sibéria que durou dez longos anos. Foram quatro anos de prisão em regime de trabalhos forçados, seguidos de mais alguns bons anos a serviço do exército.

Mas Aleksiei, assim como Sorel, conhecia a perspectiva de outros mundos. Não só a revolução francesa e Napoleão faziam parte de seu imaginário, mas, também, a série de heróis franceses que perseguiram “a carreira aberta ao talento” e que eram encontrados aos montes na literatura do período.<sup>20</sup> Curioso notar que em 1840, com os restos mortais de Napoleão

---

<sup>19</sup> Tradução do autor da dissertação. No original: “Julien, one of Nature’s aristocrats, is in the end too high-minded even to bother to carry on living; and since his life has anyway been a kind of calculated self-monitoring and self-experimenting, it has a dissociated quality about it which prefigures his death. Like the classical Spanish picaro, he ends up finding the world void of truth, full of nothing but fraud, graft and odious class privilege, and his death by execution is really a cool-headed form of suicide. He is well aware that the law which sends him to his death is class law, that his real crime has been social climbing. If he has no wish to defy this law, it is out of contempt for it, not respect. Ideals are still absolute, but they can no longer be realized; and this, for Stendhal as for Lucien Goldmann in *The Hidden God*, is a tragic condition.”.

<sup>20</sup> Como bem nota Jackson, a fascinação com a imagem e o exemplo de Napoleão estendia-se à Rússia. Embora as condições sociais e políticas para o florescimento de pequenos Napoleões, quais Sorel e Rastignac, fossem muito mais restritas no império eslavo, o significado do tipo napoleônico foi rapidamente apreendido na literatura russa. E isso décadas antes das célebres reflexões oferecidas por Raskólnikov: “Púchkin sharply delineated the features of this type in his story, *The Queen of Spades* (1833). Gogol wove the hard thread of the aspiring bourgeois little Napoleon into that indefinable ball of burlesque, poetry and petty demonism Chichikov, in *Dead Souls* (1842). The Chichikov who methodically courts the daughter of an important official and then drops her on attaining his objective of a higher rank belongs to the school of Púchkin's Hermann” (JACKSON, 1960, p. 107). Na tradição poética e musical da Rússia, a imagem histórica de Napoleão apareceu com plenas forças ainda antes, com a invasão de 1812. Poetas e cantores russos, tomados pelo orgulho patriótico, criticaram Napoleão como “inimigo de Deus”, “força demoníaca”, “águia voraz”, “ladrão” e “canalha”. O poeta G. R. Derzhavin, em tons marcadamente apocalípticos, anunciava o Imperador como a “serpente gigantesca” e o “líder do mal” (*Hino Lírico-Épico*, 1812), enquanto o Púchkin de quinze anos, em sua elegia histórica *Reminiscências em Tsarkoye Selo* (1814), celebrava a grandeza da Rússia em sua vitória sobre o “flagelo universal”. Nas

entrando em solo francês, o Dr. Voisin, do asilo de Bicêtre, registrou a internação de treze ou quatorze “imperadores” (MURAT, 2014, p. 124). Murat acredita que o delírio de imaginar-se outra pessoa é uma espécie de avatar do conceito grego de *hybris*, tendo sido considerado pela medicina do XIX como uma doença, a *monomanie orgueilleuse* ou *monomanie ambitieuse*; segundo dicionários da época, tal distúrbio seria caracterizado por um “exagerado desejo por poder e dominação” (MURAT, 2014, p. 125). O segredo para compreender este tipo de demência estaria na percepção de que ela acometia pessoas que se encontravam numa espécie de vácuo geracional, entre um mundo que foi posto ao chão (Antigo Regime) e um futuro de perspectivas não muito claras. O presente seria fonte de ansiedade e repulsa, levando a um distanciamento do mundo. Em meio a banqueiros, especuladores e médicos, uma necessidade de reencanto surge com força e se expressa nos inúmeros contos fantásticos, narrativas históricas, diários de viagem, experiências com haxixe e outras drogas, além de personagens como o Vautrin de Balzac ou o Conde de Monte Cristo de Dumas, que se reinventam em novas personalidades. Nas palavras de Murat (2014, p. 131),

Esta reformulação heróica do mundo devia muito à imagem messiânica de Napoleão e encontrava sua expressão social no foco dado à fama pessoal e no culto sem precedentes aos grandes homens; um verdadeiro mercado de vaidades estimulou a visibilidade e a autopromoção midiáticas, graças ao surgimento da imprensa e da publicidade.<sup>21</sup>

Pulularam personagens românticos que se tomavam por protagonistas de romances. O Julien Sorel de Stendhal, por exemplo, modelava-se no mesmo Napoleão que alegadamente exclamou “minha vida é um romance!”. Num século em que leitores se identificavam com heróis que, eles mesmos, se reconheciam em outras figuras heróicas, as manias de grandeza se revelariam como uma doença tipicamente romântica, caracterizada por um engrandecimento do *self*, a projeção da identidade e obsessivas alusões a modelos históricos (MURAT, 2014, p. 132). Brooks vai por caminho semelhante, acreditando que autores como Balzac estariam repletos de nostalgia a respeito de um outrora no qual a vida era enraizada no solo nativo, geralmente um local pequeno em que todos se conheciam e formavam uma espécie de

---

décadas de 1820 e 1830, o tom quase que exclusivamente negativo dá espaço, em uma atmosfera marcada pelo romantismo, a uma visão de Napoleão como rebelde heróico e exilado solitário - o que, aliás, se manifesta na própria obra de Púchkin (que dedica-lhe uma ode em 1821) (JACKSON, 1960, p. 107).

<sup>21</sup> Citação traduzida livremente a partir da edição em língua inglesa. Ei-la: “This heroic recasting of the world owed much to Napoleon’s messianic image and found its social expression in the focus on personal fame and the unprecedented cult of great men; a veritable market in vanity spurred media visibility and self-promotion, thanks to the rise of the press and advertising”

comunidade orgânica; assim como seus protagonistas, tais escritores veem-se condenados a sobreviver e se impor na multidão de uma metrópole. Num mundo que se seculariza, os heróis de seus romances não têm com quem contar e não podem, sequer, confiar em modelos e papéis tradicionais, pois estes já não correspondem ao mundo caótico em que vivem. Assim, sua última ambição encontra-se na deificação da personalidade individual – o que se revela extremamente problemático (BROOKS, 2011, p. 14).<sup>22</sup>

De certa maneira, o que fora então experimentado pelos franceses era, no período em que o romance de Dostoiévski foi escrito e em que a narrativa se passa, o que sentiam as jovens gerações russas. As reformas da década de 60, principalmente a abolição da servidão (1861), trouxeram novas perspectivas para o capitalismo no país eslavo. Contudo, uma geração educada, porém sem *status* social, viu-se aprisionada por uma estrutura engessada e autoritária, levando a várias revoltas luciferinas baseadas em manias de grandeza. O exemplo mais famoso e óbvio no que diz respeito ao mundo dostoiévskiano não poderia deixar de ser Raskolnikov, cuja identificação com Napoleão é amplamente conhecida. Lukács acredita que o Imperador é, simultaneamente, o símbolo das possibilidades ilimitadas que a inteligência tem na sociedade democrática e a real medida do próprio caráter democrático dessa mesma sociedade. Autores como Balzac e Stendhal reconhecem que o período heróico da burguesia já havia declinado até mesmo no que toca às possibilidades de ascensão individual; nos tempos de Dostoiévski, essa época heroica revela-se um passado ainda mais afastado, com a sociedade burguesa da Europa ocidental já consolidada e com os anseios napoleônicos chocando-se com barreiras internas e externas bastante diferentes e bem mais rígidas que aquelas observadas por seus precursores franceses. O significativo é que a Rússia de Dostoiévski é, sim, o mundo da nova estratificação social, sendo por isso que os sonhos napoleônicos da juventude russa são mais exacerbados que aqueles de suas contrapartes europeias; mas, ao mesmo tempo, tal processo da reestratificação social “choca-se contra

---

<sup>22</sup> Não só em Paris períodos de turbulência política e social coincidiram com uma elevação no número de pacientes em hospitais psiquiátricos. Pereira (2011, p. 32), na esteira de Sevcenko, recorda que as reformas do prefeito Pereira Passos - cuja intenção era retirar a mácula do “atraso” da antiga capital colonial, transformando-a numa moderna e limpa Paris dos trópicos – coincidiu com crescimento alarmante de internos no Hospital Nacional. Em cerca de dez anos, o aumento de internações no hospício chegou a mais de 1000%, sendo a maior parte dos pacientes composta por prostitutas, mendigos e “vadios”, a horda marginalizada que impedia o asseio das ruas pretendido pela modernização autoritária.

barreiras por enquanto insuperáveis, contra o esqueleto historicamente morto, mas praticamente ainda sólido, da antiga sociedade” (LUKÁCS, 1965, p. 147).

Em *Um jogador*, fenômenos parecidos ocorrem. Não só os discursos do narrador demonstram seu desejo de ser algo para além de sua situação miserável, como também ele escreve suas confissões no formato de romance e povoa as mesmas com personagens extraídos da literatura francesa. Como evidencia Boris Schnaiderman nas notas de sua tradução da obra, Marquês Des Grieux é personagem do romance *Manon Lescaut*, do Abade Prévost (DOSTOIÉVSKI, 2011c, p. 43); mais na parte final do romance, o narrador fala também em *Thérèse-philosophe*, em referência ao famoso romance pornográfico de 1748, *Mémoire pour servir à l’Histoire de D. Dirray et de Mlle. Erodice la Haye* (ou simplesmente *Thérèse-philosophe*), cuja autoria é atribuída a Montigny ou ao Marquês J. B. d’Argens (DOSTOIÉVSKI, 2011c, p. 194) - e, como se verá mais adiante, os exemplos não param por aí.

É nesse sentido que, não obstante seu *status* frente ao general seja, claramente, de dependência (como aqui já se notou, o jovem preceptor não é muito diferente, neste aspecto, dos homens livres, porém pobres, da sociedade escravista brasileira<sup>23</sup>), o herói busca a todo momento afirmar-se, contrariando e opondo-se abertamente às atitudes e ideias de seu empregador. No hotel todos sabem que ele pertence à comitiva do general e, quando Aleksiei ofende um barão prussiano num gracejo realizado a mando de Polina, é com o oficial russo que o aristocrata vai buscar satisfações. O preceptor se irrita com a atitude: “Por que assumiu o encargo de responder por mim ao barão? O que significa a expressão de que pertencço à sua

---

<sup>23</sup> O ressentimento experimentado por Aleksiei também é um elemento relevante em Machado de Assis. Isso fica bem claro, por exemplo, na leitura que Zeppini, calcada naquela de John Gledson, faz do conto *Verba testamentária*. A narrativa tem por protagonista Nicolau, que desde criança destruía brinquedos e objetos de seus colegas mais afortunados; à medida que amadurece, a ira (descrita como uma espécie de doença, uma “moléstia”) se mantém, apenas transformando-se no tocante a seus destinatários (roupas caras, por exemplo). Seu ódio a tudo que simboliza riqueza e poder faz com que ele se decida por ser enterrado no caixão mais detestável possível. A luta constante do protagonista pela identidade, travada frente a um outro considerado superior é, de acordo com tal leitura, uma alegoria do drama das antigas colônias, fadadas a construir uma identidade que lhes diferenciasses da metrópole, ao mesmo tempo em que buscam “uma singularidade a partir das bases culturais dadas por essa mesma metrópole” (ZEPPINI, 2011, p. 80). As semelhanças com os personagens dostoiévskianos, não deixam de ser notadas, principalmente no que se refere ao homem do subterrâneo, sujeito que admira os modelos europeus, mas, por ressentimento, não os aceita (ZEPPINI, 2011, p. 80). Aleksiei vai por caminho semelhante: ele reproduz (em seu discurso libertário, em sua ida a Paris, em seu desejo de ganhar Polina com o dinheiro) os valores da burguesia europeia, ao mesmo tempo que se configura, durante boa parte do romance, como seu verdadeiro antípoda (vide o discurso anti-*Vater* que se segue). Em certa medida, é o que se busca mostrar neste capítulo.

casa?” (DOSTOIEVSKI, 2011c, p. 63), indaga ele ao general. O preceptor considera-se “pessoa em plena competência jurídica”, alguém dotado de um título universitário e uma condição fidalga, relacionado ao general apenas na medida em que ambos travaram um contrato de trabalho.

É claro que a situação toda é ridícula, e o próprio Aleksiei tem consciência disso. Ele confessa ao leitor que sua explicação do caso é “digna de um moleque” e que sua intenção, perante o general, era a de “apresentar toda aquela história do modo mais absurdo” (DOSTOIEVSKI, 2011c, p. 60). É que o preceptor russo, diferentemente de seu antepassado francês, não se empolga muito com os discursos de liberdade, igualdade e mérito que o liberalismo, o iluminismo e a Revolução trouxeram ao mundo. No ambiente em que vive o herói, não há qualquer espaço para o talento como forma de ascensão social: o dinheiro, é verdade, traz a igualdade e a liberdade; mas tentar consegui-lo por meio da virtude e do trabalho duro chega a ser risível. Daí, no Capítulo IV, seu comentado discurso a respeito da moralidade do *Vater* germânico, do método alemão de acumulação de riqueza:

Em cada casa existe um *Vater*, terrivelmente virtuoso e extraordinariamente honesto [...]. Pois bem, cada uma dessas famílias daqui está em completa escravidão e dependência em relação ao *Vater*. Todos trabalham como uns bois e acumulam dinheiro como judeus. Suponhamos que o *Vater* já economizou certo número de florins e conta com o filho mais velho para lhe transmitir o ofício ou um pedacinho de terra; a fim de que isso seja possível, deixa de dar um dote à filha, e esta permanece solteirona. Com o mesmo fim, o filho mais novo é vendido para trabalhos servis ou para ser soldado, e acrescenta-se o dinheiro assim obtido ao capital da família [...]. Acontece que o filho mais velho também não se sente melhor: tem ele uma certa Amalchen, com a qual se ligou de coração; no entanto, o casamento é impossível, porque ainda não se acumulou certo número de florins [...]. Finalmente, uns vinte anos depois, os bens foram multiplicados, os florins acumulados honesta e virtuosamente. O *Vater* abençoa o primogênito quarentão e Amalchen, que tem agora trinta e cinco anos, o peito seco e o nariz rubicundo... chora, prega uma lição de moral e morre. O primogênito, por sua vez, transforma-se num *Vater* virtuoso, e recomeça a história. Uns cinquenta ou setenta anos depois, o neto do primeiro *Vater* consegue, realmente, reunir um capital considerável e transmite-o a seu filho, que o transmitirá por sua vez, e assim, após umas cinco ou seis gerações, surge o próprio Barão de Rothschild, ou então a firma Goppe & Cia. Ou sabe o diabo o quê. (DOSTOIEVSKI, 2011c, pp. 39-40).

O sentido da fala do russo - uma caricatura da corrente idílico-pastoril da literatura alemã que rendeu obras como *Hermann und Dorothea* (1796-1797), de Goethe (FRANK, 2013, p. 241) - é claro: até é possível enriquecer-se pela via do trabalho duro, mas isso leva gerações e, em última instância, a uma vida desumanizante. Talvez os “livrinhos de moral” que compõem o catecismo do *Vater* sejam os descendentes das pregações religiosas que tanto



ouvira Läufer, e a vida que o patriarca leva seja, no nível metafórico, tão castrada quanto a do preceptor.

Para Aleksiéi, um modo muito mais adequado de se chegar à riqueza seria a roleta, confiando-se inteiramente na fortuna. Na sua visão, dinheiro é importantíssimo, único modo capaz de fazê-lo uma pessoa propriamente dita, e não um escravo, aos olhos dos demais, principalmente Polina; assim, prefere tornar-se “um devasso à moda russa ou ganhar na roleta” (DOSTOIÉVSKI, 2011c, p. 41). É que o herói de Dostoiévski vê à sua volta o mundo do todos contra todos, no qual cada um é tomado por uma ânsia insana de se enriquecer. Os homens, ele acredita, “mesmo fora da roleta, em toda parte não fazem outra coisa senão tirar ou ganhar algo uns dos outros” (DOSTOIÉVSKI, 2011c, p. 22).

O herói de Dostoiévski tem uma forma muito particular de “deificar sua personalidade individual”. Sem dar ao leitor qualquer informação a respeito de seu passado, de sua história anterior aos eventos de Roletemburgo, ele constrói sua personalidade justamente no contraste como o que ele não deseja ser – isso é, alguém nos moldes do *Vater* alemão ou dos interesseiros franceses. Como se verá mais adiante, a queda do herói se dá justamente quando ele não mais se define pela negação dos modelos ocidentais, mas, sim, pela aproximação com estes. Ademais, no próximo capítulo, tentar-se-á demonstrar que se trata de um procedimento comum em Dostoiévski a construção de uma identidade russa pela negação. É dizer: frente a uma Europa considerada moralmente decadente, o caminho a ser seguido pela Rússia encontrar-se-ia justamente na negação do Ocidente.

De modo a finalizar-se a presente seção, cabe mencionar um diálogo possível entre algumas das obras aqui apresentadas e um clássico da literatura muito admirado por Dostoiévski; assim, será possível adiantar algumas das questões que mais tarde serão mais consequentemente abordadas. A referência é *A Dama de Espadas*, novela composta por Púchkin na década de 1830. A impressão que a releitura de tal obra gerou no autor de *Um jogador* foi tão grande que ele, em 1880 - e, portanto, já ao final da vida -, teria exclamado a M. A. Polivanova ser um mero pigmeu perante seu antecessor, recomendando à sua interlocutora que lesse a obra assim que retornasse à casa (JACKSON, 1960, p. 108).

O protagonista da narrativa é Hermann, um tipo que, assim como seu contemporâneo Julien Sorel, revela-se um herói emblemático de seu tempo. O jovem é criado à imagem da

burguesia nascente, de modo que o dinheiro e a riqueza - bem como a independência e as facilidades que deles supostamente viriam - são a paixão deste oficial *prudente e parcimonioso*. O sobrenome germânico e essas últimas características parecem apontar para uma possível influência na construção do *Vater* de *Um jogador*; contudo, por trás da fachada de prudência e rígido autocontrole encontra-se certa ambição exagerada, bem como uma imaginação ardente e a *alma de um jogador*: ao ouvir um relato acerca de uma velha aristocrata que, na juventude, acertara três cartas seguidas durante o jogo, recuperando, assim, uma grande fortuna, Hermann elabora um plano frio e calculista para descobrir os segredos da anciã.

De grande importância à narrativa são as comparações de seu protagonista com a figura de Napoleão, comparações estas que ocorrem tanto no âmbito moral quanto no aspecto físico. Assim como o Imperador (e Raskólnikov, outro jovem [auto]comparado ao francês), ele comete uma grande atrocidade - o rapaz seduz a dama de companhia da aristocrata e, ao adentrar-lhe a casa, acaba por ocasionar o falecimento da senhora. Contudo, seu grande crime não se encontra na deliberada ou calculista prática da destruição, mas, sim, em sua completa indiferença moral para com as pessoas, vistas por ele como um mero meio, o que se expressa no uso que ele faz dos sentimentos de Liza, a dama de companhia. No final da narrativa, quando o jovem é catastróficamente derrotado no carteadado após estar muito próximo da vitória (embora supostamente tenha descoberto o segredo da velhota, acaba por acertar apenas duas das cartas, falhando na terceira), Jackson vê não algo fortuito, um acidente, mas, sim, algo enraizado na transgressão moral que o jogador insistia em negar:

A catastrófica derrota de Hermann na rodada final do jogo de cartas, naquele desfecho inebriante de quase vitória, não é um acidente, mas, sim, tem suas raízes na transgressão moral que ele negou. "O jogo continuou como de costume", comenta Púchkin laconicamente após a derrota de Hermann. Mas se o protagonista de alguma forma inexplicável é vítima da "má vontade secreta" do destino, um peão nas mãos de algum "poder desconhecido", ele também é vítima de uma hipnose social real; junto com seu contemporâneo Julien Sorel, ele tem os olhos fixos na "ave de rapina". Fosse

ele mais articulado, poderia ter observado como Sorel: "Fui ambicioso; agi de acordo com as convenções da época." (JACKSON, 1960, p. 109).<sup>24</sup><sup>25</sup>

A personalidade algo cindida, presa entre um *ethos* reificante burguês e uma apaixonada devoção à poesia do jogo, e o desfecho trágico que advém dessa própria cisão, mas, também, de uma *hybris* que parece ser quase um imperativo do capitalismo, são temas que retornarão nesta pesquisa, sendo investigados mais a fundo adiante. Esta seção, contudo, está terminada.

### **Aleksiéi Ivânovitch e seus precursores: homens supérfluos**

Como afirmado no início, Aleksiéi também pode ser lido como uma espécie de representante de um tipo literário muito comum na literatura russa do XIX. Trata-se do *homem supérfluo*, do qual, na maneira em que já havia sido representado na literatura de Dostoiévski, o preceptor é herdeiro e antítese.

O malogro da Revolta Dezembrista (1825) e a opressão que a ela se seguiu, em conjunto com a forte penetração da filosofia idealista alemã entre a intelectualidade russa, são alguns dos elementos que marcaram a vida da *intelligentsia* da primeira metade do século XIX no Império dos Czares. É nesse contexto que surge a figura do homem supérfluo na literatura russa, personagem geralmente nobre e de grandes inspirações intelectuais e sociais, mas que, incapaz de realizar qualquer transformação verdadeira ou alienado dos ciclos aptos a levá-las a cabo, é vítima do imobilismo e do fechamento em si mesmo.

A denominação apareceu pela primeira vez em uma novela de Ivan Turguêniev (1818-1883), *Diário de um homem supérfluo* (1850). Nela, um narrador no leito de morte conta algumas de suas reminiscências; não obstante sua posição enquanto nobre e seus diversos sonhos, o herói, no fim das contas, não conquista nada, muito menos a mulher que ama (que, inclusive, passa a vê-lo como alguém até ridículo). O título de homem supérfluo, foi, então, atribuído pela crítica a uma ampla galeria de heróis, alguns deles até anteriores à

---

<sup>24</sup> Traduziu-se livremente. Eis o original: "Hermann's catastrophic defeat in the final round of the card game, in that intoxicating finale of near-victory, is not an accident, but rooted in the moral transgression which he has denied. "The game went on as usual," Púchkin remarks laconically after Hermann's defeat. But if Hermann in some inexplicable way is the victim of the "secret ill will" of fate, a pawn in the hands of some "unknown power", he is also the victim of a real social hypnosis; together with his contemporary Julien Sorel, he has his eyes fixed on the "bird of prey". Had he been articulate, he could have remarked like Sorel: "I have been ambitious; I have acted in accordance with the conventions of the time."

<sup>25</sup> As conexões entre Hermann e Sorel não são fortuitas. Como Jackson (1960, p. 108) faz questão de recordar, Púchkin havia lido *O vermelho e o negro* pouco antes de compor *A Dama de Espadas*.

obra de Turguêniev, como o Evguéni Oniéguin de Alekandr Púchkin (1799-1837), protagonista do poema homônimo publicado em 1825. Bela encarnação borgiana de uma obra que ilumina e reinventa outra que a precedeu!

Fátima Bianchi, em sua tese de doutorado, defende que, na novela *A senhoria* (1847), Dostoiévski já se aventurara nos debates envolvendo o homem supérfluo, em vários aspectos prefigurando discussões de sua obra madura.<sup>26</sup> Diferentemente de seus trabalhos anteriores, protagonizados por funcionários públicos miseráveis do cenário petersburguense, Ordínov, o herói da novela, é um jovem culto e bem posicionado socialmente. O protagonista, contudo, “está privado do bem-estar e dos privilégios de sua classe”, o que não muda o fato de que pertence a uma “camada cultural superior”, nele “uma coisa fundamental, pois, em que pese toda a sua ‘marginalidade’, nem por isso ele se revela imune aos problemas da classe a que pertence” (BIANCHI, 2006, p. 118). As semelhanças com *Um jogador* começam a aparecer já aqui: lembre-se que Aleksiéi também é um jovem culto e pertencente à nobreza, porém relegado a uma posição de marginalizado enquanto preceptor.

Depois de receber os últimos rendimentos que lhe foram legados como herança, Ordínov passa dois anos recluso em um apartamento, dedicando-se completamente à atividade intelectual. Condições materiais o obrigam a buscar um novo alojamento, e é aí que o jovem toma contato com a vida efervescente da periferia de Petersburgo. É também quando ele encontra Katierina - a senhoria do título, à qual ele se entrega no mais intenso amor romântico – e seu curioso marido Múrin. É comum uma interpretação da obra (nomeadamente aquela proposta por Rudolf Neuhäuser em 1968) que vê no triângulo amoroso representações da *intelligentsia* progressista e ocidentalista (Ordínov), o povo russo oprimido (Katierina) e a parte negativa das tradições nacionais (Múrin) (BIANCHI, 2006, p. 144).

Ordínov, como não poderia deixar de ser, perde a disputa pela jovem, confirmando seu caráter introvertido, de homem muito sonhador, mas pouco prático. Crendo-se na leitura de Neuhäuser, é a incapacidade do ocidentalismo ilustrado de conquistar, de fato, o povo russo, marcado por séculos de práticas tradicionais opressoras.

---

<sup>26</sup> Posteriormente, a tese daria origem à tradução da novela lançada pela Editora 34. Cf. DOSTOIÉVSKI, 2011a.

Vinte anos depois, o novo homem supérfluo de Dostoiévski é, nesse sentido, bem distinto. Se a figura de Ordínov é sonhadora e alinhada ao pensamento ocidentalista, Aleksiei Ivânovitch é cínico, sarcástico e, politicamente, muito mais próximo das ideias eslavófilas. Embora de maneira muito sucinta, aqui já foi exposto o modo com o qual ele zomba dos discursos igualitários que eram tão caros aos intelectuais progressistas do feitio de seu antecessor literário; ao mesmo tempo, ele busca sempre demarcar uma diferença substancial entre o caráter russo – apresentado como autêntico e espontâneo, moralmente superior até – e o da Europa Ocidental – lembre-se do discurso a respeito do *Vater*. Ademais, os personagens franceses da novela são todos descritos como picaretas e falsários, e serão examinados de maneira mais detida no próximo capítulo desta dissertação. O único estrangeiro que se safava do olhar crítico do preceptor é o inglês *Mister Astley*, a quem ele julga um amigo e aliado. Mas, como se buscará mostrar mais adiante, nem mesmo o *gentleman* britânico é o santo imaculado que aparenta ser.

O cinismo das palavras do preceptor não eram também novidade no âmbito dos homens supérfluos. Se muitos deles eram românticos e sonhadores, como o próprio Ordínov ou o Rúdin de Turguêniev, os de tipo descrente também não eram raros. Oniéguin, de aspecto byroniano, é um bom representante dessa vertente. Não obstante as diferenças, o desfecho é o mesmo: uma vida, geralmente repleta de talento, desperdiçada. O desperdício é, assim, a sina do preceptor. Ciente de que o dinheiro é, naquela sociedade, a única coisa capaz de torná-lo humano, ao mesmo tempo em que tem noção de que qualquer via de acesso à riqueza baseada no mérito é completamente falsa, Aleksiei entrega-se integralmente à roleta. O resultado, como é possível observar na parte final do romance, é a vida como criado, a prisão e, em última instância, a indignância.

Ademais, não deve ser esquecido que o jovem herói também não consegue, ao final, conquistar a garota de seus sonhos – isso mesmo com ela o amando. No último capítulo do romance, o narrador, já na miséria profunda, trava um longo diálogo com *Mister Astley*, que lhe revela o amor que Polina lhe dedica. O inglês acredita, com razão, que mesmo a revelação não é capaz de livrar Aleksiei da vida perdida que leva. Suas palavras são precisas:

Sim, homem infeliz, ela o amava, e eu posso revelar-lhe isso, porque o senhor é um homem perdido! Mais ainda, mesmo que lhe diga que ela o ama até hoje, mesmo assim vai ficar aqui! Sim, o senhor se destruiu. Tinha algumas capacidades, um temperamento vivo e era uma pessoa nada má; podia ser

mesmo útil à sua pátria, que tanto precisa de gente, mas há de ficar aqui, e a sua vida acabou (DOSTOÍEVSKI, 2011c, pp. 213-214).

Ora, o que não é um homem de capacidades, temperamento vivo e personalidade nada má, mas incapaz de ser útil à sua pátria, do que uma sucinta descrição do homem supérfluo? Aliás, ao perder Polina, Aleksiéi repete a atitude de Ordínov, a quem Katierina amou desde o primeiro olhar, e Rúdin, que, como bem nota Bianchi:

é incapaz de pôr “em prática seus discursos acerca da liberdade, do sacrifício”, e recua covardemente diante do primeiro obstáculo. Sua resposta a Natália [a jovem que ele ama reciprocamente e que com ele busca fugir, ainda que pertençam a estratos sociais diversos] é a única que se poderia esperar desse tipo: “Curvemo-nos ao destino”. “O destino parece opor-se à nossa união”. (BIANCHI, 2006, p. 149).

Frank (2013, p. 246) destaca que as ideias apresentadas por *Mister Astley* no diálogo já haviam sido apresentadas pelo próprio Aleksiéi no seu vitupério contra o *Vater*. A diferença estaria no fato do inglês mostrar o lado inverso da recusa “a disciplinar de algum modo a personalidade e usá-la para alcançar um resultado desejado”. Insinua-se, pois, que a “poesia” do caráter russo, caso deixada sem controle, poderia originar um desastre pessoal ou o fim de qualquer dever cívico e moral. O biógrafo acredita que, no fim das contas, Aleksiéi deseja levar a sério a lição de Astley, planejando usar o dinheiro que este lhe deu para jogar de maneira mais racional e calculista; contudo, à medida em que avança nos seus pensamentos, retoma a ideia russa do milagre e da mudança repentina (FRANK, 2013, pp. 246-247).

Em relação a tais aspectos, saltam aos olhos as semelhanças existentes entre o preceptor e Custódio, figura presente no conto *O empréstimo* (1882), de Machado. Nos moldes de Sorel e do próprio Aleksiéi, trata-se de mais uma contradição ambulante: veste-se pobremente, mas com trajes bem escovados e corretos; tem as mãos macias e bem cuidadas, em contraste com seu rosto agreste; seu ar é duplo, misto de pedinte e general. Embora anseie pela riqueza, Custódio é companheiro de Aleksiéi na aversão à ética do trabalho, o que o faz viver dos empréstimos que solicita a amigos e conhecidos, apenas para perder a quantia angariada em investimentos fracassados. A aplicação do dinheiro, feita em negócios que muitos alertam a Custódio serem grandes furadas, não se dá a partir de frios cálculos racionais, mas, sim, de acordo com a mesma paixão que move Aleksiéi no jogo.

Assim como Brecht, em sua versão de *O preceptor*, traz boas reflexões para pensar a educação brasileira contemporânea, os debates acerca dos homens supérfluos, embora muito

próprios do contexto russo do século XIX, não deixam de ser relevantes para uma reflexão a respeito do país que já foi chamado de “Rússia americana” por nomes do calibre de Gilberto Freyre<sup>27</sup>. Quantos de nossos intelectuais, principalmente da área das ciências humanas, não obstante a grande erudição e o pensamento brilhante, não são acusados de serem improdutivos, inúteis para a nação que, supostamente, com eles tanto gasta?

Por fim, cabe destacar que, na identificação dos precursores de Aleksiéi há, sim, algo de arbitrário. Páginas e páginas poderiam ser escritas a respeito de preceptores e seu *status* subalterno. Uma investigação interessante seria aquela direcionada, por exemplo, à figura da governanta, em muito similar à do preceptor (pode-se pensar, por exemplo, na Nelly, de *Wuthering Heights*, também ela uma narradora não confiável que demonstra certa aversão ao seu mestre Heathcliff). No que diz respeito aos homens supérfluos, a literatura de Eça de Queiroz apresenta, em *Os Maias*<sup>28</sup>, o personagem João da Ega, autor do sempre postergado *Memórias de um Átomo*, e incapaz de conquistar a mulher que ama, Raquel Cohen. Mas é necessário parar em algum ponto sob pena de se recair no velho enciclopedismo de um Tasso da Silveira, para quem o pendor comparatista serve a uma única tarefa: “estabelecer filiações entre obras e autores de um país e obras e autores de outro ou de outros países” (SILVEIRA, 1964, p. 36 apud CARVALHAL, 2006, p. 21). Obviamente, não é o que se pretende aqui.

### Dois jogadores

A história de Roletemburgo não é só o ponto de encontro das tradições literárias que a antecederam. No romance são trabalhados, também, vários temas e motivos que serão importantes nas obras posteriores do romancista russo. A título de exemplo, nota-se que Bezerra (2015b, p. 14), ao prefaciar *O idiota* (1869, mas cuja redação se iniciou em 1867, mesmo ano em que *Um jogador* veio a público), afirma que para “o romancista o dinheiro é

---

<sup>27</sup> Sobre os paralelos Brasil-Rússia e a concepção de “Rússia Americana”, cf. Maia (2005).

<sup>28</sup> Trata-se de um romance que expressa muito bem a ideia que pretende-se desenvolver em tópico futuro, qual seja, a do amor na periferia do capitalismo e seus desdobramentos trágicos. Sobre o assunto, cf. Agnolon (2018), autor que aponta as diversas tensões presentes na descrição do casarão habitado pelos Maias, o Ramalhete, aspecto sintomático do gênero da tragédia. A habitação, nas palavras do autor, “é simultaneamente espaço de memória e prenúncio do futuro, já que em si subjaz, ao converter-se em signo e discurso cifrado, tanto as marcas do passado, como do porvir – que nada mais é do que o passado que se repete como eterno retorno” (AGNOLON, 2018, p. 104). Aponta-se, assim, para a longevidade das formas trágicas, subsumidas na forma romanesca, principalmente em territórios periféricos ou semiperiféricos, como o Portugal de Eça (AGNOLON, 2018, p. 97). Ou, nos casos que aqui intenta-se explorar, a Rússia de Dostoiévski, o Japão de Soseki e o Brasil de Machado.

um fator de reformulação, desintegração e destruição do psiquismo humano”. Ora, são palavras que não podem deixar de ser aplicadas à narrativa da queda de Aleksiéi.

No romance, tem-se o enriquecimento abrupto do narrador após uma noite febril na roleta. A intenção do jovem – ao menos no plano declarado - era angariar fundos para que sua amada Polina pudesse devolver certa quantia a Des Grieux. Ao, contudo, dirigir-se à moça, o que se vê é uma das passagens mais delirantes de toda a obra.

Polina recusa o dinheiro, e o preceptor entende que ela se encontra em pleno ataque de histeria. A jovem afirma que Aleksiéi estaria pagando um valor demasiadamente elevado, vez que a “amante de Des Grieux não vale cinquenta mil francos”. E continua: “Compra-me! Queres? Queres? Por cinquenta mil francos, como Des Grieux?” (DOSTOIÉVSKI, 2011c, p. 176). Sem mais nem menos, os momentos de fúria são intercalados por beijos e abraços, e o desvairado narrador parece perder, ele próprio, a consciência. Quando ele volta a si, na manhã seguinte, Polina o trata com enorme desprezo. Ela demanda os cinquenta mil francos, questionando o narrador se ele já não estaria arrependido. Aleksiéi entrega-lhe a quantia, apenas para que a jovem a arremesse na cara do preceptor, saindo para fora do quarto deste.

Sim, toda a ação se desenrola no quarto do protagonista, o que, para a moral pudica da época, não seria nada adequado a uma jovem como Polina. Embora as atitudes da heroína sejam apresentadas como histéricas, contraditórias e sem sentido, é muito importante lembrar que tudo é narrado do ponto de vista de Aleksiéi, que dá várias provas ao longo do texto de que não é um narrador confiável. Ele não só questiona sua sanidade, como é muitas vezes reticente e, até, simplesmente mentiroso. Ao explicar os motivos de sua demissão para a avó, por exemplo, Aleksiéi afirma que teria puxado conversa com o barão sem se ater à pronúncia berlinense, o que teria levado o prussiano a levantar sua bengala contra ele – oculta, portanto, a provocação ridícula que levou ao imbróglio.

Assim, é muito provável que o preceptor não esteja sendo honesto sobre seu comportamento para com a jovem e as reações desta. Ambos passaram a noite juntos, de modo que tudo leva a crer que ele a tenha comprado (ou ao menos tentado fazê-lo), tal qual uma prostituta. Frank enxerga na falta de compreensão de Aleksiéi a respeito dos fatos um “autoengano culpado”, muito similar àquele do homem do subsolo no que diz respeito à prostituta Liza. O preceptor insiste que a gravidade do colapso da jovem não seria tão grande



assim e que, no final das contas, ela estaria ciente do que estava fazendo. Nas palavras de Frank (2013, p. 244), o que “Polina sabia *realmente* [o grifo é do original] era que o amor de Aleksiei não fora suficientemente verdadeiro, suficientemente não-egoísta, para resistir a tirar vantagem sexual de seu estado perturbado e indefeso”.

Em muitos aspectos, a enteada do general prefigura Nastácia Filíppovna: assim como a heroína de *O idiota*, ela é assediada pelos personagens masculinos (Des Grieux, *Mister Astley*, o próprio Aleksiei) como mercadoria à venda; terminadas as transações, ambas, contudo, demonstram grande desprezo pelo dinheiro – Filíppovna o queima, Polina o joga na cara de seu comprador.<sup>29</sup> As palavras de Bezerra a respeito daquela não deixam de ser aplicáveis a esta última:

E é também pelo dinheiro que [Gânia, um dos personagens que busca comprar a heroína] experimenta a suprema humilhação por parte de Nastácia Filíppovna. Esta, consciente da sua condição de humilhada e ofendida pelo dinheiro e seu possuidor, zomba do dinheiro e de todos aqueles que fazem dele o objetivo maior de suas vidas. Se a atração que o dinheiro exerce sobre os outros indivíduos leva-os à escala mais baixa da sua dignidade, em Nastácia Filíppovna ele é objeto de repulsa por ser também o motivo da sua desgraça e do seu desencontro com o mundo. O episódio da compra de Nastácia Filíppovna e do lançamento do dinheiro ao fogo por ela constitui uma das páginas mais notáveis da literatura universal (BEZERRA, 2015b, pp. 14-15).

A Frank (2013, p. 250) também não escapam as similitudes das duas heroínas, mulheres de alma pura que teriam sido degradadas e levadas à loucura (no caso de Polina, o colapso temporário que gera toda a confusão no quarto de Aleksiei) por uma violação de seus sentimentos mais profundos quando vistas na condição de serem compradas e vendidas. Isso, em conjunto com outras semelhanças entre a narrativa de Roletemburgo e *O idiota* seria o que, na concepção de Frank “apontaria para o futuro” da obra dostoiévskiana. Ele deixa escapar, contudo, os paralelos claros entre *Um jogador* e outro dos grandes romances que Dostoiévski escreveria posteriormente.

---

<sup>29</sup> Há nessas transações uma expressão do cinismo da troca que, na visão de Sloterdijk, caracterizaria o *ethos* burguês contemporâneo. Nos dizeres do autor, a “[p]rostituição, no sentido mais restrito e mais amplo, é a parte nuclear dos cinismos de troca, nos quais o dinheiro em sua indiferença brutal degrada até mesmo os bens de uma ‘ordem mais elevada’, rebaixando-os ao seu nível. A potência cínica do dinheiro não vem à luz em parte alguma de maneira tão crua quanto no ponto onde ele explode regiões protegidas - sentimento, amor, dignidade -, levando os homens a vender a ‘si mesmos’ para um interesse alheio. Onde quer que o homem leve as suas genitálias para o mercado, vem de fora e ao encontro do capital aquilo de que esse mesmo homem não gostaria internamente de tomar conhecimento” (SLOTERDIJK, 2012, p. 426). Connolly (2008, p. 76) lembra que Nina Pelikan Straus, em obra sobre a questão feminina em Dostoiévski, interpreta que “Polina is rejecting the implied identification of women with money, a view that symbolizes ‘the feminine as a purchased commodity’”.

Trata-se de *O adolescente* (1876), a obra do romancista que parece ter maiores afinidades temáticas com a protagonizada por Aleksiéi. A ideia deste de que, com dinheiro, poderia finalmente aparecer aos olhos da amada como um ser humano é, por exemplo, desenvolvida de maneira mais extensa por Arkadi Dolgorúki, herói que também narra a história em primeira pessoa, numa forma de diário que em muito se assemelha àquela utilizada para os eventos de Roletemburgo. Se, para Aleksiéi, o dinheiro transforma um “escravo” em uma “pessoa”, para Arkadi ele é capaz de conduzir “até uma nulidade ao primeiro plano” (DOSTOIÉVSKI, 2015a, p. 96). Um rosto ordinário, pouca sabedoria ou a falta de esprituosidade: tudo isso, na visão do jovem, pode ser superado quando se é um Rothschild. Afinal de contas, o dinheiro é “um poderio despótico, mas ao mesmo tempo é a suprema igualdade e nisso reside sua força principal. O dinheiro nivela todas as desigualdades!” (DOSTOIÉVSKI, 2015a, p. 96). Kasatkina (2004, p. 44) vê aí o retrato de um mundo no qual os homens estão ontologicamente desprovidos de uma figura paterna, levando-lhes, assim, a se render ao poder paternal do dinheiro:

“Ainda que o dinheiro não seja o deus deles, é um semideus”, diz Makar Ivanovitch Dolgorúki, padrasto de Arkadi. Em um mundo onde todas as associações e relacionamentos foram rompidos, onde o homem é existencial e ontologicamente órfão de pai, o dinheiro é a única coisa que garante verdadeiro poder e segurança, que coloca alguém em primeiro lugar.<sup>30</sup>

A obsessão de Arkadi pelo dinheiro é fruto de sua posição, que em muitos aspectos lembra a de Aleksiéi. Ele recebe uma formação própria da aristocracia da época (seus dias em um internato de elite são, inclusive, rememorados várias vezes ao longo da trama) e frequenta a alta sociedade. Contudo, seu *status* sempre é de segunda classe: Arkadi é o filho bastardo do aristocrata Viersílov, tendo por pai legal um ex-servo. Este possui o sobrenome Dolgorúki, o mesmo de uma antiga linhagem de príncipes russos, o que irrita ainda mais Arkadi, a quem é constantemente perguntado se ele também seria um príncipe.

Constrangido, Arkadi se vê obrigado a responder que não, que é *simplesmente* Dolgorúki, o que geralmente leva seu interlocutor a medir-lhe “de cima a baixo com um olhar obtuso e cheio de uma parva indiferença” (DOSTOIÉVSKI, 2015a, p. 11). À medida em que

---

<sup>30</sup> Traduziu-se a partir da seguinte versão, em inglês: “‘Though money be not their God, yet it is a demi-god,’ says Makar Ivanovitch Dolgoruky, Arkady’s stepfather. In a world where all associations and relationships have been severed, where man is existentially and ontologically fatherless, money is the only thing that guarantees real power and safety, that puts one in *the foremost place*.”

vai se zangando com tal tipo de pergunta, o jovem passa a dar respostas cheias de afronta – e que, ao mesmo tempo, julga tolas -, no melhor estilo de Aleksiei Ivânovitch: “Não, sou filho de um servo doméstico, ex-servo da gleba” ou “sou simplesmente Dolgorúki, filho ilegítimo do meu antigo amo, o senhor Viersílov” (DOSTOIÉVSKI, 2015a, p. 12). Ademais, Arkadi também possui em seu discurso certos rompantes de igualitarismo frente à nobreza muito próximos àqueles de Aleksiei (embora, ao que parece, muito mais motivados pela ingenuidade do que pela ironia cara ao preceptor). Um exemplo encontra-se na Parte I, Capítulo VIII, em que o jovem deseja desafiar para um duelo o príncipe com quem Viersílov tivera certa desavença. Ao ser confrontado com o fato de que o desafiado se recusaria a bater-se com alguém que com ele não compartilha o mesmo *status* de nobreza, Arkadi assim responde: “Eu também sou cavalheiro por minha educação, tenho direitos, sou um igual... ele, ao contrário, é que não é meu igual” (DOSTOIÉVSKI, 2015a, p. 149)

Destarte, Arkadi se entrega a uma “ideia”, um projeto que chega a absorver, como ele mesmo gosta de afirmar, toda a sua vida. O que almeja é tornar-se um Rothschild, destino alcançável desde que se tenha *obstinação* e *continuidade*. Ora, o próprio Arkadi lembra ao leitor, não seria o mesmo discurso repetido à exaustão pelo *Vater* alemão? O jovem acredita que não, que o mandamento de amar a virtude e fugir dos vícios, tão caro a todas as religiões e ao *Vater* moralista, no final das contas só levaria alguém à moderação, e não à fortuna de Rothschild. Faltaria a verdadeira força de determinação e vontade a um *Vater* qualquer. Trata-se, na verdade, de viver de maneira completamente ascética, qual num mosteiro. Daí o narrador ter passado todo um mês a alimentar-se apenas de pão e água (como sua família lhe propiciava as refeições, a atitude leva a momentos ridículos em que ele se vê obrigado a destruir seu jantar, lançando a carne pela janela ou a escondendo em seu bolso). Outra experiência feita foi a de viver com apenas metade dos cinco rublos mensais que recebia, o que, ao longo de dois anos, lhe permitiu acumular a quantia de setenta rublos. Nas suas próprias palavras, o resultado das duas experiências “foi para mim colossal: fiquei sabendo positivamente que podia querer o bastante para atingir meu objetivo, e é nisto, repito, que consiste toda a ‘minha ideia’ – o resto são ninharias” (DOSTOIÉVSKI, 2015a, p. 88).

Num certo sentido, os discursos a respeito do *Vater* presentes nos dois romances poderiam, muito bem, compor os estudos de Max Weber sobre a relação entre protestantismo e capitalismo. O sociólogo vê afinidades eletivas entre certas formas de fé religiosa e a ética

da profissão-vocação. Com isso, ele intenta mostrar elementos convergentes e análogos entre uma ética religiosa e um comportamento econômico, como o ascetismo puritano e a economia do capital, a ética protestante do trabalho e a disciplina burguesa do trabalho, a valorização calvinista do ofício virtuoso e o *éthos* do empreendimento burguês racional, a concepção ascética do uso utilitário das riquezas e a acumulação produtiva do capital, a exigência puritana da vida metódica e sistemática e a busca racional do lucro capitalista. (LÖWY, 2014, p. 64).

A postura rígida, disciplinada e ascética do *Vater*. Seu caráter calculista, que o leva a vender um dos filhos, retardar o casamento do outro e deixar sem dote a filha. Sua acumulação produtiva, que leva um de seus descendentes a se tornar um grande barão da indústria. E a presença de tudo isso em “livrinhos ilustrados alemães, destinados a pregar moral”. As confluências das palavras de Aleksiéi com as concepções de Weber são muitas e, por si só, justificariam um estudo mais aprofundado que foge ao escopo desta dissertação.

Mas importante notar que, diferentemente de Weber, o jovem preceptor lança sobre tal fenômeno um olhar marcadamente negativo. O próprio sociólogo talvez tenha a resposta: o narrador, assim como o autor do romance, são marcados pela ortodoxia do cristianismo russo. O sociólogo de Heidelberg acredita em uma tensão entre toda ética da salvação e da fraternidade e os valores do “mundo”, de modo que, no domínio econômico moderno, a religiosidade salvadora sublimada se veria confrontada com “uma economia racionalizada baseada no dinheiro, com o mercado e a concorrência e também com cálculos abstratos e impessoais.” (LÖWY, 2014, p. 64).

Embora o catolicismo seja o principal exemplo citado por Weber, a ortodoxia russa, posto que religião ética, também se caracteriza como bom exemplar da desconfiança religiosa em relação às forças econômicas impessoais e inevitavelmente hostis a uma ética da fraternidade. No caso de Arkadi, é importante notar que ele não sustenta sua “ideia” até o final da narrativa. Os motivos para o abandono são vários, mas pode-se aventar que grande importância recaia sobre o contato com seu pai legal, autor de encantadores discursos místicos e religiosos que remetem ao cristianismo popular da Rússia, marcadamente fraternal.

Talvez seja interessante aqui realizar um breve parêntese, salientando que, em um trabalho de história econômica, Gerschenkron defende que o discurso acerca do *Vater* alemão

feito por Aleksiei Ivânovitch em *Um jogador* é exemplo do baixíssimo horizonte econômico de tempo dos russos em relação ao dinheiro, o que confirmaria sua tese de que o horizonte de tempo dos agentes é menor quanto maior o nível de atraso econômico de determinada região. Por horizonte de tempo o autor, nas palavras de Frank (2013, p. 241), “quer referir-se à soma de planejamento econômico racional e de previsão do futuro que transcende as necessidades atuais e as carências imediatas”. Já Arkadi é descrito como alguém de alto horizonte de tempo, resoluto em não se desviar de seu caminho, de seu projeto a longo prazo, mesmo que ante a promessa de um lucro de cem por cento. E este, segundo o jovem narrador, seria o erro dos apostadores em ações tão comuns na Rússia do período, marcada por obras públicas e grandes investimentos: eles seriam incapazes de resistir a tamanhas tentações. Gerschenkron julga que Arkadi é injusto com tais investidores (que o narrador dostoiévskiano cita, inclusive, pelo nome), pois as construções de ferrovias nas quais eles se envolveram exigiam planos a longo prazo e, conseqüentemente, horizontes de tempo elevados; a questão seria que as garantias exigidas pelo Czar seriam tão grandes que tornariam os ganhos de cada um deles muito menos admiráveis (GERSCHENKROM, 1978, pp. 709-710). Não por acaso, os anos 1870, com tamanha febre de investimentos econômicos, seriam marcados na literatura russa (Dostoiévski incluso) por grandes ataques a figuras sempre prontas a realizar cálculos econômicos a longo prazo, o que não raro desaguava na xenofobia e, principalmente, no antissemitismo (GERSCHENKROM, 1978, pp. 709).

De todo modo, os discursos dos dois jovens narradores parecem tocar o âmago daquilo que caracteriza o sujeito burguês ocidental. Como nota Sloterdijk, a burguesia buscou seu próprio modo de se afirmar melhor do que os outros (o nobre corrupto e a plebe inculta). A princípio, “seu eu de classe se dirige para o sentimento da melhor, mais pura, mais racional e mais útil *moral* em todas as coisas da vida - da sexualidade até a condução dos negócios” (SLOTERDIJK, 2012, p. 105). É justamente disso que fala o preceptor ao mencionar os livrinhos de moral utilizados para inculcar nos pequeninos a mais ascética - e, em sua concepção, estéril - forma de se conduzir a existência.

Na concepção do filósofo alemão, a burguesia foi a primeira classe a dizer *eu* e, simultaneamente, possuir a experiência do trabalho. No *dizer-eu* burguês ressoa pela primeira vez “a ideia de orgulho com o trabalho, com o desempenho produtivo. Esse eu de uma ‘classe trabalhadora’ introduz uma virada até então inaudita para o realismo em meio à exaltação

social” (SLOTERDIJK, 2012, p. 106). Exemplo claro da natureza ambígua que perpassa o caráter de Aleksiei e que nesse texto é retomada tantas vezes: de um lado, ele busca incessantemente essa mesma afirmação egóica; de outro, rejeita radicalmente qualquer anseio voltado para a produção.

O próprio Sloterdijk fornece elementos para interpretar essa ambiguidade. Isso porque, para ele, a consciência trabalhadora encontra-se cindida no eu burguês em uma fração idealista e uma fração pragmática. Ao lado dos burgueses que são como o *Vater* germânico e empreendem, trabalham com finanças ou dedicam-se ao comércio, há, também, os Aleksiei, burgueses que filosofam, escrevem poemas e compõem músicas. Tais frações

criam a tensão secular entre o bom e o mal burguês, entre o idealista e o explorador, o visionário e o pragmático, o burguês idealmente liberto e o burguês trabalhador. Essa tensão permanece tão inesgotável quanto a tensão entre mundo do trabalho e “liberdade” em geral: mesmo uma grande parte do socialismo até aqui não passou da renovação do conflito intraburguês entre o cidadão idealista e o burguês antipático (SLOTERDIJK, 2012, p. 107).

Lembre-se que objetivo declarado de Arkadi não é a vingança por ressentimentos de sua condição bastarda, mas sim certo desejo de isolamento e poderio que ele julga ser próprio de sua personalidade (assim como no caso de Aleksiei, interessante notar que o narrador não é nada confiável). A verdade é que a própria ideia já lhe conforta e lhe traz certo senso de superioridade. É muito comum que ele julgue outros personagens como inferiores em razão do fato de não terem, também, uma ideia. Em certa altura, ele chega até a confessar que nela tinha seu consolo:

‘Ah, sou vil, mas ainda assim tenho uma ‘ideia’ e eles não sabem!’. A ‘ideia’ me consolava na vergonha e na nulidade; mas todas as minhas torpezas pareciam esconder-se debaixo da ideia; ela, por assim dizer, facilitava tudo, porém empanava tudo à minha frente (DOSTOIÉVSKI, 2015a, p. 104).

Assim, por mais que Arkadi defenda o contrário, parece meio óbvio que, ante as ofensas que lhe são dirigidas pela aristocracia, ele, assim como Aleksiei, busca um reconforto “intelectual” para sua posição. Enquanto Arkadi tem sua “ideia”, Aleksiei zomba de todos, isso quando não faz ataques diretos ao intelecto alheio. Quando da confusão com o barão, por exemplo, ele parodia, perante o general, os discursos judiciais da época, o que não faz sem a intenção de ofender o prussiano e, de certo modo, a mentalidade aristocrática como um todo:

Nos últimos tempos, há umas duas, mesmo três semanas, eu não me sinto bem: estou doente, nervoso, irritado, imaginativo e, em alguns casos, chego a perder completamente o controle. [...] [S]egundo eu sei, começou-se, nos

últimos tempos, a abusar desta circunstância no mundo jurídico: nos processos criminais, os advogados passaram a defender os criminosos, seus clientes, com a afirmação de que, no momento do crime, estavam fora de si, e de que se tratava de uma doença. “Matou – dizem eles – e não se lembra de nada”. E imagine, general, a medicina os favorece; realmente, confirmam os médicos, existe uma doença assim, uma demência temporária, durante a qual a pessoa não se lembra de quase nada, ou então lembra tudo pela metade, ou por um quarto. Mas o barão e a baronesa são gente da velha geração e, ademais, *junkers* prussianos e proprietários rurais. Provavelmente, ainda não conhecem este progresso no mundo médico-legal, e, por isso, nem vão aceitar as minhas explicações (DOSTOIÉVSKI, 2011c, p. 60).

A fala serve como uma alfinetada, sugerindo certo atraso e ignorância intelectual por parte da nobreza. Ele, o pássaro miúdo desprezado por todos, estaria muito mais a par das ideias contemporâneas do que aqueles que se julgam a elite da sociedade. Também se tem aí um exemplo da ironia e do humor muito recorrentes em Aleksiéi. Talvez contribua para uma melhor compreensão da veia cômica do preceptor a ideia freudiana, apresentada por Kehl, de que o humor seria inseparável do inconformismo contra as imposições da dura realidade, um recurso que possibilitaria o triunfo sobre as grandes adversidades da vida – no caso de Aleksiéi, sua posição marginal. Segundo a autora,

A investigação freudiana conclui que o que possibilita o uso do humor em situações de extrema adversidade seria uma espécie de cisão do eu, que permite que o supereu se destaque do eu que sofre e encare seu fracasso de forma benigna, como um pai compreensivo que sorri diante das trapalhadas e tropeços da criança. Vale lembrar que as cisões do eu são mecanismos de defesa característicos das estruturas perversas, que Freud chegou a cogitar serem mais bem sucedidas para enfrentar os conflitos entre o desejo e a realidade do que a neurose e a psicose. (KEHL, 2007, pp. 234-235).

Contudo, não se pode esquecer que a temática do esquecimento ou do juízo afetado reaparecerá nos discursos do preceptor, o que não deixa de chamar a atenção para o fato de que o narrador talvez esteja tentando se justificar perante o leitor, isto é, colocar a culpa de sua futura degradação em certos lapsos, bem fundamentados no discurso jurídico-legal então em voga. Nesse sentido, muito reveladoras são as palavras que ele dirige ao leitor no início do Capítulo XIII:

Em verdade, vez por outra, passa-me pela cabeça: “Não teria eu perdido então o juízo, e passado todo esse tempo em algum manicômio? Talvez ainda me encontre num, de modo que tudo isso tenha sido apenas impressão, e até agora continue sendo...”

Reuni e reli as minhas folhas de papel. (Quem sabe, talvez para verificar se não as escrevera num manicômio?) (DOSTOIÉVSKI, 2011c, p. 147).

Por fim, cabe lembrar que o jogo também desempenha papel de certa importância em *O adolescente*. Arkadi se entrega a apostas e parece manter a mesma esperança de futuros lucros, ainda que diante de grande pauperismo, que embriaga Aleksiei. Liza, irmã do jovem, chega a implorar que ele abandone o jogo, no que ele retruca não ser ele próprio “se não ganhar”, e que “a paixão pelo jogo não me domina; isso não é essencial, é apenas passageiro, eu te asseguro! Sou forte demais para não parar quando quiser. Devolverei o dinheiro e então serei todo de vocês duas, e diga a mamãe que não deixarei a companhia de vocês” (DOSTOIÉVSKI, 2015a, p. 260). Em determinado momento, a roleta chega a quase que dominar integralmente o pensamento de Arkadi:

Passei toda aquela noite sonhando com a roleta, com o jogo, com ouro, com cálculos. Como se estivesse à mesa de jogo, calculava sem parar alguma coisa, alguma aposta, alguma chance, e isso me oprimiu a noite inteira como um pesadelo. Para dizer a verdade, apesar de todas as impressões extraordinárias que eu experimentava, o ganho no dia anterior na roleta de Ziérschikov [ganho no qual o *zéro* desempenhara papel fundamental, assim como em *Um jogador*] vinha-me à lembrança a cada instante. Eu reprimia o pensamento, mas não conseguia reprimir a impressão e estremejava só de me lembrar. Aquele ganho picou-me o coração. Será que era um jogador nato? Na certa nasci ao menos com qualidades de jogador. Até quando escrevo este relato gosto de pensar por instantes no jogo! Às vezes me acontece de passar horas a fio sentado, em silêncio, com cálculos do jogo na mente e sonhando como tudo transcorre, como aposto e recolho o ganho. É, tenho em mim muitas “qualidades” diferentes e uma alma intranquila (DOSTOIÉVSKI, 2015a, p. 327).

Espera-se que esta breve análise possa lançar luz sobre a importância que *Um jogador* tem na construção de vários debates que serão caros aos romances de maior fôlego que o autor escreverá posteriormente. Chega a ser evidente o quanto várias das características centrais de *O adolescente* são, no final das contas, um desenvolvimento mais aprofundado do que já havia sido apresentado, quase uma década antes, na narrativa de Aleksiei Ivânovitch. Esse maior desenvolvimento talvez seja fruto do próprio momento histórico em que o romance foi escrito. A década de 1860 já havia sido, na Rússia, palco para diversas transformações; na década de 1870 elas continuaram, e agora com um maior distanciamento temporal para que se fizesse um balanço a respeito do Império no período posterior à abolição da servidão, dando origem a esse capitalismo russo jovem, como o “adolescente” Arkadi. Portanto, o que, em 1866, só poderia aparecer como embrião, dez anos depois se apresenta de maneira muito mais consequente. Importante que se lembre que o romanista pensava em batizar a obra como *Besporiadok*, *Desordem*, demonstrando nas notas grandes preocupações a respeito do estado caótico que vinha tomando conta da vida russa no período. Os fundamentos



da sociedade estariam se rompendo sob o peso da revolução trazida pelas reformas, fazendo com que as fronteiras entre o bem e o mal (esse grande tema dostoiévskiano!) desaparecessem (KASATKINA, 2004, p. 38).

Trata-se do retrato de um mundo em desordem generalizada, implicando, para a grande preocupação do romancista, na “desintegração da unidade familiar” (DOSTOIÉVSKI apud KASATKINA, 2004, p. 39). Ora, aqui também a narrativa de Aleksiéi prefigura a de Arkadi. Afinal de contas, o leitor encontra, em Roletemburgo, a expectativa de toda uma família pelo falecimento da Avó, na esperança do recebimento de uma grande herança; a banalização do casamento como forma de se adquirir riqueza ou *status* social; e a desatenção para com os filhos, representada pela atitude do general, não raro acusado de estar arruinando a herança de seus rebentos e lhes roubando o futuro.

### **O amor na periferia do capitalismo**

Ivanov acreditava que o enredo de *Crime e castigo* poderia, muito bem, servir de tema para uma tragédia de Ésquilo. Significativo, no entender do filósofo, que o romance de Dostoiévski pudesse ser descrito de maneira mais adequada pela linguagem artística da tragédia antiga do que seria por aquela da ética moderna: revolta da soberba e da arrogância humana (*hybris*) contra a lei sacrossanta da Mãe Terra; uma loucura fatal a acometer o criminoso, fruto da cólera da Terra pelo sangue derramado; purificação ritual do assassino perseguido pelas Erínias da angústia, mediante o ato de beijar a Terra diante do povo reunido; e, por fim, o reconhecimento do caminho reto por meio da dor (*páthei máthos*) (IVANOV, 1994, pp. 91-92).

Embora a leitura do filósofo seja baseada em aspectos místicos que aqui não calham, sua compreensão da forma dostoiévskiana como romance-tragédia pode ser muito útil para uma análise de *Um jogador*. O jovem narrador Aleksiéi Ivânovitch também possui, à sua maneira sarcástica e debochada, uma personalidade revoltosa – ou, na linguagem de Ivanov, “luciferina”. Ele zomba de tudo e todos, principalmente das ideologias ocidentais (ânsia acumuladora, meritocracia, liberdade e igualdade jurídicas) e dos próprios europeus. Contudo, ao tentar comprar Polina, ele acaba se comportando do mesmo modo que seus desafetos; isto é, seu olhar crítico e moralista não impede que ele objetifique e trate como mera mercadoria a pessoa que diz amar. E ele paga por isso, como deixa claro o estado calamitoso em que se

encontra no fecho de sua narrativa, perseguido pelas Erínias da roleta. Mas, diferentemente do caso de Raskolnikov e tantos heróis esquilianos, na história de Aleksiei não há qualquer reconhecimento. Até o último momento o jovem crê na sua ressurreição, numa fala que lembra muito a já citada em que Arkadi se dirige à sua irmã: “Sim! Basta ao menos uma vez na vida ser paciente e calculador, e eis tudo! [...] Amanhã, amanhã tudo estará terminado!” (DOSTOIÉVSKI, 2011c, p. 215). No entender esclarecedor de Lukács, a vida do jogador não chega a ser própria e verdadeira, resumindo-se à preparação para aquela vida que deveria ter lugar no futuro. Aleksiei não vive no presente, mas numa espera ansiosa pela grande mudança decisiva. Quando tal mudança ocorre, porém, a estrutura de sua vida psíquica permanece, na essência, inalterada. É dizer: “[e]m contato com a realidade, o sonho desvanece-se e da mudança longamente esperada surge um novo sonho. O trem partiu de uma estação e nós esperamos a seguinte: mas qualquer estação será sempre um estado de transição” (LUKÁCS, 1965, pp. 153-154).<sup>31</sup>

Nesse sentido, é possível entender a narrativa como o malogro trágico de uma relação amorosa, malogro este que se dá justamente pela internalização, por parte do personagem masculino – alguém da periferia do capitalismo -, dos valores burgueses. É interessante chamar a atenção para o fato de que, entre meados do século XIX e as primeiras décadas do XX, vários países, diga-se, periféricos, passaram por reformas que tinham por objetivo modernizá-los, ocidentalizá-los e, por fim, aburguesá-los. Trata-se de um processo que, claro, rendeu inúmeras obras literárias, geralmente muito descrentes em relação aos resultados dessas transformações para a sociedade. Não raro, o processo costuma acometer de maneira acentuada personagens masculinos, o que acaba por colocar um fim trágico a uma relação amorosa. Kehl possui uma interessante leitura do fenômeno, que ela atribui a um bovarismo – o desejo de tornar-se um outro, como a protagonista título da obra de Flaubert – da periferia, que, na busca de tornar-se o centro (tentativa desde o princípio fracassada) acaba por escamotear meios próprios e autênticos para a própria emancipação:

Nas sociedades da periferia do capitalismo, que se modernizaram tomando como referência as revoluções industrial e burguesa europeias sem, no entanto, realizar nem uma nem outra, a relação com os ideais passa forçosamente pela fantasia de “tornar-se um outro”. Só que esse outro é, por definição, inatingível, na medida em que o momento histórico que favoreceu a

---

<sup>31</sup> Mais uma vez, os ecos da literatura francesa podem ser ouvidos. É a vez de Flaubert, cujo Frédéric Moreau acreditava que “a felicidade merecida pela grandeza de sua alma estaria demorando a chegar” (“*Il trouvait que le bonheur mérité par l'excellence de son âme tardait à venir*”).

modernização, a expansão e o enriquecimento dos impérios coloniais não se repetirá. O bovarismo dos países periféricos não conduz à sua modernização; pelo contrário, inibe e obscurece a busca de caminhos próprios, emancipatórios, que respondam às contradições próprias de sua posição no cenário internacional – a começar pela dependência em relação aos mais ricos (2007, p. 225).

Há algo do mimetismo girardiano em tal proposta. Ronaldo Teixeira da Silva, em uma das poucas incursões monográficas a respeito de *Um jogador* feitas no Brasil, entende que Aleksiei busca mimetizar Des Grieux, despertando para o amor por Polina apenas no momento em que se dá conta de que a jovem é o objeto de desejo do francês, a quem erige como rival/modelo. Se, como defende Renè Girard, o desejo é essencialmente mimético, imitando um desejo modelo, o objeto a ser desejado é o mesmo do modelo, de modo que tem-se uma relação triangular (o sujeito/discípulo, o objeto desejado e o rival/modelo)<sup>32</sup>. O mestre é, pois, o rival, dele vindo o modelo do desejo do discípulo. Nas palavras do autor brasileiro,

Ambos passam a rivalizar mutuamente e, ainda que o modelo pudesse ter estimulado o desejo do discípulo, que surpreende ao concorrer, sente-se, de alguma forma, traído em virtude do outro avançar em seus domínios. Aleksiei, que descrevera Des Grieux, ampliando a sua visão a todos os franceses, “como algo intolerável, o burocratismo de formas preestabelecidas dessa amabilidade, desenvoltura e alegria de salão” [...], ao mesmo tempo invejava a sua relação com os parentes de Polina, chegando a indagar-lhe se já havia se tornado membro efetivo da família, afinal o francês assumia “o papel de mediador” (SILVA, 2016, p. 91-92).

As palavras de Kehl há pouco mencionadas apontam para a possibilidade de se realizar uma leitura etnopsicológica de tal mimetismo: Aleksiei é a expressão de uma periferia que encontra no centro seu rival e modelo, desprezando-o na mesma medida em que, à primeira oportunidade, o imita. Aliás, o próprio Girard aponta para a possibilidade de tal leitura ao afirmar que a oposição entre Europa e Rússia pode ser traduzida naquela entre modelo/rival e discípulo. Para o francês, Dostoiévski definiu-se negativamente: “ele é russo, mas na medida em que é contra a Europa; ele é proletário, mas por ser contra os ricos; ele é culpado, mas isso

---

<sup>32</sup> Eis a definição de Girard (2012, p. 76): “Since our starting point is mimetic desire, we must begin with its definition. To say that our desires are imitative or mimetic is to root them neither in their objects nor in ourselves but in a third party, the *model* or *mediator*, whose desire we imitate in the hope of resembling him or her, in the hope that our two beings will be ‘fused’, as some Dostoevskyan characters love to say”. O desejo mimético leva, então, a uma rivalidade mimética: “we both inevitably desire the same object and, unless this object can be shared and we are willing to share it, we will compete for it. Instead of uniting us, our shared desire will turn us into rivals and potential enemies [...]. Because of their mimetic nature, the rivalries of desire keep escalating, and the disputed objects acquire more and more value in the eyes of both rivals, even if the initial choice had no significance whatever, even if it was more or less random”.

por ser contra os supostamente inocentes (GIRARD, 2012, p. 58)<sup>33</sup>. Portanto, o autor acredita que, dentre todos os personagens dostoiévskianos, o *utchitel* de *Um jogador* é aquele que mais se assemelha ao seu criador: o “personagem é duplamente alienado, duplamente despossuído. Sentindo-se um laçao intelectual de aristocratas desenraizados, ele vive à margem de um meio que também existe à margem da vida nacional” (GIRARD, 2012, p. 59).<sup>34</sup>

Se é possível afirmar que a tragédia emerge da contradição inerente a uma situação, como propõe Eagleton, a modernidade - que ao mesmo tempo possibilita a democracia e os conflitos bélicos de escala global, o feminismo e a degradação da mulher, o imperialismo e o comércio para além das fronteiras nacionais - é essencialmente trágica:

Fontes de riqueza são transformadas em carência, tecnologias que poderiam emancipar o trabalho humano acabam por espremê-lo, e a liberdade se transforma, por alguma lógica misteriosa, em dominação. Em uma emocionante peça de teatro político, a modernidade coloca de joelhos um estado absolutista após o outro e, em seguida, instala a tirania do capital em seu lugar (EAGLETON, 2003, p. 242)<sup>35</sup>.

Como já notava Marx, tudo parece prenhe de seu oposto, de modo que apenas a ironia, o oxímoro, e a ambivalência revelam-se adequadas a captar sua lógica (EAGLETON, 2003, pp. 242-242). Ora, Aleksiéi, como já foi possível perceber, é tudo isso: irônico, ambíguo, paradoxal<sup>36</sup>.

---

<sup>33</sup> Utilizou-se uma edição em inglês do texto de Girard: “[h]e is Russian, but this is against Europe; he is proletarian, but this is against the rich; he is guilty, but this is against the supposedly innocent”.

<sup>34</sup> “This character is really double alienated, doubly dispossessed. Feeling like an intellectual lackey of uprooted aristocrats, he lives on the margins of a milieu that itself exists on the margins of the national life”.

<sup>35</sup> “Sources of wealth are turned into want, technologies which could emancipate human labour end up squeezing it dry, and freedom twists by some uncanny logic into domination. In a stirring piece of political theatre, modernity brings one absolutist state after another to its knees, then installs the tyranny of capital in their place”

<sup>36</sup> E a ambiguidade é, ela própria, uma das grandes características do gênero trágico. Como nota Vernant, os heróis da tragédia antiga encontram-se no limite delineado pelo par formado por *ethos* e *daimon*. Isso é, ao mesmo tempo em que tudo que o herói sente, diz e faz parte de seu caráter, seu *ethos*, tais sentimentos, palavras e ações são, também, expressão de um poder religioso, de uma *daimon* que por eles opera. Assim, a lógica trágica é ambígua, de modo que salta-se de um sentido para o outro, sempre com consciência da oposição entre ambos, mas sem nunca rejeitar nenhum deles (VERNANT, 1990, p. 37). A mensagem trágica parece ser a de que existem zonas de opacidade e incomunicabilidade nas palavras trocadas pelos seres humanos: mesmo vendo o herói apegar-se a um sentido exclusivo e, assim, se destruir, o espectador deve entender que, na verdade, há mais de um significado possível. Destarte, a mensagem se torna transparente a partir do momento em que o espectador se dá conta de que as palavras, valores, e os próprios seres humanos são eles mesmos ambíguos, e que o universo é um em conflito (VERNANT, 1990, p. 43).

Um estudo mais aprofundado de diversas obras literárias do período poderia render, inclusive, uma grande teoria a respeito do amor na periferia do capitalismo. Para os fins desta dissertação, isso não é cabível. O que não deixa de ser interessante a comparação de *Um jogador* com um dos maiores clássicos da literatura oriental, *Kokoro* (1914). A obra – cujo título pode ser traduzido como *coração, alma*, ou, até, *a alma das coisas*<sup>37</sup> – é considerada o principal trabalho do japonês Natsume Kinnosuke, mais conhecido como Natsume Soseki (1867-1916). A vida do autor coincidiu quase que integralmente com a chamada Era Meiji (1868-1912), conhecida por implantar várias reformas ocidentalizantes num Japão até então considerado feudal. Soseki foi um típico intelectual do período, tendo se aproveitado da política do governo de financiar estudos das letras ocidentais, que incluíam, até, bolsas para residências no exterior (o autor chegou a estudar na University College London e foi também um acadêmico da área de literatura inglesa). Sendo assim, as transformações efervescentes do período são temas comuns de sua obra, e *Kokoro*, publicada dois anos após o ocaso Meiji, pode ser lida como uma espécie de balanço a seu respeito.

O romance narra o encontro de um jovem universitário com um homem mais velho, a quem ele chama simplesmente *Sensei*. A narrativa é dividida em três partes, sendo que as duas primeiras são escritas do ponto de vista do jovem, enquanto a terceira é constituída por uma carta deixada por *Sensei* ao decidir suicidar-se, seu “testamento”. O homem conta a seu jovem pupilo que, quando ele próprio era um estudante universitário, alugara em Tóquio um cômodo na casa de uma viúva e de sua jovem filha. Embora desde o início esta lhe despertasse certo interesse amoroso, *Sensei* assume uma postura cautelosa, vez que acabara de descobrir que seu tio, responsável por administrar a herança que o jovem havia recebido de seus pais, passara-lhe a perna, infundindo-lhe grande desconfiança em relação às pessoas.

A casa ganha um novo morador quando K., também estudante e amigo de longa data de *Sensei*, é convidado por este a lá habitar. O jovem havia sido criado adotivamente pela família de um médico, que financiava seus estudos de medicina na capital; o interesse maior de K., contudo, encontra-se na filosofia e na religião, de modo que a insistência em mudar seu campo de estudo acaba por gerar uma ruptura com sua família. K. é introvertido e vive como um asceta, disposto a sacrificar tudo em nome do “verdadeiro caminho”. A esperança de

---

<sup>37</sup> A versão ocidental mais conceituada – e aquela que aqui foi consultada – é a edição em língua inglesa de McClellan (Cf. SOSEKI, 1957), na qual o título original, em japonês, foi mantido. Tem-se edição brasileira em língua portuguesa, na qual optou-se pelo título *Coração* (Cf. SOSEKI, 2008).

*Sensei* é que o novo convívio doméstico amoleça o coração de seu companheiro, o que acaba por se confirmar: aos poucos, K. vai se tornando mais sociável, ganhando a afeição da viúva e sua filha.

*Sensei*, todavia, é surpreendido ao ouvir do amigo que este encontra-se apaixonado pela jovem senhoria. A paixão gera um grande mal estar em ambos: *Sensei* enciuma-se e passa a ver no companheiro um concorrente; K., por sua vez, entra em crise ao sentir-se afastado de seu ascetismo, já que nada poderia estar mais fora de seu “verdadeiro caminho” do que o amor. Importante destacar que K. desconhece o interesse de *Sensei* pela jovem, não imaginando o efeito que sua declaração produziu sobre o amigo. Já este último, em vez de ajudar o colega, cuja crise ele sabe existir, aproveita a ignorância de K. para tomar-lhe a frente e pedir a mão da jovem. Sua proposta é aceita e K., ao tomar conhecimento dos fatos pela boca da viúva (*Sensei* é incapaz de contar-lhe até mesmo isso), se suicida.

A morte do asceta não impede a consumação do casamento – até porque o noivo jamais revela à sua companheira a traição que cometera -, mas toma *Sensei* de um grande sentimento de culpa que jamais o abandonará. Isso, inclusive, faz com que ele pense em suicídio durante vários momentos de sua vida, embora acabe optando por viver, ainda que como um verdadeiro morto. As coisas mudam quando *Sensei*, já envelhecido, inteira-se da morte do general Nogi (figura proeminente da Era Meiji que tirara a própria vida diante do falecimento do Imperador e do conseqüente fim do período), decidindo-se, finalmente, pelo suicídio. A relação entre os eventos históricos e a decisão de *Sensei* não são, claro, casuais. O próprio testamentário declara ao seu jovem discípulo estar tirando sua vida pelo “espírito Meiji”. Afinal de contas, na sua visão, a solidão seria o preço a ser pago pela modernidade, por um mundo cheio de liberdade e independência, mas, também, egoísmo (SOSEKI, 1957, p. 30). Como bem nota Fukuchi (1993, p. 473) a juventude de *Sensei* lhe revelara que egoísmo e alienação são companheiros inevitáveis da liberdade e da independência:

Ele foi um intelectual vitimado pela infeliz mistura de ideias modernas e tradicionais. Ele não entendia exatamente como seu egoísmo e solidão surgiam; ele sabia apenas que eles vinham simultaneamente com os conceitos modernos de liberdade e independência.<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Traduziu-se a partir da publicação em inglês: “He was an intellectual victimized by the unfortunate mixture of modern and traditional ideas. He did not understand exactly how his egotism and loneliness came about; he knew only that they came concurrently with the modern concepts of freedom and Independence.”.

Os paralelos entre as tragédias de Aleksiei e *Sensei* são inúmeros e revelam, num certo sentido, a experiência comum que a modernidade trouxe à periferia do capitalismo. Como já se afirmou aqui, em *O adolescente* e *Um jogador* tem-se a desintegração da família trazida pelos novos tempos; em *Kokoro* a temática está ali presente também de modo muito claro, basta que se pense no imbróglio envolvendo o protagonista e seu tio em razão da administração da herança. Antes de todo o problema vir à tona, o tio chega, inclusive, a oferecer a mão de sua filha ao protagonista. Tem-se, assim, a redução do laço matrimonial a uma mera transação para evitar maiores problemas materiais no futuro, o que remete diretamente aos interesseiros Blanche e Des Grieux. Ademais, a atomização e o individualismo dos seres humanos na sociedade moderna, tema central em Soseki, é também uma das principais preocupações em Dostoiévski, principalmente em *Crime e castigo*:

“O homem pode sobreviver na Terra sem Deus?” Como os estudiosos notaram em várias ocasiões, Dostoiévski já havia respondido a essa pergunta quando escreveu o último sonho de Raskólnikov. O colapso da sociedade no pesadelo do personagem - sua atomização em indivíduos, cada um dos quais se considera exclusivamente investido da verdade e do caminho para a salvação, que busca incorporar sua própria ideia pessoal como a ideia única e universal - cria uma imagem imponente de um anticristo humano se auto destruindo diante de nossos olhos (KASTKINA, 2004, p. 40).<sup>39</sup>

Em *Um jogador*, composto logo após a narrativa de Raskólnikov, não é diferente. A postura de Aleksiei ao longo do romance é sempre individualista e, mesmo o suposto ato de generosidade para com Polina, ao oferecer-lhe dinheiro, encobre o desejo egoísta de comprá-la como mercadoria. A grande tragédia de Aleksiei é, repita-se, adotar justamente o comportamento ocidental, egoístico e calculista, que ele busca criticar ao longo de toda obra – isto é, seu bovarismo. Frank concorda com tal visão a respeito do protagonista. Como ele mesmo escreve,

Aleksiei começa a jogar, supostamente para angariar meios de conquistar Polina, porém mais por uma necessidade de auto-afirmação egoísta do que por um desejo genuíno de amor. Polina acusa-o, com razão, de pensar que poderá “comprá-la com dinheiro”, mas ele repele, indignado, a acusação. [...] Polina já sabe que o “amor” de Des Grieux cresce e diminui de acordo com a estimativa de sua condição financeira; e fica magoada demais por Aleksiei ter imaginado que os *seus* [grifo do original] sentimentos para com ele poderiam ser dominados pelos mesmos motivos. Com efeito, no clímax da ação, o

<sup>39</sup> “‘Can man cope on Earth without God?’ As scholars have noted on numerous occasions, however, Dostoevsky had already replied to that question when he wrote Raskólnikov’s last dream. The breakdown of society in Raskólnikov’s nightmare—its atomization into individuals, each of whom considers himself solely invested with the truth and the path to salvation, who seeks to embody his own personal idea as the sole and universal idea—creates an imposing image of a human antichrist self-destructing before our eyes”.

comportamento de Aleksiei com Polina é idêntico ao do francês (FRANK, 2013, p. 238).

As afinidades temáticas entre os dois trabalhos são demasiadamente evidentes para serem tratadas como mera coincidência. Soseki conhecia os romances do russo – Dostoiévski chega a ser objeto de um diálogo na última (e inacabada) obra do japonês, *Meian* (1916) -, mas é muito mais provável que os paralelos entre os dois sejam mais fruto da semelhança entre os momentos históricos que ambos vivenciaram do que de uma influência de um sobre o outro. Aqui é necessário confessar, inclusive, que a epígrafe de Dostoiévski utilizada neste capítulo é espúria; na verdade, trata-se de um comentário feito por Soseki em seu diário<sup>40</sup>, a respeito do Japão, de modo que apenas trocou-se o nome dos dois países. Isso não muda o fato de que as ideias ali contidas são muito próximas às defendidas por Dostoiévski, sendo que a brincadeira foi aqui feita para evidenciar a afinidade de pensamento entre os dois romancistas. No quase meio século que separa *Um jogador de Kokoro* muitas reformas “modernizantes” tiveram o Brasil como palco, da Abolição às obras haussmanianas que transformaram o Rio de Janeiro. Assim, uma área interessante de pesquisa na literatura comparada poderia criar uma grande teoria do individualismo burguês onde ele é originalmente estranho, e as consequências disso para relações amorosas. Aleksiei, que perde a mulher que já o amava justamente por se comportar do modo mercantil que lhe era mais odioso, e *Sensei*, incapaz de ser feliz ao lado da mulher que ama em razão da culpa que seu egoísmo lhe causou, não possuem um futuro muito diferente do Rubião machadiano. Ele próprio um *utchtitel*, acaba tragado por uma paixão que se associa a delírios napoleônicos, bovaristas, o que lhe rende o definhamento em Barbacena. São todos romances que, num certo sentido, invocam simultaneamente um elemento arcaico - o amor como fator desestabilizante, um dos *topoi* da tragédia antiga - e outro moderno - o egoísmo racional ou a mercantilização das relações. *Desenvolvimento uno, mas desigual. Convivência entre formas tradicionais e formas propriamente capitalistas*. Trotsky e Lukács.

À conta poder-se-ia integrar, também, *Os Maias* (aqui já invocado, aliás). Agnolon destaca como a presença de Vênus no jardim da habitação familiar reforça a ideia do amor

---

<sup>40</sup> “People say that Japan was awakened thirty years ago, but it was awakened by a firebell and jumped out of bed. It was not a genuine awakening but a totally confused one. Japan has tried to absorb Western culture in a hurry and as a result has not had time to digest it. Japan must be truly awakened as regards literature, politics, business, and all other areas”(apud FUKUCHI, 1993, p. 469). São palavras que datam de 1902.



como elemento desestabilizador cujas paixões que amiúde inspira são por vezes fatais. O caso paradigmático na tragédia antiga, é, nesse sentido, o *Hipólito* de Eurípides, de quem a desgraça fora consequência dos desígnios da deusa (AGNOLON, 2018, p. 102)..

É muito significativo que, na década de 1930, tenha circulado no Brasil a ideia de que Dostoiévski seria um autor “difícil”, sendo indicado para indivíduos de países considerados “adolescentes” (como era o caso brasileiro e de tantas outras periferias) que estariam diante da introdução no mundo “adulto”, como forma de amadurecimento cultural. Trata-se de um visão “que formou uma afinidade eletiva com os discursos da década de 1930 que apregoavam uma mescla de renovação (moços cheios de vigor a dirigir o país com ideias novas) e organização (é hora de acabar com a brincadeira e efetivamente articular o país)” (GOMIDE, 2018, p. 43)

Se os paralelos entre Brasil e Rússia não são raros (lembre-se o aqui já invocado exemplo da “Rússia americana”), seria muito produtivo incluir o Japão, e outras periferias que se aburguesaram, nesse tipo de estudo. Zeppini (2011, p. 21) lembra que os debates travados na *intelligentsia* russa (e, poder-se-ia acrescentar, também na brasileira) ao longo do XIX se concentravam em torno do caminho a ser seguido pela Rússia, se aquele da tradição eslava ou o das ideias europeias. Assim, fariam parte do conteúdo das obras de Dostoiévski e Machado de Assis a “penetração do capitalismo e da forma-mercadoria, das ideias liberais, da ideia de indivíduo, dos direitos humanos, do trabalho assalariado, e de que maneira tudo isso entra em conflito com as formas ‘atrasadas’” – questões não muito distantes, pois, daquelas invocadas por Soseki.<sup>41</sup>

Fica claro, assim, que quando aqui se propõe uma leitura conjunta de Dostoiévski, Machado e Soseki, não se está defendendo uma conexão abstrata a ligá-los no tempo e espaço. O que se intenta, na verdade, é mostrar que os três prestam testemunho, cada um à sua maneira, “do ‘choque do novo’, a ruptura maciça efetuada pela modernização capitalista nos

---

<sup>41</sup> Gomide (2018, p. 302) recorda que o texto central para um estudo sobre as analogias entre as ficções brasileira e russa é o aqui já citado *Ao Vencedor as Batatas*, de Roberto Schwarz. O autor também nota a existência de trabalhos mais recentes, nomeadamente os de Andrea Zeppini e Ana Carolina Huguenin Pereira (2011, ambos), também de grande importância para esta dissertação. Esse último, inclusive, chega a inserir o Japão da era Meiji em suas investigações.

níveis do continuum espaço-temporal, do mundo da vida, da experiência e do sensorio humano.” (WReC, 2015, p. 50).<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup>“To the ‘shock of the new’, the massive rupture effected at the levels of space-time continuum, lifeworld, experience and human sensorium by capitalist modernisation”. As palavras do coletivo são a respeito de um outro conjunto de obras e autores (Wieland, Max Havelaar, *Noli Me Tangere*, Rickshaw e *The Lost Steps*), mas parecem adequadas à problemática que aqui se debate e, antes de serem uma formulação sobre um grupo específico de textos literários, são uma representação do uso da Literatura-Mundial enquanto categoria analítica.

## CAPÍTULO II - PELO PRISMA RUSSO: UMA ANATOMIA DO SUJEITO BURGUEZ

*Um dia andei por Manchester com um destes cavalheiros da classe média. Falei-lhe das desgraçadas favelas insalubres e chamei-lhe a atenção para a repulsiva condição daquela parte da cidade em que moravam os trabalhadores fabris. Declarei nunca ter visto uma cidade tão mal construída em minha vida. Ele ouviu-me pacientemente e na esquina da rua onde nos separamos comentou: "E ainda assim, ganham-se fortunas aqui. Bom dia, senhor!" (F. Engels, "As Condições da Classe Trabalhadora na Inglaterra")*

*Diante desta [isto é, diante da literatura russa], ainda os maiores romances do realismo francês fazem impressão de ingênuos (R. Schwarz, "Ao vencedor as batatas").*

### **Mais tu verras des étoiles: os franceses de Aleksiéi e Dostoiévski**

No capítulo anterior, já foram apresentadas algumas das possíveis relações entre a obra de Dostoiévski e a literatura francesa. Viu-se, por exemplo, como Julien Sorel pode ser encarado como uma espécie de antecessor literário de Aleksiéi Ivânovitch; ou, também, como o narrador batiza alguns dos personagens de sua confissão com nomes retirados diretamente de textos francófonos (Des Grieux, *Thérèse-philosophe*). Pretende-se, nesta seção, um aprofundamento desse tipo de leitura.

Não só Dostoiévski, mas praticamente todos os grandes literatos russos do XIX, cresceram lendo literatura francesa, quase sempre no original. Assim, é natural que as obras russas do período estivessem em franco diálogo com a literatura feita na França. Tendo-se em mente Lermontov, Dostoiévski e Tolstói, fica evidente como, em seus romances, as obras francesas são contrastadas com textos que refutam seu sistema de valores, para assim se alcançar uma verdadeira síntese russa; para os dois últimos escritores, tais textos estariam em Púchkin, responsável por prover o ideal estético a ser seguido, e no Evangelho, fornecedor do ideal moral. No entender de Meyer (2008, p. 7),

Os autores russos estabelecem a oposição entre os valores franceses e o que eles tomam pelo ideal, assim chegando a uma síntese genuinamente russa. Seus

contemporâneos definem a genuinidade negativamente: como uma *não* imitação dos modelos literários europeus.<sup>43</sup>

A autora defende que tanto Dostoiévski quanto Tolstói incorporam o material francês como forma de denunciar, do ponto de vista russo, a decadência da França e seus valores. O aburguesamento da sociedade e a progressiva perda da fé cristã que eles acreditavam encontrar nos retratos literários do Ocidente são tomados como uma espécie de alerta à Rússia e a sua substituição da cultura idealista, representativa da década de 1840, pela materialista, típica dos anos 1860 (MEYER, 2008, p. 7).

No caso mais específico de Dostoiévski, é possível encontrar certa ambivalência no que se diz respeito à França. Se, de um lado, ele despreza o que considera ser a decadência francesa, por outro trata-se de um grande admirador de sua literatura, aquela que, segundo Meyer (2008, p. 89), é mais referenciada nos romances do russo do que qualquer outra literatura nacional do Ocidente. A título de exemplo, recorde-se que a primeira publicação do autor de *Crime e castigo* foi uma tradução de *Eugénie Grandet*, romance de Balzac escrito na década de 1830; ademais, Dostoiévski possuía duas coleções das obras completas do autor francês, uma em vinte volumes, datada de 1857, e outra posterior (1869-1876), de vinte e quatro (MEYER, 2008, p. 89).<sup>44</sup>

Aqui já se referiu à leitura de Murat, que vê na monomania comum nos hospícios da França oitocentista o reflexo de uma geração presa entre a destruição revolucionária do passado e a grande insegurança em relação ao porvir. Meyer vai por caminho semelhante, acreditando que autores como Janin, Sue e Balzac seriam os grandes retratistas de um país marcado pela incerteza moral e a busca espiritual. Suas obras refletiriam, assim, as turbulências em torno da revolução de 1830, o triunfo da

---

<sup>43</sup> Tradução livre a partir do original, em inglês. Ei-lo: “The Russian authors establish the opposition between French values and the ideal in order to arrive at a genuinely Russian synthesis. Their contemporaries define genuineness negatively: as *not* an imitation of European literary models or more”.

<sup>44</sup> O caráter trágico da narrativa dostoiévskiana é manifesta, também, em seu predecessor francês. Eagleton salienta que *A Comédia Humana* é repleta de tragédias de homens como Birotteau, um medíocre perfumero pequeno-burguês destruído pelo capitalismo predatório. O inglês acredita que a empreitada balzaquiana busca dar um *status* universal à nada heroica classe média, elevando-a à dignidade do trágico e, ao mesmo tempo, mostrando uma visão expansiva e essencialmente cômica de sua fortuna (2003, p. 93). Ora, se muitas vezes Dostoiévski é lembrado como autor sisudo e demasiadamente sério, obras como *Um jogador* deixam claro como, da mesma maneira que em Balzac, a tragicidade da narrativa entrelaça-se com um tom marcadamente cômico.

cultura burguesa e a concomitante perda da fé religiosa sob o governo de Luís Filipe, o “rei cidadão” (MEYER, 2008, p. 91).

Colocando o debate nos termos da problemática da Literatura-Mundial, percebe-se como o destino de uma cultura da (semi)periferia é seccionado e alterado por outra cultura, vinda do centro - e que, não raro, ignora por completo aquela periférica (MORETTI, 2000, n.p). E, se existe um constrangimento sistemático sendo exercido de uma literatura para com outra, é necessário reconhecer, como Moretti faz na esteira de Schwarz, que isso gera efeitos na própria forma literária, vez que esta revela-se a abstração de relações sociais específicas (MORETTI, 2003, n.p). É claro que esse processo não se dá por uma via de mão única e nem de modo em que a cultura periférica reste como elemento meramente passivo, como há muito sabe boa parte da crítica literária brasileira. A título de exemplo, cite-se Silviano Santiago, para quem o texto da cultura dominada revela-se o mais rico, vez que contém em si uma representação do texto dominante e “uma resposta a esta representação no próprio nível da fabulação, resposta esta que passa a ser um padrão de atenção cultural da universalidade tão eficaz quanto os já conhecidos e catalogados” (SANTIAGO, 1982, p. 23 apud CARVALHAL, 2006, p. 85).<sup>45</sup>

Um bom exemplo da relação antropofágica da cultura russa para com a francesa encontra-se em *Notas de inverno sobre impressões de verão*, o *travelogue* composto por Dostoiévski acerca de suas andanças pela Europa Ocidental, realizadas no ano de 1862. Com a ironia que caracteriza a obra, o narrador afirma que a cultura francesa, responsável por civilizar os bárbaros russos, acabaria por gerar um grande distanciamento entre a elite afrancesada e o povo, preso às tradições eslavas:

Sim, agora nos consolamos de vez, consolamo-nos com nós mesmos. Vá lá que ao redor de nós, mesmo agora, nem tudo esteja muito bonito; em compensação, nós mesmos somos tão belos, tão civilizados, tão europeus que o povo tem até náuseas de nos olhar. Atualmente, o povo já nos considera de todo estrangeiros

---

<sup>45</sup> É fundamental não cair nas velhas dicotomias eurocêntricas que distinguem literaturas “menores” naquelas vindas da (semi)periferia. Nas palavras de Medeiros (2019, p. 321) “[u]ma das primeiras tarefas da Literatura-Mundial, hoje em dia, é o questionamento da imaginação do centro. É preciso descentrar, a começar pela ideia de nação, passando pela noção de cânone, e categorias falaciosas como a de literatura menor em suposta oposição às outras, nunca apelidadas de maiores, mas simplesmente de literaturas, quando muito centrais, como se fossem elas a essência natural do literário”.

e não compreende uma palavra, um livro, um pensamento nosso, e isto, digam o que quiserem, é progresso (DOSTOIÉVSKI, 2011b, p. 95)<sup>46</sup>.

O autor prossegue, realizando uma verdadeira crítica da pretensão universalista da cultura europeia. Se a civilização teria permitido ao russo ver que não há solo nem povo e que a nacionalidade seria determinada simplesmente pelo sistema de impostos, a alma acaba sendo uma tábula rasa, “uma cerinha com a qual se pode imediatamente moldar um homem verdadeiro, um homem geral, universal, um homúnculo: basta para isso aplicar os frutos da civilização europeia e ler dois ou três livros” (DOSTOIÉVSKI, 2011b, p. 95-96).

Frank já bem sinalizou os aspectos “etnopsicológicos” de *Um jogador*. Partindo-se de tal leitura, é possível entender o romance também como uma ampla crítica à pretensão universal da cultura europeia. Enquanto alguém da Europa Ocidental pode afirmar, como Fichte o faz em 1812 (apud PACHUKANIS, 2017, pp. 121-122), que “[t]odos devem ser livres e ninguém deve atrapalhar a liberdade do outro [...], cada qual possui seu próprio corpo [...] como livre instrumento de sua vontade”, Aleksiei força situações que evidenciam o contrário, como buscou-se demonstrar no capítulo anterior.

Em *Notas...*, várias das críticas que serão abordadas em *Um jogador* já estão presentes. Num dos capítulos dedicados à França e aos franceses, significativamente intitulado *Ensaio sobre o burguês*<sup>47</sup>, já há uma denúncia da ânsia acumuladora que tão

---

<sup>46</sup> Os leitores de Tolstói se recordarão da longa fala em francês que abre Guerra e Paz: “*Eh bien, mon prince. Gênes et Lucques ne sont plus que des apanages, des propriétés, de la famille Buonaparte. Non, je vous prévient, que si vous ne me dites pas, que nous avons la guerre, si vous vous permettez encore de pallier toutes les infamies, toutes les atrocités de cet Antéchrist (ma parole, j’y crois) je ne vous connais plus, vous n’êtes plus mon ami, vous n’êtes plus meu fiel escravo, comme vous dites.* Bem, boa noite, boa noite. *Je vois que je vous fais peur, sente-se e conte-me as novidades*” (TOLSTÓI, 2017, n.p). A passagem não só evidencia a visão que se tinha de Napoleão no contexto de ameaça à Rússia (*Antéchrist* é o termo utilizado, próximo àqueles apresentados pelos intelectuais mencionados em nota anterior desta dissertação), mas é exemplo de uma grande ironia por parte de Tolstói: discute-se, em francês, a possibilidade de um conflito com a França. Como nota o tradutor Rubens Figueiredo em seu prefácio à obra, a “rigor, o peso da língua francesa desde as primeiras páginas do romance mostra que a Rússia já era um país invadido antes mesmo da chegada das tropas de Napoleão” (FIGUEIREDO, 2017, n.p).

<sup>47</sup> A título de curiosidade, interessante notar que o capítulo ganhou edição avulsa no Brasil durante a década de 1930, num proceder comum à época e que buscava atender a interesses mercadológicos e, ainda, escapar da censura estadonovista. Como salienta Gomide (2018, p. 62), o “período até 1937 marca o ápice dos títulos inesperados para livros russos, ditados pelos eternos problemas básicos de informação e pelo jogo de esconde-esconde com a censura. Havia também o aspecto comercial. As editoras tentavam atrair os leitores com textos aparentemente novos para o leitor brasileiro. *Alma de Criança* [a incompleta

bem caracteriza Blanche e Des Grieux, assim como à ideia, presente no discurso de Aleksiéi e, posteriormente, de Arkadi, do dinheiro como *radical leveller*. “Acumular fortuna e ter o maior número possível de objetos transformou-se no principal código de moralidade no catecismo do parisiense”, de modo que se “[p]ermite a uma pessoa coisas surpreendentes, desde que tenha dinheiro” (DOSTOIÉVSKI, 2011b, p. 128). Os franceses de Roletemburgo parecem mesmo não se importar com qualquer valor moral, desde que haja dinheiro. Assim, mentem, trapaceiam e se relacionam com os outros pelo mais puro interesse financeiro. Curioso notar, também, que quando Aleksiéi enriquece no jogo, Blanche, que jamais olhara para o herói, leva-o a Paris e lhe promete ver estrelas em pleno dia (“*et je te ferai voir des étoiles en plein jour*”). Ora, não poderia haver exemplo melhor das coisas surpreendentes que são prometidas, desde que “se tenha dinheiro”!

No mesmo *Ensaio sobre o burguês*, afirma-se que a França teria se contentado com as palavras de Sieyès, para quem, embora o Terceiro Estado não fosse nada, ele deveria ser tudo. Assim, a sociedade francesa teria se aburguesado por completo (o Terceiro Estado se tornou, finalmente, tudo), mas esquecendo-se do que vinha depois do apelo do abade, isto é, os ideais de liberdade, igualdade e fraternidade (DOSTOIÉVSKI, 2011b, p. 132).

A *libertè*, liberdade igual para todos de se fazer o que bem se entende, desde que dentro dos limites da lei, o que seria, na realidade? Muito pouco, pois só seria possível fazer o que bem se entende “[q]uando se possui um milhão” (DOSTOIÉVSKI, 2011b, p. 132). Aqui, mais uma vez, encontra-se a concepção de Aleksiéi e Arkadi acerca do poder libertador do dinheiro. A passagem contém, também, a hipocrisia da liberdade burguesa, a mesma que Aleksiéi busca denunciar ao utilizá-la como desculpas para suas atitudes perante uma sociedade que o despreza e que é incapaz de vê-lo ou tratá-lo como alguém livre; ele é, isso sim, um dependente, alguém sob toda a responsabilidade do General – recorde-se, aqui, o imbróglio envolvendo o barão. Afinal de contas, o homem desprovido de milhão “não é aquele que faz o que bem entende, mas aquele com quem

---

obra *Niétotchka Niezvânova*], como vimos, era um velho conhecido. *O Tirano e o Ensaio sobre o Burguês*, porém, poderiam pegar um comprador de surpresa, sem que este soubesse tratar-se de, respectivamente, *A Aldeia de Stepántchikovo e Seus Habitantes* e de uma parte das *Notas de Inverno sobre Impressões de Verão* tornada obra avulsa”.

fazem o que bem entendem” (DOSTOIÉVSKI, 2011b, p. 132). Com Aleksiéi, talvez Dostoiévski estivesse mirando em dois alvos: de um lado, a crítica ao absurdo de se aplicar os ideais burgueses a uma sociedade paternalista como a Rússia, na qual, assim como no Brasil, dependia-se da mediação universal do favor (dependência do jovem frente ao general); de outro, mostrar o quão falsos se revelavam tais ideais *dentro da própria sociedade burguesa*, o que fica ainda mais claro nas *Notas...* É lembrar a lição schwarziana de que liberdade de trabalho, igualdade perante a lei e universalismo seriam ideologia na Europa Ocidental, uma aparência que escamoteia o essencial, isto é, a exploração do trabalho; no Brasil escravista e na Rússia da servidão tal ideologia não esconderia nada, mas, sim, tornaria mais abjeta a exploração do trabalho cativo.

Sobre a igualdade, discutida na sequência, Dostoiévski sequer se estende, afirmando que, ao menos nos moldes em que ela era, de fato, praticada, “cada francês pode e deve considerá-la como uma ofensa pessoal” (DOSTOIÉVSKI, 2011b, p. 132). Ao discutir sobre a fraternidade, contudo, o autor consome páginas, já esboçando concepções fundamentais em seus romances posteriores. Não só na França, mas também no Ocidente como um todo, não haveria qualquer lugar para a *fraternité*. A regra seria, pelo contrário,

O princípio pessoal, individual, o princípio da acentuada autodefesa, da autorrealização, da autodeterminação em seu próprio Eu, da oposição deste Eu a toda a natureza e a todas as demais pessoas, na qualidade de princípio independente e isolado, absolutamente igual e do mesmo valor que tudo o que existe além dele (DOSTOIÉVSKI, 2011b, p. 133).

Já a verdadeira fraternidade consistiria no sacrifício de si mesmo em proveito de todos. Um sacrifício, contudo, que deveria ser feito sem qualquer cálculo ou espera de recompensa, “sem qualquer expectativa de vantagem, sem pensar de modo algum que, se eu sacrifiquei à sociedade toda a minha pessoa, a própria sociedade me devolverá toda essa pessoa” (DOSTOIÉVSKI, 2011b, p. 134). Para que isso pudesse ocorrer, bastaria a observação do princípio fraterno do amor (“é preciso amar”). Nesse sentido, toda personalidade deveria dizer à sociedade, sem qualquer coação,

“Somente unidos seremos fortes; tomai-me todo, se precisais de mim, não penseis em mim ao promulgar vossas leis, não vos preocupeis sequer, entrego-vos todos os meus direitos e, por favor, dispode de mim. Eis a minha felicidade suprema: sacrificar-vos tudo, e que isto não vos traga qualquer desvantagem [...]”. E a fraternidade, ao contrário, deve dizer: “Está nos dando demais. Não temos direito de não aceitar de ti aquilo que nos entregas, pois tu



mesmo dizes que nisso consiste toda a tua felicidade; mas o que fazes se nos dói incessantemente o coração por essa tua felicidade? Toma, pois, tudo de nós também. Vamos esforçar-nos constantemente, com todas as forças, para que tenhas o máximo de liberdade individual, o máximo de autoexpressão [...]" (DOSTOIÉVSKI, 2011b, p. 134).

Várias reflexões podem ser tiradas desses excertos. Na constatação do individualismo exacerbado que teria tomado conta do Ocidente, por exemplo, tem-se aqui já abordada tragédia de Aleksiéi e *Sensei*, homens que destruíram suas vidas e amores justamente por se renderem a esse egoísmo que, a princípio, lhes deveria ser alienígena.

Outro aspecto fundamental presente na passagem é o esboço de uma “Idade de Ouro”. Bezerra, tradutor de vários escritos do russo no Brasil, acredita que o passado de Dostoiévski como socialista utópico teria trazido a temática para toda a sua obra, mas que ela ganharia maior importância a partir da década de 1860, quando no pensamento dostoiévskiano teria alcançado contornos históricos e sociológicos mais claros e definições filosóficas e ideológicas mais consistentes (BEZERRA, 2015a, p. 610). Em *Crime e castigo*, por exemplo, o Raskólnikov que expia seus pecados na Sibéria observa o acampamento de nômades na estepe, ali enxergando um mundo em que o tempo teria parado, o mesmo em que habitara Abraão e seu rebanho. Nas palavras de Bezerra, o renascimento do herói se dá

na unidade do passado e do futuro, do século de Abraão e da Idade de Ouro de Ovídio à luz de uma experiência vivida no século XIX, o que, tomado em conjunto, representa uma síntese da unidade da história e da cultura. Conclui-se o renascimento de Raskólnikov com a cena da eclosão do amor por Sônia e do seu entendimento final com os galés, representação da união entre o intelectual e o povo, preocupação central de Dostoiévski (BEZERRA, 2015a, p. 611).

Em *O adolescente* a ideia aparece em uma relação mais clara com seu esboço nas *Notas....* Viersílov, o pai biológico do narrador, situa sua Idade de Ouro no futuro, a partir da interpretação do quadro *Ácis e Galateia*, de Claude Lorrain. Mas, antes disso, ele imagina uma sociedade em que a humanidade viveria sem Deus, substituindo o amor em relação a este por um amor direcionado “para toda a natureza, o mundo, as pessoas, que passariam a amar a terra e a vida conforme tomassem consciência de sua transitoriedade e de sua finitude” (BEZERRA, 2015b, p. 613). Tal solução socialista seria meramente material, sem nenhuma contrapartida espiritual, de modo que as

pessoas seriam incapazes de ser plenamente felizes. Faltaria, portanto, a ideia de Cristo. (BEZERRA, 2015b, p. 613).

Nas *Notas...*, o narrador também fala de uma tentativa socialista de criar uma sociedade fraterna e de como esta estaria fadada, desde o princípio, ao fracasso. O homem ocidental não seria capaz de construir a fraternidade, pois “o que existe nele é um princípio individual, pessoal, que se debilita incessantemente, que exige de espada na mão os seus direitos” (DOSTOIÉVSKI, 2011b, p. 136). Se, para a feitura de um ragu de lebre, é necessário, antes de tudo, a própria lebre, seria impossível aos socialistas a construção da fraternidade em tal solo ocidental. A verdadeira fraternidade basear-se-ia no amor e na espiritualidade, o que seria incompatível com o egoísmo e o racionalismo exacerbado que se arraigavam no espírito europeu. Na legítima utopia fraterna, ter-se-ia “[t]udo baseado no sentimento, na natureza, e não na razão” (DOSTOIÉVSKI, 2011b, p. 136).

A conclusão que dá Dostoiévski ao *Ensaio sobre o burguês* também é muito rica em significações. Ele acredita que a burguesia liquidou os inimigos que ainda tinha, a fuzil e baioneta, nas “barricadas de junho” – referência às revoltas operárias do ano de 1848, duramente reprimidas pelo governo republicano da França. Terminada a batalha, o burguês teria se visto como o único e o melhor sobre esta terra, o ideal. Sendo assim, não precisava mais “procurar convencer os demais, como outrora, de que ele era o ideal, mas simplesmente posar para o mundo inteiro, tranquila e majestosamente, na forma da beleza suprema e das maiores perfeições humanas” (DOSTOIÉVSKI, 2011b, p. 138). É curioso notar como, aqui, a crítica do romancista se aproxima da crítica marxista, nomeadamente aquela do próprio Marx e, posteriormente, de Lukács, teóricos da “decadência ideológica da burguesia”. Para tais autores, a burguesia anterior a 1848, posto que classe revolucionária, possuiria uma legítima preocupação com a representação da verdade, o que teria rendido o que há de mais fino na filosofia e na literatura europeias (o próprio Balzac é dado como exemplo). Posteriormente às revoltas de junho, a burguesia, erigida a classe dominante, teria passado à mera apologética, abdicando de qualquer compromisso com a realidade e dando origem, pois, à sua decadência ideológica.

Lukács, em ensaio publicado em 1938 e ao qual intitulou *Marx e o problema da decadência ideológica*, analisa tal fenômeno, entendido como um processo que se inicia quando a classe burguesa já domina o poder político e a luta de classes entre ela e o proletariado se coloca no centro do cenário histórico (LUKÁCS, 2010, pp. 51-51).

Desde o final do século XVIII a burguesia não só passa a dominar o processo produtivo, mas também toma o poder político, tornando-se classe dominante de uma nova ordem. Com isso, assume maior importância sua luta com o proletariado, sendo, já na primeira metade do século XIX, travadas as primeiras batalhas – as insurreições proletárias de 1830 e, principalmente 1848 - capazes de determinar os rumos classistas e ideológicos dos anos por vir. Nesse contexto, a traição burguesa à democracia não apenas se desenvolve no campo político, com a coroação de Napoleão III na França<sup>48</sup> e o apoio à monarquia dos Hohenzollern na Alemanha; tem-se, também, uma orientação em toda a ciência burguesa em direção à apologia da nova ordem estabelecida e o abandono de qualquer pretensão a representar a realidade, suas contradições e forças motrizes. Nas palavras do húngaro,

Do mesmo modo como, em face da revolta de junho de 1848 do proletariado parisiense, os partidos liberais e democráticos fugiram e se esconderam sob as asas dos vários Hohenzollern, Bonaparte e consortes, agora fogem também os ideólogos da burguesia, preferindo inventar os mais vulgares e insípidos misticismo a encarar de frente a luta de classes entre burguesia e proletariado, a compreender cientificamente as causas e a essência desta luta. (LUKÁCS, 2010, pp. 53-54)

Importante ressaltar, contudo, que na concepção de Marx e Lukács essa reviravolta na classe burguesa não pode ser considerada como fruto de uma escolha que se abriu perante a burguesia entre a manutenção ou o abandono do projeto de emancipação humana. Na verdade, o pensamento burguês apologético é fruto de mudanças *objetivas* ocorridas no seio da classe; trata-se da expressão lógica do processo de superação de uma sociedade de classes (a feudal) por outra (a capitalista), também classista (NETO, 2011, p. 52). Como bem coloca Neto (2011, pp. 52-53),

esse declínio não é uma escolha, uma vontade, uma determinação meramente subjetiva, mas sim a expressão de determinações objetivas dadas pelos limites daquele momento histórico: a burguesia por mais que quisesse, não poderia avançar mais adiante, pois os limites últimos já estavam postos. O

---

<sup>48</sup> Note-se que Dostoiévski também denuncia tal traição. Por que, ele indaga, teria o burguês se escondido sob o Imperador Napoleão III, esquecendo, assim, “o estilo elevado na Câmara dos Deputados, que ele tanto amava outrora?” (DOSTOIÉVSKI, 2011b, p. 125).

próprio ato de fundar uma nova sociedade de classes, podemos ver hoje com maior clareza, graças ao amadurecimento permitido pelo movimento histórico, já expressava tais limites e a conseqüente ingenuidade daqueles pensadores que acreditavam que naquele período pudesse efetivamente ocorrer a libertação da humanidade dos seus flagelos e grilhões. Portanto, dadas tais determinantes, cabia à burguesia agora garantir a reprodução daquela nova ordem, para fortalecê-la diante dos ataques contrarrevolucionários dos representantes do Antigo Regime. Assim, centrada no presente, a burguesia rompia definitivamente com o futuro, com o projeto de edificar radicalmente a emancipação humana.

Num certo sentido, a concepção dostoiévskiana também toma a mesma via, acreditando que ainda que se escolhesse caminho diferente, o materialismo egoísta já dominante naquela sociedade não permitiria que nada diferente florescesse. Chegam a ser irônicas as similitudes do russo com um autor que, em determinado momento de sua vida intelectual, dedicou páginas e páginas a vituperar contra ele. Sabe-se que uma das primeiras obras-primas de Lukács, *A teoria do romance*, fora planejada como um grande trabalho ético-filosófico sobre Dostoiévski, da qual, contudo, o autor apenas concluiu a primeira parte, publicada em 1916 (LÖWY, 2016, p. 44). Assim, o romancista russo só é de fato abordado nos últimos parágrafos da obra, sendo apresentado como o profeta de um mundo novo, o anunciador de uma nova época da história mundial (LÖWY, 2016, p. 44). O entusiasmo do filósofo em relação a Dostoiévski foi, porém, se esvanecendo ao longo dos anos, de modo que, em 1931, Lukács acaba por publicar uma diatribe contra o “reacionário” Dostoiévski (LÖWY, 2016, p. 51) - apenas para, no ensaio da década de 1940 aqui já mencionado quando da apresentação deste trabalho, novamente louvá-lo.<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> Dolf Oehler, em seu *O Velho Mundo desce aos infernos. Auto-análise da Modernidade após o trauma de Junho de 1848 em Paris*, sublinha, assim como Lukács, o caráter inaugural de 1848. Mas o faz em perspectiva bem distinta, intentando apresentar a relevância das jornadas de junho para a história, principalmente intelectual e literária. Aqui não se tem o decadentismo do pensador húngaro: para Oehler, é a partir de 48 que se observa uma modernização da literatura, que se afasta do palavrório e passa a trabalhar a linguagem até seus limites.

O autor ocupa boa parte da obra com uma análise semântica, sublinhando que, da esquerda à direita, dos comunistas aos mais reacionários, todos pareceram reconhecer o caráter único dos confrontos de junho de 1848. E isso não apenas com aqueles que escreviam no calor do momento, mas também em relação a quem foi permitido certo distanciamento. Enquanto no início, defende Oehler, foi certamente a insurreição, a luta por si só, que marcou os observadores como uma novidade, a impressão deixada, com o tempo, coincidiu com a produzida pelos massacres promovidos contra os insurgentes. O autor é peremptório ao sublinhar a importância do evento (1999, p. 31): “1848 influenciou a evolução da sociedade francesa até a Quinta República, e isso não a despeito, mas justamente porque foi recalçada e nunca trabalhada teoricamente. Além disso, essa repressão influiu – para muito além das fronteiras da França – na formação da teoria e da ideologia tanto burguesa quanto socialista, e marca, finalmente, um ponto de inflexão decisivo na história da literatura moderna”.

Terminado esse enorme parêntese em relação ao *Ensaio sobre o burguês*, é necessário que se coloque uma pergunta, fundamental para a compreensão dos personagens franceses na narrativa de Aleksiei. Como, em *Um jogador*, eles buscam fortunas? Viu-se o contraste existente entre a visão germânica a respeito da riqueza – trabalho duro, ascetismo etc. – e a visão propriamente russa – a roleta, lógica do milagre etc. Os franceses representam uma espécie de terceira via: nem trabalho obstinado, nem milagre instantâneo, mas, sim, herança.

Num certo sentido, embora excluído o caminho russo, remete-se a Piketty (2014, n.p), para quem “existem duas maneiras principais de se obter conforto material: por meio do trabalho ou da herança”. Enquanto o *Vater* alemão exemplifica bem essa primeira maneira, os personagens franceses do romance são ilustrações claras da segunda: o interesse de Blanche e Des Grieux no general e em Polina se dá em função da herança que estes poderiam receber da avó. E é sintomático que Dostoiévski identifique justamente nos personagens franceses uma busca pelo matrimônio como forma de se fazer fortuna. Isso porque é na literatura francesa que se encontra uma das maiores apologias já feitas a essa via de acesso à riqueza. Trata-se do discurso de Vautrin presente em *O pai Goriot*, romance que Balzac publicou em 1835.<sup>50</sup>

O personagem que dá título à narrativa fez fortuna no comércio de massas e grãos, mas sacrifica tudo o que tem para conseguir bons casamentos para as duas filhas – que o desprezam e abandonam. Assim, o velho retém apenas o suficiente para manter-se em uma pensão decadente, na qual entrara em contato com Rastignac, o jovem e ambicioso protagonista do romance, única pessoa que participa de seu funeral.

Um dos momentos mais marcantes da narrativa encontra-se justamente no discurso que o protagonista escuta do cínico Vautrin, outro morador da pensão. Em resumo, Vautrin explica para Rastignac que o sucesso social adquirido pelo estudo, pelo mérito e pelo trabalho é mera ilusão. Segundo ele, mesmo que o jovem possuísse o

---

<sup>50</sup> Sempre importante lembrar a admiração que Marx e Engels possuíam em relação ao escritor francês, em cujas obras acreditavam encontrar um retrato da sociedade burguesa muito mais poderoso do que o fornecido por historiadores. Embora ambos não tenham escrito um livro ou estudo orgânico sobre problemas literários no sentido estrito da palavra, o Marx da maturidade, como nota Lukács, “sempre acalentou o propósito de expor num alentado ensaio suas ideias sobre Balzac, seu escritor preferido” (LUKÁCS, 2012, p. 11).

diploma de direito mais visado entre todos os jovens parisienses, fazendo carreira jurídica das mais brilhantes (o que não viria sem muitas concessões), ele teria de se contentar com rendas medíocres e precisaria abdicar da esperança de se tornar verdadeiramente rico. Por outro lado, ao se casar com *Mademoiselle* Victorine, garota tímida que também habita na pensão, ele colocaria as mãos, de uma vez só, num patrimônio de 1 milhão de francos. Assim teria, ao longo de vinte anos, uma renda anual de 50.000 francos (ou cerca de 5% do capital) e alcançaria de uma só vez um nível de conforto dez vezes maior do que aquele que atingiria dez anos depois no ápice de uma eventual carreira jurídica. A conclusão: o jovem deve, portanto, desposar a jovem Victorine, mesmo que essa não seja lá muito bonita ou especialmente sedutora.

Des Grieux e Blanche são seguidores fiéis de Vautrin. E também personagens de consciência bem realista, na contramão do discurso liberal do *self made man*. Como Piketty esclarece (valendo-se, inclusive, da narrativa de Balzac), o fluxo de

herança representa, a cada ano, o equivalente a 20-25% da renda nacional no século XIX, com uma ligeira tendência de alta no fim do século. Veremos que se trata de um nível extremamente elevado para o fluxo anual e que isso corresponde a uma situação em que a quase totalidade do estoque de riqueza provém da herança. (PIKETTY, 2014, n.p).

O francês continua, com uma conclusão precisa:

Se a herança é um tema onipresente nos romances do século XIX, não é apenas graças à imaginação dos escritores, e em particular de Balzac, ele mesmo crivado de dívidas e compelido a escrever sem parar para saldá-las. É antes de tudo porque a herança ocupa, de fato, um lugar central e estruturante na sociedade do século XIX, como fluxo econômico e como força social. (PIKETTY, 2014, n.p).

Tanto o casal francês como as passagens das *Notas...* aqui invocadas são reveladoras de que a crítica dostoiévskiana não se direciona apenas à fixação russa pelos ideais estrangeiros, mas, também, aos próprios ideais em si. Bem o nota Pereira, retomando a feliz comparação entre o romancista russo e Machado de Assis, ambos afeitos a condenações morais ao mesmo tempo modernas - o que se expressa no vitupério contra o arbítrio senhorial, a escravidão e a servidão - e tradicionais - a condenação ao alto custo humano da dita modernidade. É como se os extratos mais altos das sociedades russa e brasileira combinassem o pior da tradição (autoritarismo,

desmandos arbitrários, sentimento de superioridade, seja ela intelectual, cultural e, no caso brasileiro, racial) e do mundo moderno (PEREIRA, 2011, p. 48).

Mais: as passagens evidenciam que os anseios burgueses não seriam mera afetação apenas no contexto da modernidade periférica, mas, também, no próprio centro. Se *liberté, égalité, e fraternité* não passam de abstrações absurdas quando transladadas para o Brasil e a Rússia marcados pela mácula da escravidão e da servidão, elas não deixam também de o ser na própria capital parisiense, como bem assinala o narrador das *Notas...* (PEREIRA, 2011, p. 48).

Enquanto Schwarz lembra das figuras caricatas que povoam o romance russo, francófilos e germanófilos que funcionam como ideólogos do progresso, do liberalismo e da razão, quase sempre “lunáticos, ladrões, oportunistas, crudelíssimos, vaidosos, parasitas, etc.”, Pereira destaca que tais personagens não podem ser encarados como subprodutos das “esquisitices nacionais” da Rússia. Isso é, o “sistema de ambiguidades ligada ao uso local do ideário burguês” de que fala o crítico brasileiro também deu origem, no entender de Pereira – e aqui se concorda – “a personagens lunáticos e cruéis, retratados de forma nada condescendentes, nas literaturas nacionais da ‘terra das santas maravilhas’” (PEREIRA, 2011, p. 77). A autora lembra dos miseráveis de Hugo e dos libertinos de Sade, mas o próprio Vautrin de Balzac parece ilustrar de maneira bem adequada o seu ponto. Ele, assim como a dupla francesa de *Um jogador*, não é menos desdenhoso em relação às possibilidades de ascensão social pelo trabalho, pelos tão louvados méritos e talentos, do que o próprio Aleksiei.

Antes de se encerrar esta seção a respeito dos franceses, talvez seja justa uma última consideração. Anteriormente mencionou-se que o nome Des Grieux foi retirado de um dos personagens do romance *Manon Lescaut*, escrito pelo Abade Prévost, o que justifica um exercício comparativo entre tal obra e a narrativa de Dostoiévski.

Curioso notar que o personagem de Prévost, também ele um jogador, aparenta possuir mais semelhanças com Aleksiei do que com seu homônimo. Na verdade, a própria vida do autor francês apresenta paralelos evidentes com a trajetória do narrador dostoiévskiano, tendo o abade trabalhado como preceptor e se envolvido com a filha de seu empregador. Ademais, trata-se de uma figura contraditória, como o próprio

personagem russo e muitos de seus precursores. A ambivalência parece marcar sua juventude, como bem salienta Angela Scholar na introdução para sua tradução de *Manon Lescaut*. Segundo a tradutora, se, por um lado, é possível destacar seus méritos e realizações como o filho de uma família muito respeitável, aluno exemplar e talentoso novato, tem-se, por outro, suas deserções, seus desaparecimentos, e seus conflitos com a autoridade (SCHOLAR, p. vii, 2004).

Em relação à sua narrativa de ficção, *Manon Lescaut* é a história de um amor à primeira vista entre um jovem aristocrata e uma garota de baixo estamento que ele conhece no pátio de uma pousada e com quem foge - livrando-a do convento e, no que diz respeito a ele, de uma vida dedicada à carreira militar ou ao clero. A fuga é seguida pela luta por sobrevivência, bem como pelos amantes ricos que a jovem usa para remediar a situação e os enganos que ambos praticam contra esses mesmos amantes, levando o casal ao crime, à prisão e, finalmente, ao exílio no Novo Mundo (SCHOLAR, p. viii, 2004).

Des Grieux, o jovem aristocrata perdidamente apaixonado, é quem conta a história. Contudo, suas peripécias são introduzidas por um outro narrador em primeira pessoa, M. de Renoncour, o protagonista das *Mémoires et aventures d'un homme de qualité qui s'est retiré du monde*, obra da qual *Manon Lescaut* era originalmente a parte final. A introdução de Renoncour permaneceu mesmo quando a narrativa de Des Grieux ganhou edição autônoma - o que se deu em 1753 - e, num certo sentido, é fundamental para o modo com que se encara as andanças contadas pelo jovem. O narrador relata dois encontros casuais que teve com Des Grieux, e o que se tem, num primeiro momento, é o retrato da simpatia que o jovem nele desperta, de modo que Renoncour empenha-se a ajudá-lo (SCHOLAR, p. ix-x, 2004).

Contudo, tais considerações são precedidas por um *Prefácio ao leitor*, adicionado em um momento supostamente posterior, no qual se pinta um quadro muito diferente do jovem. A simpatia instintiva é substituída por uma espécie de ultraje moral, com Des Grieux tornando-se um exemplo terrível do poder das paixões e do desperdício de talentos e méritos. Ele é, na melhor das hipóteses, um caráter ambíguo, uma mistura



de virtudes e vícios, um perpétuo contraste entre bons impulsos e más ações (SCHOLAR, p. ix-x, 2004).

Scholar entende que M. de Renoncour, com sua dupla introdução à obra de Des Grieux, sugere duas maneiras de lê-la: é possível, como ele mesmo faz num primeiro momento, sucumbir ao encanto da lúcida e atraente eloquência do jovem; ou, por outro lado, encarar a narrativa desapassionadamente, observando suas contradições e inconsistências (SCHOLAR, p. xi, 2004).<sup>51</sup>

Aleksiéi parece, sob tal aspecto, uma espécie de Des Grieux com menos brilho, ou poder-se-ia dizer, invertido. Se a eloquência aristocrática do francês traz simpatia, exigindo tempo e distanciamento para que se perceba suas ambiguidades, a narrativa febril do russo é, de cara, contraditória. No caso dostoienskiano, o que vem com a distância não é uma melhor compreensão de tais inconsistências, mas sim, justamente a simpatia pelo jovem e sua revolta. Não por acaso, o paralelo ao juízo de Renoncour encontra-se, em *Um jogador*, não no princípio da obra, mas, sim, em seu final: trata-se das já mencionadas considerações feitas por Astley, segundo as quais Aleksiéi seria um homem de capacidades, temperamento vivo e personalidade nada má, mas incapaz de ser útil à sua pátria.

É fácil cair na tentação de encarar o Des Grieux dostoienskiano como uma ironia para com o personagem de Prévost, sendo aquele o contraste burguês e mesquinho deste, o aristocrata de espírito elevado. Tal visão pode ficar ainda mais tentadora quando se pensa no já mencionado caráter poético de Aleksiéi, do qual o personagem do século XVIII estaria muito mais próximo do que em relação às preocupações banais e materialistas de seu homônimo oitocentista.

---

<sup>51</sup> Eis a descrição, a ressaltar o aspecto cindido de Des Grieux, na tradução de Scholar: “The portrait I have to paint is of a young man who, in his blindness, rejects happiness in order to plunge voluntarily into the uttermost depths of misfortune; who, possessing all the qualities that mark him out for brilliance and distinction, prefers, from choice, a life of obscurity and vagrancy to all the advantages of fortune and nature; who foresees his own misfortunes without having the will to avoid them; who feels and is oppressed by them, without benefiting from the remedies that are continually offered him and which could at any moment end them; in short, an ambiguous character, a mixture of virtues and vices, a perpetual contrast between good impulses and bad actions” (PRÉVOST, p. 3, 2004).

Contudo, por mais que Aleksiei e o Des Grieux original apelem para uma forma algo encantada de se encarar o mundo, a verdade é que ambos vivem as relações interpessoais da mesma maneira reificada apresentada pelo francês de Roletemburgo. Scholar lembra que, ao longo de toda a narrativa de Prévost, seu protagonista é tomado por cálculos financeiros, cálculos estes que encontram sua forma, também, na própria linguagem do romance, com suas metáforas de pagamento e reembolso, crédito e lucro, empréstimo e recompensa (SCHOLAR, p. xvi, 2004). A tradutora ressalta que a associação entre dinheiro e sexo é claramente indicada no nível da trama, na qual o amor pode ser comprado e vendido, os amantes devem ser mantidos, e as fraudes sexual e financeira andam de mãos dadas. Se, por um lado, é justo afirmar que Des Grieux nutre grande repulsa por tal associação, não é menos verdade que ela permeia até mesmo a linguagem das mais nobres paixões. Manon, por exemplo, sabe que nunca poderá retribuir sequer a metade da tristeza causada a seu amado, mesmo que transformasse tudo em ouro. A interpenetração entre paixão elevada e o comezinho das finanças mina as pretensões trágicas<sup>52</sup> e heroicas de Des Grieux; concomitantemente, desvaloriza Manon, a quem o protagonista encara não como uma pessoa, mas como uma posse (SCHOLAR, p. xvii, 2004) - o que, como já se viu, Aleksiei faz com Polina.

Outras possíveis relações poderiam ser apontadas entre os dois romances, como, por exemplo, a importância que a Fortuna possui em ambos. No que diz respeito a *Um jogador*, tal importância ficará mais evidente no próximo capítulo desta dissertação, ao passo que, no caso de Prévost, é possível consultar o breve e interessante ensaio de Julia

---

<sup>52</sup> Assim como *Um jogador* e *O vermelho e o negro*, a narrativa setecentista é repleta de elementos trágicos que se combinam com grande comicidade. Eis o parecer de Scholar (xxvi, 2004): “But is the drama thus enacted a tragedy or a comedy? The scene of the lovers’ first encounter in the inn yard at Amiens is ambiguous: its rehearsal of the great theme of Molière’s *École des Femmes*—‘For it must be confessed, love is a great teacher’—would set the stage for a comedy, were it not for Des Grieux’s retrospective inclusion in the scene of his ‘evil star already in its ascendant and drawing me to my ruin’. Increasingly, he insists on viewing his own predicament in terms of the classic tragic conflict between duty and passion, and this passion as the tragic flaw through which fate, bent on his destruction, brings about his ruin. Some readers remain unpersuaded. Des Grieux’s story, the argument runs, lacks an essential ingredient of tragedy, that of necessity. The lovers could have extricated themselves from their difficulties in New Orleans. They had done so before in similar circumstances. The denouement is engineered by Des Grieux and imposed on Manon, who would be much better cast in a comedy but who, accepting at last her role as the object of a tragic passion, obliges, as it were, by dying”. Ademais, a menção, nesta nota, ao romance de Stendhal não se dá de maneira gratuita. A própria Scholar recorda que o romancista do XIX era admirador de Prévost, de modo que Sorel, assim como Des Grieux, também hesita entre a carreira militar e a vida eclesiástica, além de ser um hipócrita consumado. Em determinado momento de *O vermelho e o Negro*, o protagonista chega até mesmo a ver uma apresentação teatral baseada na obra do abade (SCHOLAR, p. xxix, 2004).

F. Costich, *Fortune in Manon Lescaut*, no qual se mostra como a narrativa episódica do romance francês segue o girar da roda da Fortuna (COSTICH, p. 523, 1976). A autora recorda que a palavra *fortune*, de significado ambíguo, é muito comum em *Manon Lescaut*. A associação entre fortuna e dinheiro parece mais frequente do que sua afiliação mais ampla com o acaso ou o destino, mas os dois significados nem sempre são claramente diferenciados<sup>53</sup>. Para Costich (p. 525, 1976), tal indiferenciação se manifesta de maneira mais acentuada no jogo (!), âmbito em que a sorte e o dinheiro são praticamente sinônimos. Já Paul Debreczeny acredita que a tragédia de ambos, o Des Grieux original e Aleksiéi, é seu isolamento: fossem eles capazes de formar vínculos pessoais, não seriam levados a destruir a si mesmos (DEBRECZENY, p. 18, 1976).

O Des Grieux de Prévost e o Aleksiéi de Dostoiévski: homens que buscam desesperadamente uma forma de transcender a redução da vida à sua mais crua materialidade. E, ao mesmo tempo, homens que trazem para o plano da mercadoria as mulheres que acreditam amar. Nesse sentido, é possível encarar o Des Grieux dostoiévskiano não como a oposição paródica de seu homônimo original, mas, sim, como o desenvolvimento natural deste. Se a equiparação das relações humanas às transações comerciais e à lógica proprietário/propriedade já está fortemente presente no romance do século XVIII - além de objetificar Manon, é importante ressaltar que Des Grieux, em determinado momento da narrativa, chega a desejar a morte do pai, visando a herança proveniente do fato -, mas travestida de amor sublime, incondicional e trágico, no romance dostoiévskiano a reificação aparece sem maiores disfarces. É como se o jovem de Prévost, com o passar dos anos, se tornasse o Des Grieux dostoiévskiano, homem feito, e as fantasias românticas dessem espaço a um pragmatismo mais claro e aberto.

### **Adoradores de Baal: uma crítica dostoiévskiana à Inglaterra e seu imperialismo**

Diferentemente de todos os demais estrangeiros representados em *Um jogador*, há um que sempre é descrito com bons olhos por Aleksiéi Ivânovitch. Trata-se do

---

<sup>53</sup> Recorde-se as considerações de Vernant a respeito da opacidade das palavras na tragédia, conforme exposto brevemente em nota anterior desta dissertação.

*gentleman* inglês, *Mister Astley*. O narrador considera-se amigo do britânico, sentimento que julga ser recíproco. Inclusive, quando a confusão com o barão faz o preceptor falar em duelo, Astley é o primeiro padrinho que lhe vem à cabeça: “Ele gosta de mim e, certamente, não se recusará” (DOSTOIÉVSKI, 2011c, p. 72).

Não é só o narrador que destaca os aspectos positivos do inglês: a crítica também o faz. Frank (2013, p. 236) lembra (e concorda) que Savage, ao salientar que Aleksiei é um narrador não confiável, de modo que seu quadro de “Polina é distorcido mesquinamente por suas próprias frustrações e ressentimentos”, afirma que as duas personagens que servem de padrão moral à narrativa – a avó e, justamente, *Mister Astley* -, “falam de Polina em termos muito elevados”. O mesmo Frank afirma que Astley, considerado por ele como modelo das verdadeiras virtudes do cavalheirismo, teria como ponto negativo apenas a limitação de seu mundo inglês tomado por um “prosaico senso prático”, o que seria representado por sua atividade empresarial (FRANK, 2013, p. 237).

Os elogios de Frank a *Mister Astley* não param por aí. Ele acredita que Aleksiei, não obstante toda a sua fraqueza, gera simpatia em razão de sua honestidade para consigo mesmo e seu olhar certo a desrespeitar hipocrisias, pretensões e falsidades da Europa Ocidental. Essa “cativante impetuosidade e sinceridade” acabaria por conquistar todas as personagens “positivas” do romance, Polina, a avó<sup>54</sup> e... *Mister Astley* (FRANK, 2013, p. 237). A situação é no mínimo curiosa, vez que todos os demais não-russos são descritos de maneira muito negativa e, numa análise de outros escritos dostoiévskianos, fica claro que o romancista também olhava para a Terra da Rainha com olhos profundamente críticos.<sup>55</sup>

As *Notas...* talvez sejam a obra na qual isso aparece de maneira mais evidente. O capítulo dedicado a Londres é, inclusive, intitulado *Baal*, a divindade semítica erigida a

---

<sup>54</sup>É também possível problematizar a “positividade” de Polina e da avó. A jovem trata Aleksiei de maneira muito arrogante durante boa parte da narrativa e a avó, embora generosa, parece encarar as pessoas a seu serviço como se fossem meras crianças – sujeitas, inclusive, a ameaças de castigo físico –, numa verdadeira encarnação do paternalismo russo. Assim como no Brasil, percebe-se o quanto a elite senhorial exercia seu poder numa combinação de autoritarismo brutal e carinho afetado

<sup>55</sup> JONES (2002, p. 41) chega a afirmar que Astley é o único estrangeiro descrito de maneira positiva em todo o *corpus* dostoiévskiano: “He is the only positive foreigner of any standing in the whole of Dostoevsky’s *oeuvre*”.

demônio pelo cristianismo. Dostoiévski nota a poluição que assola a cidade, com seu “envenenado Tâmis” e o “ar impregnado de carvão de pedra”, bem como a pobreza da classe trabalhadora, uma “população seminua, selvagem e faminta” (DOSTOIÉVSKI, 2011b, p. 115). O autor não deixa de reconhecer o que há de grande e imponente na cidade, como as linhas férreas e o Palácio de Cristal, destacando toda a glória e triunfo que parece haver naquilo, que pode levar alguém a indagar: “Não será este, de fato, o ‘rebanho único’? Não será preciso considerá-lo como a verdade absoluta, e calar para sempre?” (DOSTOIÉVSKI, 2011b, p. 116). O encanto londrino, todavia, estaria a ocultar certa profecia apocalíptica:

Isso constitui não sei que cena bíblica, algo sobre a Babilônia, uma profecia do Apocalipse que se realiza aos nossos olhos. Sente-se a necessidade de muita resistência espiritual e muita negação para não ceder, não se submeter à impressão, não se inclinar ante o fato e não deificar Baal, isto é, não aceitar o existente como sendo o ideal... (DOSTOIÉVSKI, 2011b, p. 116).

A dimensão colossal da cidade imobilizaria a alma faminta dos trabalhadores, sempre a buscar conforto no gim e na devassidão, vez “que tudo deve ser assim mesmo” (DOSTOIÉVSKI, 2011b, pp. 116-117). Nota-se a mesma sensação de “fim da história” que Dostoiévski descreve em relação a Paris, a ordem burguesa e o progresso que caracterizariam a união do real com o ideal. O escritor, contudo, nunca deixa de ressaltar o terrível e o abominável que sustentam tanta grandiosidade. Os trabalhadores, por exemplo, chegam a ser descritos de maneira animalesca:

Contam-me, por exemplo, que nas noites de sábado meio milhão de operários de ambos os sexos, acompanhados de suas crianças, espalham-se como um mar por toda a cidade, agrupando-se mais densamente em determinados bairros, e durante a noite inteira, até às cinco da manhã, festejam o sabá, isto é, empanturram-se de comidas e bebidas como uns animais, por toda a semana. Todos eles sacrificam para tal fim as economias semanais, fruto de um trabalho estafante e acompanhado de maldição (DOSTOIÉVSKI, 2011b, p. 117).

O autor também trata de zombar do anglicanismo, religião que ele vê como elitista, a clara concretização da igreja como empresa. Os pastores e bispos são descritos como altivos, ricos e luxuosos, ao mesmo tempo em que são muito pedantes. Eles jamais iriam à casa de um pobre, e este também nunca seria admitido na igreja, vez que não teria como arcar com as despesas de seu lugar no banco. Assim, os casamentos operários seriam quase sempre ilegais, levando a uniões em que não raro os maridos bateriam terrivelmente nas mulheres, deformando-as até a morte, “o mais das vezes com

tenazes, dessas que se usam para revolver carvão na lareira” (DOSTOIÉVSKI, 2011b, pp. 122). Trata-se, na visão do autor, da religião dos ricos, já sem qualquer máscara, embuste e enganação.

Importante notar que Dostoiévski também desenvolve uma crítica ao anglicanismo enquanto ferramenta ideológica do imperialismo britânico. Os religiosos, ele diz, possuem nas missões sua diversão:

Percorrem todo o globo terrestre, penetram nas profundezas da África, a fim de converter um selvagem, e esquecem de milhões de selvagens em Londres, porque estes não têm como lhes pagar. Mas os ingleses ricos e, de modo geral, todos os bezerros de ouro desse país são religiosos ao extremo, de maneira sombria, taciturna, peculiar (DOSTOIÉVSKI, 2011b, p. 122).

Por fim, Dostoiévski termina seu capítulo com, poder-se-ia dizer, pontos positivos para Londres, ou, como o autor se refere, “a cidade satânica”<sup>56</sup>. Isso porque, na concepção do autor, Baal não esconde de si seus aspectos selvagens, diferentemente de Paris. Não “o perturbam sequer a miséria, o sofrimento, os murmúrios e o embotamento da massa” (DOSTOIÉVSKI, 2011b, p. 123). No caminho oposto ao da França, todos os aspectos terríveis da cidade ali se revelam, em plena luz do dia, sem qualquer tipo de maquiagem ou ocultamento. Se ambos os universos são terríveis, decadentes e moralmente abomináveis, ao menos Londres, com seus trabalhadores bestializados, seus religiosos empreendedores e sua atmosfera poluída, não o nega:

Ao contrário do parisiense, ele não se esforça, assustado, em se convencer, animar, em comunicar a si mesmo que tudo está tranquilo e bem-sucedido. Ele não esconde, como em Paris, os pobres em alguma parte, para que não lhe perturbem o sono e não o assustem inutilmente. A exemplo do avestruz, o parisiense gosta de esconder a cabeça na areia, a fim de não ver os caçadores que o estão alcançando. Em Paris... Mas, que é isto? Mais uma vez, não estou em Paris... Quando será, meu Deus, que me acostumarei à ordem?... (DOSTOIÉVSKI, 2011b, p. 123).

---

<sup>56</sup> Dostoiévski não é o único a se valer de referências demoníacas. Oehler, em já citada obra sobre o 1848 europeu, aponta uma tríade das imagens usadas na construção dos inimigos sociais do século XIX, completada, após bárbaros e bestas, justamente pelos demônios. É com esses últimos que o aspecto escatológico da luta passa a primeiro plano, de modo que o adversário social ou ideológico, aquele que pensa e deseja de forma diversa, é designado como serviçal do diabo. Nas precisas palavras do autor, “o que em Heine soa como gracejo – Paris como ‘o inferno dos anjos, o paraíso dos demônios’ – é na verdade a sangrenta gravidade das lutas de classes do século passado. E o inferno, os diabos – estes são sempre os outros.” (OEHLER, 1999, p. 45)

Eis, portanto, a visão nada lisonjeira que Dostoiévski concebera a respeito de Londres, poucos anos antes de criar *Mister Astley* para seu romance. O que o discurso de Aleksiei, a louvá-lo, possui de oculto? As evidências espalhadas pela narrativa de *Um jogador* levam a crer que, não obstante as palavras do preceptor – narrador que, como já aqui foi reiterado, não é confiável –, por meio do personagem britânico talvez o romancista estivesse promovendo uma das críticas mais interessantes do romance.

Em primeiro lugar, destaca-se o fato de, ao longo da narrativa, o inglês demonstrar certa onisciência, tomando conhecimento de fatos que, a princípio, não poderia ter acesso. No início do Capítulo VIII, por exemplo, Aleksiei acaba de ser demitido e, ao encontrar *Mister Astley* a caminhar na rua, surpreende-se ao saber que seu companheiro já estava inteirado de tudo. No diálogo que travam, o britânico esquiva-se, negando maiores informações a respeito de como ficara sabendo dos fatos e, ao mesmo tempo, reiterando sua amizade pelo preceptor: “Eu sei”, limita-se ele a dizer, “isto é, tive a oportunidade de ficar sabendo. Para onde partirá agora? Gosto do senhor e, por isso, vim procurá-lo”. O narrador contenta-se com a esquiva de seu companheiro e apenas ao leitor deixa escapar, de maneira bem ligeira, a surpresa pelo conhecimento de seu interlocutor: “O senhor é uma pessoa simpática, mister Astley – disse eu (aliás, ficara extremamente surpreso: como sabia ele de tudo?)” (DOSTOIÉVSKI, 2011c, p. 77).

Na mesma conversa, mas um pouco mais adiante, Aleksiei faz insinuações a respeito das relações entre Polina e Des Grieux. Novamente o inglês, que até então agira sempre de maneira muito discreta, o surpreende. “Não pode dizer nada de concreto sobre aquele marquês e *Miss Polina*, além de meras suposições?”, o inglês indaga. “Mais uma vez fiquei surpreso com uma pergunta assim categórica, partindo de um homem tão encabulado como *Mister Astley*” é o comentário do narrador, que em seguida ouve uma grande admoestação do britânico pelos dizeres sem fundamento que realizara a respeito da enteada do general (DOSTOIÉVSKI, 2011c, p. 78). Por fim, o próprio Aleksiei se irrita e dispara contra o interlocutor:

-Sabe de uma coisa? – exclamei de repente, fixando os olhos em *Mister Astley*.  
 – Tenho a impressão de que o senhor já ouviu falar de tudo isso, e – sabe de quem? – da própria *Miss Polina*!  
*Mister Astley* olhou-me surpreendido.

- O senhor está com os olhos brilhando, e eu leio neles uma suspeita – disse, retomando no mesmo instante a tranquilidade anterior. – No entanto, não tem qualquer direito de expor as suas suspeitas. Não lhe posso reconhecer tal direito e recuso-me inteiramente a responder à sua pergunta. (DOSTOIÉVSKI, 2011c, p. 79).

O diálogo parece evidenciar que o calado e, aparentemente, despreocupado *Mister Astley* talvez seja muito menos confiável do que ele próprio busca mostrar-se. O narrador acredita que o inglês se aproxima dele de maneira desinteressada, mas passagens como a exposta demonstram que a suposta amizade entre os dois talvez seja uma forma que o britânico encontrou de penetrar de maneira mais acentuada na comitiva do general, angariando, assim, informações capazes de lhe colocar em melhores posições no que diz respeito às suas pretensões (lembre-se que ele, assim como Des Grieux, também possui interesses em Polina). Sua recusa em revelar ao preceptor como tomara conhecimento de tudo parece muito mais uma tentativa de esquiva do que, como ele tenta levar seu interlocutor a crer, uma defesa da honra da jovem. Como se viu, é ele que informa a Aleksiei o amor verdadeiro de Polina pelo preceptor – não é absurdo, portanto, supor que Astley visse no jovem um concorrente.

As situações do mesmo Capítulo VIII apenas aumentam tais suspeitas. O britânico conta ao preceptor que Blache, alguns anos antes, já havia frequentado Roletemburgo. À época, contudo, ostentava outro nome (mais um traço de Vautrin!) e se fazia ver na companhia de certo príncipe. Este, posteriormente, a abandonou, e a jovem se lançou à caça de um novo endinheirado capaz de manter sua vida de luxo e gastança exacerbada. Aleksiei acredita que a história é um exemplo claro do caráter interesseiro e fútil da francesa, e acaba por repreender *Mister Astley* por este não os ter alertado antes a respeito do comportamento de Blanche. O britânico diz que de nada serviriam seus avisos, pois o general seria um homem completamente perdido e, no que diz respeito à Polina, o fato de terem se conhecido há pouco não lhe teria permitido qualquer tipo de alerta. Por fim, ele se esquiva de um jeito muito semelhante ao que usara no anterior questionamento de Aleksiei: “já lhe disse que não posso reconhecer-lhe o direito de fazer-me certas perguntas, apesar de gostar sinceramente do senhor” (DOSTOIÉVSKI, 2011c, p. 84).



Ora, não só ele usa as informações que tem da maneira que lhe parece mais conveniente, ainda que isso possa prejudicar aqueles com quem diz se importar (Polina, por exemplo), como também fica claro que o narrador, embora o considere um amigo, também por ele é tratado com a soberba que a elite costuma utilizar em relação àqueles que considera seus inferiores.

A conversa de ambos, destaca-se, é interrompida pela inesperada chegada da avó, até então considerada moribunda. O inglês demonstra especial interesse na velha (cuja história envolvendo a herança conhecia bem), e esta não deixa de notá-lo, com ironia: “Inglês. Por isso é que ele fixou assim os olhos em mim e permanece incapaz de descerrar os dentes. Aliás, eu gosto de ingleses” (DOSTOIÉVSKI, 2011c, p. 90). Inclusive, ele mesmo o confessa, pouco depois, murmurando ao pé do ouvido do narrador: “Ela me interessa profundamente” (DOSTOIÉVSKI, 2011c, p. 90).

No Capítulo XIII *Mister Astley* mais uma vez tem um comportamento digno de desconfiança e que, em certa medida, poderia justificar seu interesse na avó. Após se ausentar misteriosamente de Roletemburgo (ele supostamente teria sido chamado a Frankfurt a negócios), reaparece justamente quando a avó consome uma verdadeira fortuna na roleta. O momento não poderia ser mais oportuno, vez que a velha, desprovida de recursos para retornar à Rússia, requer-lhe “três mil francos emprestados por uma semana”. O empréstimo, claro, não viria sem boas garantias, como afirma a própria avó: “Tranquiliza-o, para que não pense alguma coisa e não me recuse isso. Pai meu, ainda sou bastante rica. Possuo três aldeias e duas casas. E ainda se encontrará algum dinheiro, não trouxe tudo comigo” (DOSTOIÉVSKI, 2011c, p. 90). O inglês aparece mesmo antes que a avó pudesse terminar a frase, não hesitando em entregar-lhe a quantia e, em contrapartida, receber uma nota promissória. Bom coração? Ou interesse nos eventuais proveitos que a promissória pudesse lhe trazer? Nesse sentido, não parece haver diferença substancial entre o britânico e a sua contraparte francesa, Des Grieux, que notoriamente emprestava dinheiro ao general.

Todas essas passagens fornecem elementos para que se construa uma imagem de *Mister Astley* como alguém capaz de manipular e mentir, muito longe de ser o “paradigma moral” do romance. Mas, talvez, o momento fundamental para a

compreensão do verdadeiro papel do inglês na obra – e, conseqüentemente, da crítica que Dostoiévski busca promover -, encontra-se justamente no último capítulo.

Quando o britânico se depara com um miserável e perdido Aleksiei ao final da narrativa, este, em determinado momento da grande conversa que travam, lhe pergunta: “O senhor é produtor de açúcar, *Mister Astley*?”. “Sim”, o inglês responde, “faço parte da sociedade Lowell & Comp., que explora uma famosa usina de açúcar” (DOSTOIÉVSKI, 2011c, p. 213).

No nível da *descrição*, o inglês é sempre um impecável cavalheiro. Mas quando se atém à *narração*, à “relação necessária dos personagens com as coisas e com os acontecimentos – nos quais realiza o destino deles, e através dos quais eles atuam e se debatem” (LUKÁCS, 1965, p. 46), Astley se revela de maneira bem diversa. Na esteira do método narrativo defendido por Lukács, o drama dos personagens é, também, o drama das instituições no seio das quais eles se movem, o drama das coisas com as quais eles convivem, o drama do ambiente em que eles travam suas lutas e dos objetos que servem de mediação às suas relações (LUKÁCS, 1965, p. 46).<sup>57</sup> O drama de *Mister Astley* é, nesse sentido, o drama do capitalismo predatório e do nefasto imperialismo europeu.

Em brilhante análise da obra de Jane Austen, Said mostra a importância do espaço geográfico na construção de *Mansfield Park* (1814): o que sustenta materialmente a vida confortável que as protagonistas levam é a propriedade de Bertram, o patriarca, em Antígua – e, em última instância, os horrores da escravidão que lá impera. Não por acaso, Eagleton (2003, p. 85) recorda que um dos personagens do

---

<sup>57</sup> Este parágrafo, escrito a respeito de *Werther*, parece ser aplicável, também, a *Um jogador*, ele próprio “um romance narrado em forma de diário”: “Se tomarmos, inclusive, o caso de um romance narrado em forma de diário – como o *Werther* de Goethe – poderemos, ainda, observar que os episódios singulares são colhidos no passado e enfocados de uma certa (conquanto pequena) distância, a qual propicia a necessária seleção dos elementos essenciais na influência dos acontecimentos e dos seres humanos sobre o próprio *Werther*. Só assim as figuras do romance adquirem contornos claros e definidos, sem todavia perderem a capacidade de se transformar. Só assim a transformação dos personagens se realiza sempre de maneira a fazê-los alcançar um enriquecimento humano, de modo a fazer com que seus contornos encerrem uma vida intensa. A preocupação central da leitura de um romance é aquela que nos leva a uma espera impaciente da evolução dos personagens com que nos familiarizamos, a uma espera do êxito ou do fracasso deles.” (LUKÁCS, 1965, pp. 64-65). A diferença fundamental é que, no romance dostoiévskiano - conforme defende o próprio Lukács, em passagem aqui já invocada - a espera em relação aos personagens de Roletemburgo nunca acaba, isto é, a possibilidade de enriquecimento humano jamais chega. Toda estação (e o romance se inicia com o relato de uma viagem de trem!) é uma estação de transição.

romance afirma a impossibilidade de se ser, ao mesmo tempo, rico e honesto. E durante boa parte da obra a ação se refere a toda uma série de questões cujo denominador comum é o espaço: *sir* Thomas está em Antígua para melhorar as coisas lá e garantir a prosperidade da casa<sup>58</sup>.

O Império Britânico pôs fim à escravidão em suas colônias na década de 30 do século XIX. Trinta anos antes, portanto, do momento em que se passa a narrativa de Dostoiévski. Contudo, e Conrad foi mestre em mostrá-lo, a abolição da escravatura não implicou, nas colônias, em formas de exploração do trabalho menos desumanas ou menos atroz. Assim, sob os pés do “justo” *Mister Astley*, a sustentá-lo, talvez esteja toda a dimensão, todo o horror da empreitada imperialista da Europa, representada por sua produção de açúcar.

E mais: as luzes e todo o humanismo pretensamente universal, os mesmos que Dostoiévski critica nas *Notas...*, só foram possíveis ao se erguerem sobre o alicerce do escravismo. A prosperidade europeia e toda a filosofia que o protagonista de *Um jogador* tanto critica e, ao mesmo tempo, tanto tenta emular, só puderam existir com a escravização dos africanos e a definição do que seria “o Negro”.

Trata-se da tese de Mbembe, em seu *Crítica da Razão Negra*:

o Negro e a raça têm significado, para os imaginários das sociedades europeias, a mesma coisa. [...] [A] sua aparição no saber e no discurso modernos sobre o homem (e, por consequência, sobre o humanismo e a Humanidade) foi, se não simultâneo, pelos menos paralelo; e, desde o início do século XVIII, constitui, no conjunto, o subsolo (inconfessado e muitas vezes negado), ou melhor, o núcleo complexo a partir do qual o projeto moderno de conhecimento - mas também de governação - se difundiu. (MBEMBE, 2014, p. 10).

Ou seja: o surgimento do conceito de homem universal, caro à Europa Ocidental, vem em conjunto com a separação da humanidade entre os brancos – aqueles que seriam, de fato, homens – e negros – espécie de semi ou quase humanos, cujo *status* inferior justificaria a empresa da escravização e do colonialismo. Para o liberalismo, herdeiro direto da filosofia das luzes, a diferenciação permanece fundamental: Mbembe mostra o paradoxo que se encontra em sua origem, vez que as ideias liberais implicam, de maneira intrínseca, em uma relação de produção e destruição com a liberdade – nesse

---

<sup>58</sup> Cf. SAID, 2011.

sentido, para o camaronês, a escravatura dos Negros representaria o ponto culminante desta destruição. Nas palavras de Mbembe (2014, p. 143):

Segundo Foucault, o paradoxo do liberalismo é que “é necessário, por um lado, produzir a liberdade, mas esse próprio gesto implica que, do outro lado, se estabeleçam limitações, controles, coerções, obrigações apoiadas em ameaças, etc.”. A produção da liberdade vem a portanto um custo cujo princípio de cálculo é, acrescenta Foucault, a segurança e a proteção. Por outras palavras, a economia do poder característica do liberalismo e da democracia do mesmo tipo assenta no jogo cerrado da liberdade, da segurança e da proteção contra a omnipresença da ameaça, do risco e do perigo. Tal perigo pode ser resultado do desencaixe do jogo de interesses de diversos componentes da comunidade política. Mas pode também consistir em perigos de origem exterior. Em ambos os casos, “o liberalismo empenha-se num mecanismo que terá, a cada instante, de decidir a liberdade e a segurança dos indivíduos à volta desta noção de perigo”. O escravo negro representa este perigo.

Mais uma vez, na esteira de Eagleton, tem-se a ambivalência trágica da modernidade: existem várias maneiras por meio das quais, de maneira faustiana, a virtude e sua negação encontram-se interligadas: “como Michael Hardt e Antonio Negri argumentam, ‘o mal, a barbárie e a licenciosidade do Outro colonizado são o que tornam possível a bondade, a civilidade e a propriedade do Eu europeu’”<sup>59</sup> (EAGLETON, 2003, p. 246). Isso é: a virtude depende de seu oposto para definir-se.

A exploração imperialista, portanto, talvez seja o grande subtexto por trás dessa pequena, porém intensa obra que é *Um jogador*. Astley se veste de maneira muito asseada, é sempre educado com todos e não deixa de se irritar frente a insinuações que possam prejudicar uma dama – um homem virtuoso, pois, um verdadeiro *gentleman*. Mas a que custo? Todo o comportamento limpo, *ideal*, do inglês é sustentado pela barbárie inominável (são os ecos conradianos: “o horror! o horror!”) da expansão imperial, pelo açúcar com o qual lucra. Frank e Savage, por escreverem de um ponto de vista privilegiado no que diz respeito à expansão capitalista, parecem não o notar. Neste trabalho, escrito, assim como a obra de Dostoiévski, do ponto de vista da periferia do capital, isso aparece de maneira mais clara e evidente. Partindo da periferia, o russo é capaz de apontar que mesmo a experiência burguesa do trabalho não é algo tão inequívoco quanto se quer fazer crer. Como afirma Sloterdijk, o mesmo burguês que se afirma um *eu* sujeito de poder justamente porque trabalha quer fazer com que se

---

<sup>59</sup> “As Michael Hardt and Antonio Negri argue, ‘the evil, barbarity, and licentiousness of the colonized Other are what make possible the goodness, civility, and propriety of the European Self’”.

esqueça que o modo pelo qual se organiza seu trabalho é, no mínimo, questionável, o que é especialmente válido para aqueles como Astley, os capitalistas e agentes financeiros. Afinal de contas, se o trabalho é realmente aquilo capaz de criar um título de direito a um *eu* político, o que dizer daqueles que, seja em Antígua ou na periferia londrina, trabalham para esses “trabalhadores” burgueses? Nas palavras do autor,

A situação do proletariado, privado de seus direitos durante uma grande parte do século XIX e em períodos do século XX [o que dizer, então, dos escravizados nas Américas ou dos servos na Rússia!], não deixou, por isso, que a sociedade burguesa se aquietasse. Precisamente o princípio do desempenho, sucesso e privilégio para os mais hábeis, foi erodido pelo curso do desenvolvimento. “O trabalho liberta”: tal sentença foi soando cada vez mais cínica a cada década, até ser colocada pela última vez sobre o portão de entrada de Auschwitz (SLOTTERDIJK, 2012, p. 107).

Assim como os personagens franceses, Astley também é uma variante de tipos muito recorrentes na literatura ocidental da qual Dostoiévski era leitor. Jones (2002, pp. 40-41) aponta possíveis analogias com *Indiana*, de George Sand, cujo personagem Sir Ralph Brown transmuta sua profunda paixão pela heroína em uma vida de servidão à amada, buscando protegê-la de pretendentes mais predatórios, superficiais e sem princípios. O autor menciona, também, os nobres e benfeitores heróis de Charles Dickens, autor que, como Sand, figura entre as leituras favoritas de Dostoiévski<sup>60</sup>.

O próprio Jones reconhece que não se trata de uma mera transposição de um tipo literário, mas de uma complexa transmutação típica das narrativas do romancista russo: “A atmosfera gótica do romance de Sand, junto com seu apelo implícito pela emancipação das mulheres, é transmutada de acordo com um padrão familiar em uma comédia de Dostoiévski construída sobre uma psicologia de extremos” (JONES, 2001, p. 41)<sup>61</sup>. O que o crítico parece não perceber é que tal transmutação gera, também, uma inversão no valor que Astley ocupa no romance. Ele não é o bondoso e dedicado herói, mas, sim, a encarnação do que há de mais frio, utilitário e abominável na ordem burguesa. Chega a ser curioso que Jones trace paralelos entre o personagem de Sand e

---

<sup>60</sup> Jones salienta que seria tolice indicar um único personagem como modelo para Astley. Contudo, ele afirma não haver mistérios a respeito de sua proveniência literária: “His name, as G. M. Fridlender first reminded us, is taken from Elizabeth Gaskell’s *Ruth*. While there is no character of this name in Mrs. Gaskell’s novel, the non-conformist minister Mr. Benson, or Mr. Farquar in his relationship with Jemima Bradshaw, have important characteristics in common with Dostoevsky’s hero” (JONES, 2002, p. 40).

<sup>61</sup> Traduziu-se livremente a partir do original: “The Gothic atmosphere of Sand’s novel, together with its implicit plea for the emancipation of women, is transmuted according to a familiar pattern into a Dostoevskian comedy built on a psychology of extremes”.

Astley no que diz respeito às tentativas de proteger suas amadas “de homens mais predatórios, sem princípios e apenas superficialmente brilhantes”<sup>62</sup> (JONES, 2002, p. 41). Na narrativa de Dostoiévski, Astley é justamente a expressão máxima de um caráter predatório e sem princípios. Ele revela, talvez, a verdadeira face de Sir Ralph Brown, personagem que também extrai sua fortuna da barbárie imperialista, fato que não passa despercebido a Jones (2002, p. 41): “*Sir Ralph Brown, como Mister Astley, deve sua fortuna ao comércio nas colônias das Índias Ocidentais (embora em café em vez de açúcar)*”<sup>63</sup>.

O curioso é que, como se verá na próxima seção, o próprio Dostoiévski encontrava-se propenso a fazer comentários bem pejorativos em relação àqueles povos que, da perspectiva do Império Russo, encontravam-se em estado de marginalização e sujeição. Contudo, antes de tal análise, talvez sejam necessárias algumas considerações acerca da representação que se faz dos Estados Unidos da América na obra dostoiévskiana.

Os EUA não são abordados em *Um jogador* e em nenhuma obra do romancista chegam a ter o lugar ocupado pela Europa Ocidental. Contudo, muitas das características que Dostoiévski atribui a franceses e ingleses - materialismo exacerbado, egoísmo, exploração, *ethos* acumulador etc. - são, não é de hoje, diretamente associadas a estadunidenses, principalmente pelas esquerdas.

Grande parte das referências de Dostoiévski ao país norteamericano apresentam-no como um local para o qual se foge, seja para se escapar da punição por um crime, de responsabilidades ou, simplesmente, da própria vida. Neuhäuser recorda que Dimitri Karamázov, enquanto prisioneiro, confessa a um de seus irmãos o desejo de fugir para a América, a qual ele compara a um campo de trabalhos forçados na Sibéria. Seu irmão Ivan, ao insinuar ao caçula, Aliocha (o mesmo para o qual Dimitri expressa seus planos de cruzar o oceano), que cometeria suicídio no futuro, faz a ressalva de que, antes do ato final, retornaria para mais uma conversa com ele, ainda que, para isso, tivesse de vir dos EUA. A América pode ser entendida não só como o local adequado

---

<sup>62</sup> “From more predatory, unprincipled and superficially brilliant men”.

<sup>63</sup> “Sir Ralph Brown, like Mr. Astley, owes his fortune to trade in the West Indian colonies (though in coffee rather than sugar)”.

para Ivan colocar suas ideias racionalistas e ateias em práticas (seu irmão Dimitri se refere aos estadunidenses como mecânicos e maquinistas), mas, também, como uma forma de fugir das turbulências familiares de sua terra natal (NEUHÄUSER, 2005, p. 11). Se, no discurso de Ivan, o país americano já aparece associado ao suicídio, no discurso de Svidrigáilov (*Crime e castigo*) isso fica ainda mais claro, pois “ir para a América” se converte em metáfora para o ato de dar fim à própria vida (NEUHÄUSER, 2005, p. 11).

*Os Demônios* é o único romance dostoiévskiano em que há personagens que, para além dos planos e sonhos, vão aos EUA de fato. Kiríllov e Chátov mudam-se para o Novo Mundo, de acordo com este último, para experimentar a vida do trabalhador estadunidense e, assim, provar na própria pele as agruras humanas em sua condição mais adversa (o que sugere ser a sociedade americana a mais opressiva e exploradora possível). Segundo Neuhäuser (2005, p. 11), “essa crítica implícita é ampliada quando Chátov acrescenta que os dois inicialmente aceitaram tudo com entusiasmo: ‘Tínhamos encanto por tudo, o espiritismo, as leis do linchamento, as pistolas, os vagabundos’”.<sup>64</sup>

Ora, os quatro aspectos que mais chamam a atenção da dupla russa são representados por uma nova - e, de acordo com muitas visões discriminatórias, pervertida - forma de se experimentar a religiosidade (o espiritismo), a pena de morte aplicada sem o devido processo legal (os linchamentos), o armamento da sociedade (pistolas) e o pauperismo (vagabundos) (NEUHÄUSER, 2005, p. 11).

Há outro elemento a ser considerado na visão a respeito dos EUA que se apresenta em *Os demônios*: a da exploração pelo empregador, caracterizada no fato de Chátov e Kiríllov terem sido trapaceados pelo sujeito que lhes dera emprego. E não para por aí: O tema da exploração é mencionado novamente quando Chátov reclama que eles tiveram que “pagar 'um dólar cada' por 'coisas que valiam um centavo'. Este aspecto,

---

<sup>64</sup> Tradução livre a partir do original anglófono: “[t]his implied criticism is expanded when Shatov adds that the two of them initially accepted everything enthusiastically: ‘We had praise for everything, spiritism, the laws of lynching, pistols, vagabonds’”.

que também poderíamos chamar de ganância por dinheiro, é elevado ao *status* de uma das principais características da vida americana ”<sup>65</sup> (NEUHÄUSER, 2005, p. 12).

São todas características que ainda marcam profundamente a sociedade americana: na semana em que estas palavras são escritas, embates entre apoiadores do presidente Trump e manifestantes anti racistas em Portland culminaram em tiroteios e mortes. O conflito se insere na onda de protestos que se seguiram à morte do trabalhador negro George Floyd, sufocado até a morte por um policial branco num ato que, em muitos aspectos, remonta aos linchamentos racistas mencionados no romance dostoiévskiano; ademais, os tiros de Portland partiram da população civil fortemente armada que impressionou a dupla russa. O atirador é apoiador de Trump, presidente cuja campanha explorou fortemente o processo de pauperização atravessado por parte do povo.

O próprio Neuhäuser faz a ponte com seu tempo presente (escrito em 2005, o artigo situa-se, pois, no período pré-crise de 2008), o que já se manifesta no título do estudo, qual seja, *What is wrong with America? Dostoevsky and others. Neoliberalism criticized from the point of view of the nineteenth century?* (*O que há de errado com a América? Dostoiévski e outros. O neoliberalismo criticado do ponto de vista do século XIX?*, em tradução livre). O ponto do autor fica claro quando ele compara uma obra de Odoiévski - autor que Dostoiévski conheceu pessoalmente quando passou a frequentar a plêiade de Belinski e que, portanto, pode muito bem ter exercido influência sobre suas concepções a respeito do país do Novo Mundo - com as críticas ao neoliberalismo feitas pelo pensador contemporâneo Jean Ziegler.

Em *Noites russas* (1844), Odoiévski se utiliza do modelo do diálogo platônico para travar uma discussão a respeito de duas das grandes tendências intelectuais da época, isso é, idealismo e materialismo (NEUHÄUSER, 2005, p. 19). Em determinado momento, um dos participantes do debate, significativamente nomeado Fausto, defende que o utilitarismo encontraria um dos seus pilares nas teorias de Adam Smith, por ele assim apresentadas (itálicos e colchetes são de Neuhäuser):

---

<sup>65</sup> “The motif of exploitation is mentioned again when Shatov complains that they had to pay ‘a dollar each’ for ‘things worth a penny’. This aspect, we could also name it greed for money, is raised to the status of a leading feature of American life”.



Seu principal objetivo era provar *que ninguém deveria interferir nos assuntos comerciais e que seria necessário deixá-los ao chamado curso natural e à nobre competição*. Pode-se imaginar a alegria dos mercadores ingleses quando foram informados pela cadeira do professorado *que tinham o direito de lucrar, de negociar e aproveitar, de aumentar e diminuir os preços à vontade e, por meio de truques engenhosos, sem esforço adicional, ganhar cem vezes mais*, - que eles não estavam apenas corretos, mas quase santos ao fazê-lo ... daquele momento em diante, palavras retumbantes como '*comércio extensivo*' [= economia globalizada], '*importância do comércio*', e '*liberdade de comércio*' [= liberalização do comércio] *estão na moda*<sup>66</sup>. (ODOIÉVESKI apud NEUHÄUSER, 2005, p. 20).

Tal discussão é diretamente associada aos EUA, o país que, na concepção do russo, estaria mais avançado no caminho para um reino absoluto dos banqueiros; assim, ele devota todo um capítulo para a descrição distópica de uma colônia americana guiada unicamente pelo utilitarismo de Bentham:

Odoiévski imagina um Bentham que, quando jovem, se dirigia a pessoas que cruzaram o oceano para fundar uma colônia no deserto, com base em sua teoria social e econômica. Nas palavras que o autor coloca na boca de Bentham é possível reconhecer a oposição fundamental que guia o livro de Odoiévski: "Sim, a vantagem é a mola mestra fundamental de todas as ações humanas" Vantagem e vantagem sozinha - esta deve ser sua moral para agir! Que a vantagem substitua os fundamentos incertos da chamada consciência, dos sentimento inato, de todas as fantasias poéticas, de todas as invenções de filantropos - e a sociedade alcançará uma prosperidade duradoura."<sup>67</sup> (NEUHÄUSER, 2005, p. 22).

A colônia rapidamente floresce e, na expectativa de elevar seus ganhos, passa à direta exploração de seus vizinhos, conquistando-os a partir de intrigas, propinas, fraudes e instigação de levantes civis (que triste presságio para aqueles que conhecem a histórica latinoamericana do século XX e as diversas artimanhas utilizadas pelos EUA para que golpes de estados e ditaduras sangrassem o continente!). Fica determinado que,

---

<sup>66</sup> "His main aim was to prove *that nobody should interfere in commercial matters and that one ought to leave them to the so-called natural course and to noble competition*. One can imagine the delight of English merchants, when they were told from the professorial chair that *they had the right to make a profit, to barter and profiteer, to raise and lower prices at will, and by clever tricks without further effort gain a hundredfold*, - that they were not only correct, but almost saintly in doing so...from that time on, resounding words '*extensive trade*' [= globalized economy], '*the importance of trade*', the '*freedom of trade*' [= liberalization of trade] *have become fashionable*."

<sup>67</sup> "Odoevsky lets Bentham as a young man address people who then went across the ocean to found a colony in the wilderness, based on his social and economic theory. In the words which the author puts into the mouth of Bentham we recognize the fundamental opposition which informs Odoevsky's book: 'Yes, one's advantage is the fundamental mainspring of all human actions' Advantage and advantage alone - this must be your morals proceed from there! May advantage replace the uncertain foundations of so called conscience, innate feeling, all the poetic fantasies, all the inventions of philanthropists - and society will attain lasting prosperity.'"

havendo a necessidade de mais terras e mercados, a força seria, sim, um mecanismo legítimo de atingi-los:

Tudo isso eles fazem guiados por considerações utilitárias e egoístas: “Apenas uma coisa era considerada necessária - obter lucro material, seja pelo uso da verdade, seja pela mentira”. Quando este princípio é levado ao extremo, várias facções da sociedade perseguem objetivos conflitantes, e Benthamia [o nome dado à colônia] - séculos após sua fundação - desmorona e deixa de existir<sup>68</sup> (NEUHÄUSER, 2005, p. 22).

Como já apontado, Neuhäuser justapõe as descrições de Odoievski às ideias de Jean Ziegler como forma de demonstrar os paralelos entre as nuances apresentadas pelo russo e aquelas do neoliberalismo contemporâneo. Em *Les nouveaux maîtres du monde* (2002), Ziegler defende que o paradigma ideológico do neoliberalismo encontra-se nos princípios estabelecidos no Consenso de Washington (1989): abolição de todas as instâncias (governamentais ou não) de regulação do comércio; total liberalização dos mercados; e estabelecimento de um mercado global auto regulado. O objetivo de tal empreitada é a privatização do mundo, com uma governança global sem estado:

A revista *The Economist* comentou: “Os antiglobalistas veem o Consenso de Washington como uma conspiração para enriquecer os banqueiros. Eles não estão totalmente errados.” O sociólogo Pierre Bourdieu chamou-a, em Paris, de “... uma política de despolitização, com o objetivo de libertar as forças econômicas de todo e qualquer controle e restrição, conferindo-lhes assim uma influência fatídica e, simultaneamente, sujeitando governos e cidadãos a essas forças assim liberadas”. Isso corresponde exatamente à crítica de Odoievski e, ao mesmo tempo, descreve a situação hoje<sup>69</sup> (NEUHÄUSER, 2005, p. 23).

É impossível determinar em que medida os escritos de seu compatriota impactaram a visão de Dostoiévski, mas ideias muito semelhantes estão presentes em *Memórias do subsolo*, obra na qual o utilitarismo de Bentham também é discutido, e *Crime Castigo*, narrativa que tem em seu personagem Lújin uma espécie de arauto (neo)liberal. Finalmente, é justo mencionar que na visão de Dostoiévski a respeito dos EUA se manifesta, também, aquela que é a discussão da próxima seção desta

<sup>68</sup> “All this they do guided by utilitarian and egoistic considerations: ‘One thing only was considered to be necessary - to gain some material profit by use of truth or untruth’. When this principle in the end is taken to extremes, various factions in society pursue conflicting goals, Benthamia - centuries after its foundation - falls apart and ceases to exist”.

<sup>69</sup> “The Economist commented: ‘Anti-globalists see the Washington Consensus as a conspiracy to enrich bankers. They are not entirely wrong.’ The sociologist Pierre Bourdieu in Paris called it: ‘...a policy of depolitization, aiming to liberate economic forces from each and every control and restriction, thereby according them a fateful influence and simultaneously subjecting governments and citizens to the thus liberated economic and social forces’. This corresponds exactly to Odoevsky's criticism and, at the same time, describes the situation today”.

dissertação. Neuhäuser lembra que, em 1881 - já, portanto, em seu derradeiro ano de vida -, o romancista se utilizou de seu *Diário de um escritor* para alertar os seus compatriotas a respeito da importância da Ásia para a Rússia, chamando a atenção para as riquezas minerais presentes no subsolo siberiano. O autor de *Os irmãos Karamázov* lamenta: fossem os russos americanos ou ingleses, todo o potencial desse tesouro subterrâneo já teria sido aproveitado, explorando-se a Ásia como grande mercado consumidor. Aqui os EUA deixam de ser exemplo negativo para, sob um viés imperialista, se tornarem um paradigma positivo de ação para os russos:

Claro, desta vez quem fala é o Dostoiévski nacionalista russo de mentalidade imperialista, alguém que - pelo bem da grandeza de sua nação - parece ter sacrificado considerações morais anteriores e agora lamenta que os russos permaneçam muito atrás dos "mecânicos e maquinistas" americanos<sup>70</sup>. (NEUHÄUSER, 2005, p. 28).

É tempo de partir, pois, para uma breve discussão desse Dostoiévski imperialista e como ele se manifesta em *Um jogador*.

### **Aquele que tem o cabo do chicote nas mãos: um olhar sobre o Dostoiévski imperialista**

As críticas ao *Vater*, aos franceses e ao Império Britânico representam uma vituperação, vinda da periferia, contra o centro da Europa. Há uma outra nacionalidade em *Um jogador* que não escapa aos julgamentos do narrador; contudo, não se trata de nenhuma grande potência, mas, sim, de um povo que sempre foi marginalizado pelo próprio Império Russo: o polonês. Inclusive, é de extrema importância lembrar, toda ação de Roletemburgo se desenvolve, cronologicamente, logo após a repressão da revolta polonesa de 1863-1865, quando a Polônia buscou emancipar-se do Império Russo.

A visão nada amistosa de Dostoiévski em relação aos poloneses se revela logo no início da obra. Como aqui, inclusive, já foi destacado, ao interferir nas conversas da comitiva durante o jantar, Aleksiei afirma que, na Europa Ocidental, seria possível encontrar “tantos polaquinhos e francesinhos que simpatizam com eles, que um russo não tem possibilidade de dizer uma palavra sequer” (DOSTOIÉVSKI, 2011c, p. 13).

---

<sup>70</sup> “Of course, this time it is Dostoevsky the imperialistically-minded Russian nationalist speaking who - for the sake of the grandeur of his nation - seems to have sacrificed earlier moral considerations and now regrets that Russians remain far behind American ‘mechanics and machinists’”.

Posteriormente, nas diversas idas à roleta que caracterizam a obra, os personagens poloneses são descritos como parasitas à espera de trapacear ou oferecer seus “serviços” a incautos jogadores. Isso fica bem claro quando a avó perde parte de sua fortuna no cassino, quase sempre auxiliada por alguns “polaquinhos”:

Os polaquinhos que orientavam a avó alternaram-se, nesse dia, algumas vezes. Começou por enxotar o polaquinho da véspera, aquele que ela puxara pelos cabelos, e chamou um outro, mas o segundo foi talvez pior ainda. Expulsando este, voltou a aceitar o primeiro, que não se afastara e ficara acotovelando-se por trás da cadeira dela, estendendo a cada momento a cabeça na sua direção [...]. O segundo polaquinho expulso também não queria, de modo algum, ir embora; um instalou-se à direita, o outro à esquerda. Discutiam e insultavam-se o tempo todo, por causa de lances e apostas, xingavam-se de *lajdak* [“canalha”, em polonês] e outras amabilidades polacas, tornavam a fazer as pazes, e atiravam o dinheiro, a esmo, sobre os números (DOSTOIÉVSKI, 2011c, p. 150).

No momento em que a velha requer a expulsão dos dois sujeitos, eles passam a espernear, procurando “demonstrar que a avó é que lhes ficara devendo dinheiro, que os enganara em algo e agira em relação a eles de modo ignóbil, desonesto” (DOSTOIÉVSKI, 2011c, p. 150). Ambos teriam os bolsos cheios de ouro ao saírem, o que não deixou de ser denunciado à polícia e, como consequência, fez com que a quantia fosse revertida à avó. Por fim, aparece um terceiro polonês, agora de ar arrogante, vestido como cavalheiro, mas com aparência de lacaio. Ele se descreve como um senhor honrado, um *honorowy pan*, mas o criado da avó chega a jurar “por Deus que o *honorowy pan* piscava para eles [os dois poloneses anteriores, que haviam sido expulsos], e até lhes passara algo” (DOSTOIÉVSKI, 2011c, p. 151).

São apenas alguns exemplos do retrato nada lisonjeiro que Dostoiévski faz a respeito dos emigrados poloneses, naquela época muito comuns na Europa Ocidental, como notado pelo tradutor Boris Schnaiderman (DOSTOIÉVSKI, 2011c, p. 13). Na concepção de Frank (2013, p. 249), trata-se justamente do grande defeito do romance, esta “forma imperdoavelmente malévola com que o autor descreve os exilados poloneses que giram supostamente por Roletemburgo, os quais, para ele, não passam de patifes abjetamente servis e pequenos escroques”. Uma concepção marcada por um exagerado chauvinismo, sinalizando uma regressão em relação ao retrato dos poloneses feito alguns anos antes em *Recordações da Casa dos Mortos*, descrições “equitativas e mesmo cheias de admiração”. Contudo, é importante ressaltar, mesmo nas

*Recordações...* as descrições a respeito dos poloneses não foram muito bem recebidas por alguns, que, em razão das mesmas, passaram a ver em Dostoiévski o “maior inimigo que a Polônia já teve”. Como Carabine (1996, p. 9) coloca, ainda que as obras posteriores do russo, marcadas por um forte senso cristão, tenham criado cenas de perdão para prostitutas, bêbados e assassinos, os poloneses sempre pareceram estar aquém de qualquer possibilidade de salvação. Embora menos presente em *Um jogador*, há, ademais, inegável antissemitismo na obra do romancista russo, que leva Frank, ao comentar um romance acerca de Dostoiévski produzido por um autor judeu, a trazer a seguinte questão, que não deixa de se aplicar também ao caso polonês: como é possível que alguém tão sensível ao sofrimento alheio não tenha levantado uma palavra sequer em favor ou defesa de um povo perseguido por tanto tempo? (FRANK, 2010, p. 160).<sup>71</sup> Talvez a resposta esteja na própria crítica do romancista ao Ocidente e no papel messiânico que ele atribui à Rússia.

Carabine, por exemplo, acredita que a visão depreciativa que o romancista constrói a respeito dos poloneses é inseparável do forte contraste que ele cria entre Rússia e Europa, tão precioso em *Um jogador*. Isso porque a visão de Dostoiévski no que tange à Rússia era radicalmente crítica não só em relação ao Ocidente ou aos intelectuais ocidentalistas russos, mas, também, aos povos subjugados que olhavam para a Europa como modelo - justamente o caso dos poloneses. O romancista, pois, concordava com a reivindicação da Polônia enquanto nação ocidental; aí contudo, estaria a fonte de sua miséria, vez que contaminada pelas formas políticas e sociais da Europa (CARABINE, 1996, p. 9).

Como já se viu, há na obra do russo uma concepção do Ocidente enquanto Babilônia decadente. Os poloneses, que tinham como principal religião a católica, acabavam por se enquadrar na crítica eslavófila (da qual, na década de 1860, Dostoiévski se aproximara, embora com muitas reservas) de que a raiz da queda da Europa estaria no fato de o catolicismo romano, bem como o protestantismo, terem se apegado em demasia ao formalismo e ao legalismo herdados do antigo sistema jurídico romano (CARABINE, 1996, pp. 9-10). A Polônia, diga-se, alimentou seus próprios

---

<sup>71</sup> O romance em questão é *Verão em Baden-Baden*, escrito pelo médico soviético Leonid Tsípkín. Ao ser publicado em língua inglesa, a obra chegou a ganhar uma introdução de Susan Sontag. Há edição brasileira (na qual consta, também, a introdução de Sontag): TSYPKIN, 2003.

sonhos messiânicos de liderança do povo eslavo, ideia que atraiu vários intelectuais poloneses, como, por exemplo, o pai de Joseph Conrad, Apollo Korzeniowski<sup>72</sup>. Trata-se de uma visão que, não é difícil perceber, conflitava com as próprias ambições da “Sagrada Rússia”, o que fez com que Dostoiévski visse na rebelião de 1863 uma expressão do ódio polonês em relação aos russos, bem como uma tentativa de ocupar o lugar do Império dos Czares no mundo eslavo. Assim, nas palavras de Carabine (1996, p. 10), de acordo com essas premissas, “todos os sonhos poloneses de restauração de seu Estado teriam de ser firmemente reprimidos e eles deveriam aceitar que seu futuro estaria irrevogavelmente ligado ao do Império Russo”<sup>73</sup>.

Raciocínio semelhante pode ser feito no que diz respeito ao povo judeu. Embora possua várias ressalvas a tal concepção, Frank (2010, p. 167) nota que alguns acreditam que a partir da década de 1860 Dostoiévski se apegou a uma concepção milenarista segundo a qual a Rússia seria destinada por Deus a salvar o mundo cristão; expectativas do tipo inevitavelmente acabariam por levar ao antissemitismo, por serem conflitantes com as crenças messiânicas do próprio povo judeu. À medida que se aproxima do final da vida, o romancista adota uma concepção catastrófica da história, de acordo com a qual um grande conflito estaria por vir, e cujo resultado seria a conquista russa do mundo; para tanto, contudo, antes dever-se-ia vencer uma conspiração católica universal

---

<sup>72</sup> O pai do autor de *Coração das trevas* foi contemporâneo de Dostoiévski (o russo era apenas um ano mais velho) e, também ele, um escritor – embora, claro, de reconhecimento muito menor. Korzeniowski foi exilado ao norte da Rússia em razão de seu envolvimento com a insurreição de 1863 e chegou a escrever um poema para seu rebento com o expressivo título de *Para meu filho nascido no 85º ano da opressão moscovita, uma canção para o dia de seu batismo*, aqui apresentado em sua tradução anglófona (apud CARABINE, 1996, p. 4): “Lullaby, the world is dark,/ You have no home, no country,/ But sleep peacefully, for you’re poor,/ The Holy Spirit descends upon you,/ You have a soul now and it has a name,/ ... your only armour – the cross.../ ... when God allows/ Poland to rise from the grave,/ Of captivity – our only Mother.../ Be a Pole!, tell yourself/ You are without land, without love,/ without country, without people,/ while Poland – your Mother is in her grave.../ She is your faith, your palm of martyrdom.../... no salvation without Her !.../ Give Her and yourself immortality./ Hushaby, my baby son!”

<sup>73</sup> Traduziu-se a partir do original escrito em língua inglesa: “[a]ccording to these premises all Polish dreams of the restoration of their State must be firmly resisted and they must come to accept that their future is irrevocably linked with that of the Russian Empire.”

– que, no mundo eslavo, teria por representantes os poloneses –, e, por fim, os materialistas judeus (ZEPPINI, 2011, p. 127).<sup>74 75</sup>

É curioso notar que a concepção da Rússia como redentora da humanidade acabou por fascinar parte da *intelligentsia* brasileira da primeira metade do século XX. Num contexto em que a URSS ganhava relevo no cenário global, foram comuns viagens à Rússia que tinham dentre seus objetivos aprender algo que pudesse ser espelhado no Brasil (pense-se, por exemplo, em Caio Prado Júnior). Algumas dessas viagens jamais foram realizadas, mas seus anúncios não deixam de ser menos interessantes, como é o caso do deputado mineiro Fidélis Reis, fascinado “com o papel, autoconcedido pela Rússia, de solucionadora das contradições do mundo” (GOMIDE, 2018, p. 55)

Percebe-se, portanto, que a crítica aos poloneses, tomados como bastardos ocidentalizados, configura parte da crítica dostoiévskiana ao Ocidente. Não deixa de chamar a atenção, contudo, o fato de que o escritor russo, com sua imensa sensibilidade no que diz respeito aos problemas europeus e seu olhar vindo da periferia, agiu, ele

---

<sup>74</sup> O ponto alto do messianismo russo na obra do romancista talvez se encontre no famoso discurso proferido em homenagem a Púchkin, em 1880, apenas um ano antes do falecimento de Dostoiévski. Sobre o discurso e a construção da identidade nacional na obra do romancista, Cf. Zeppini (2011). Importante notar que esse autor esclarece que a defesa que Dostoiévski faz do imperialismo russo frente aos poloneses o afasta de Soloviov, grande filósofo que, quando jovem, conviveu com o romancista e foi um dos principais nomes dedicados à canonização de sua obra (vide seus *Três discursos em memória de Dostoiévski*). Soloviov acreditava que cada nação teria por finalidade participar da vida da Igreja Ecumênica, do desenvolvimento de uma grande civilização cristã, na medida das forças e talentos de cada uma (ponto de convergência com Dostoiévski); mas, para isso, não se poderia fazer uso de qualquer imperialismo, de modo que, diante de seu pensamento, o massacre aos poloneses e à sua cultura careceria de legitimidade. Nas palavras de Zeppini, essa “aversão ao uso da força e à russificação, também afasta o pensamento de Dostoiévski do seu [isto é, de Soloviov]. Apesar do escritor pregar em seu discurso o amor e a submissão, também pregava a guerra em artigos do *Diário de um Escritor*, assim como achava que a Rússia era a única portadora da palavra de Cristo” (ZEPPINI, 2011, p. 118).

<sup>75</sup>Mais uma vez é possível fazer-se, aqui, uma referência a Oehler e 1848. Em nota anterior, mencionou-se o uso de imagens demoníacas na descrição dos inimigos no campo das lutas sociais e ideológicas; mas, enquanto o inferno são os outros, o lado do “eu” está repleto de mártires e de clamor a Deus ou Jesus. Essa crença na missão dos mártires (colocados em uma genealogia que inclui figuras como Prometeu e Giordano Bruno) é marca da religiosidade peculiar de 1848. É importante, porém, que se reitere que o apelo cristão encontra-se também na esquerda. O impulso anticapitalista de Cristo será salientado em 1848 quando os insurgentes se referem à expulsão dos vendilhões do Templo. A figura de Cristo é, assim, ubíqua: “Aliás, a onipresença da figura de Cristo no mundo das representações da época observa-se também na maneira como os contemporâneos, e não somente os protagonistas, julgam-se a si mesmos. É raro um poeta ou um filósofo que, ao menos esporadicamente, não tenha flertado com a ideia de que se devia ver nele um novo Messias. Seja Hugo, Heine, George Sand ou Baudelaire, seja Saint-Simon, Fourier, Lamennais, Proudhon ou Auguste Comte, todos, parecendo por vezes beirar o patológico, tendem a confundir-se com o redentor” (OEHLER, 1999, p. 53). Não por acaso, boa parte dos autores enumerados por Oehler exerceram grande influência sobre o romancista russo.

próprio, do ponto de vista do “centro”, do Império, isto é, para se usar uma expressão machadiana, a partir da visão daqueles que possuem o cabo do chicote na mão. O retrato lamentável que ele faz da Polônia e a falta de empatia por um povo subjugado e marginalizado compõem, ao lado do antissemitismo, uma das mais sombrias máculas da obra do escritor.

### **Habitantes do limiar: a tradução herodoteana de Dostoiévski**

Fez-se referência, ainda na apresentação desta pesquisa, ao caráter tradutório do proceder de Heródoto, caráter esse que estaria também presente na narrativa de Aleksiei. Agora que os tipos e personagens não russos do romance foram apresentados e discutidos, talvez seja o momento de se aprofundar em tal comparação. Como bem nota Agnolon, erra quem pensa que a narrativa herodoteana possa ser reduzida a uma mera coletânea de histórias orais ou a um relato da guerra contra os poderosos persas. Na verdade, Heródoto situa-se num movimento de racionalização e crítica de concepções míticas do mundo – assim como nomes tais quais Tales de Mileto, que teria previsto um eclipse solar em 585 a.C. Por meio de uma descrição dos povos estrangeiros, não gregos, aquele que foi chamado de *pater Historiae* por Cícero (*De legibus*) busca dar inteligibilidade à representação do outro, fazendo com que os gregos vissem os lugares, povos e culturas distantes por ele descritos e, numa maneira reflexiva e dialética, vissem também a si mesmos (AGNOLON, 2020, p. 161).

Assim, Heródoto assume o papel de uma espécie de tradutor cultural, colocando sob um olhar grego as práticas e costumes dos povos ditos bárbaros. Agnolon o demonstra por meio de uma análise dos episódios relativos aos citas Anacársis e Ciles, nos quais o historiador se utiliza de estruturas simbólicas bem conhecidas de seus interlocutores gregos. São estruturas que remetem à tragédia e ao mito, sendo usadas por Heródoto como mecanismos para uma representação do outro em termos que sejam familiares aos gregos. Nas palavras do autor:

pretendemos mostrar que o extenso κόσμος de Heródoto, a que já nos referimos e que é também uma indicação da profunda complexidade das trocas culturais contemporâneas que cruzaram o Mediterrâneo de Ocidente para Oriente, está relacionado com um esforço de representar o “outro” por meio daquilo que era conhecido pelos gregos. Ou seja, a intenção de aproximar dos gregos os estranhos costumes dos bárbaros implica no esforço de acomodá-los nas estruturas de pensamento gregas. É possível notá-lo visando, simultaneamente,



a presença e a ausência de diferença, a proximidade e a distância, o estabelecimento e a eliminação de fronteiras entre gregos e bárbaros<sup>76</sup> (AGNOLON, 2020, p. 161).

O uso da estrutura trágica coloca o interlocutor grego diante da alteridade, o que só é possível na medida em que o narrador herodoteano induz a uma identificação entre gregos e citas, levando ao terror e à piedade típicas do drama trágico. Num certo sentido, é dizer que, na concepção do historiador, conhecer o outro e perceber sua alteridade só seria possível se gregos e bárbaros habitassem, momentânea e virtualmente, uma área cinza comum (AGNOLON, 2020, p. 162).

Talvez a ilustração mais clara do uso da tragédia possa ser encontrada no motivo da transgressão levada a cabo a partir de uma *hybris* – um tema trágico por excelência, como nota Agnolon (2020, p. 165). Os casos de Anacársis e Ciles, ambos situados em uma fronteira entre as culturas bárbara e grega, apontam para um perigoso contato intercultural, que o narrador herodoteano associa, simultaneamente, a uma posição de privilégio – não num sentido de *status* social, mas, sim, de um olhar mais abrangente, o que é representado pela trajetória vivida de Anacársis, conhecedor e observador de diversos povos e lugares, e pelo bilinguismo de Ciles, indivíduo meio cita, meio grego - e a uma violação dos limites impostos a cada sujeito. O conhecimento, pois, como algo ambíguo, vez que virtude e vício: se, de um lado, ele dá aos personagens uma visão de mundo mais profunda e diversificada, é ele também o responsável por torná-los sujeitos desarraigados, espécie de apátridas que nunca chegam a ser totalmente citas e, justamente por isso, acabam sendo mortos (AGNOLON, 2020, p. 165-166).

O próprio Machado, como a crítica já aponta há algum tempo, pode ser visto como um tradutor cultural. No caso do romancista brasileiro, o proceder tradutório se dá por uma espécie de rebaixamento, na medida em que os grandes *topoi* da literatura clássica são transplantados do universo elevado da épica e da tragédia para a banalidade

---

<sup>76</sup> Traduziu-se livremente a partir do inglês: “we intend to show that the extended κόσμος of Herodotus to which we have already referred, and which is an indication as well of the profound complexity of the contemporary cultural exchanges that crossed the Mediterranean from the West to the East, is correlated with an effort to represent the ‘other’ by means of what was familiar to the Greeks. That is to say, the intention to bring the strange customs of the barbarians closer to the Greeks implies the effort to accommodate them in Greek structures of thought. We find him envisioning simultaneously presence and absence of difference, proximity and distance, and establishment and erasure of boundaries between Greeks and barbarians”.

do cotidiano carioca. Com isso, as fronteiras entre alto e baixo acinzentam-se, como apontado por Villaça (1998, p. 6) em sua leitura de *A Cartomante*:

Esse processo de eliminação das diferenças ganha expressiva ilustração na referência à "velha caleça de praça" que, para os namoradinhos que lá dentro se apertem, "vale o carro de Apolo". Portanto: Rita "vale" Hamlet, um vulgar cumprimento "vale" uma mensagem sublime, a mesma explicação "vale" em diferentes palavras. De valor em valor, de tradução em tradução, as vulgatas valem o original, o prosaico vale o mitológico, a curiosidade vale a metafísica, a cartomancia vale o conhecimento.

Ao longo deste capítulo e daquele que o precedeu, foi apresentado como, em *Um jogador*, Dostoiévski incorpora vários temas e tipos do romance ocidental, bem como os da literatura russa. Num certo sentido, tal incorporação atende à mesma finalidade que o uso da tragédia possui na narrativa de Heródoto. Isso porque são todos tipos com os quais a classe letrada russa, também versada na cultura e na literatura francesa, estavam bem familiarizados.

Blanche e Des Grieux são personagens que nada tem de originais, e o romancista deixa isso claro ao nomear o marquês-conde a partir de um personagem célebre da literatura francófona. O diferencial de *Um jogador* é que tais tipos, outrora restritos ao mundo francês, adentram a zona cinzenta na qual devem conviver com os tipos propriamente russos. É justamente nessa convivência que eles se revelam mais ridículos do que já o eram em seu universo original, de modo que seus vícios e defeitos são maximizados. Com isso, o romance dostoiévskiano parece indicar não só o fato de que, quando transplantado para o ambiente russo, o “universalismo” ocidental faz água. Aponta, também, que tal universalismo sequer é verdadeiro *em seu próprio ambiente de origem*. O alerta da narrativa não é direcionado apenas aos russos; serve, também, aos ocidentais. Antes de se configurar uma reverência à literatura ocidental, o que Dostoiévski parece fazer é apontar para algo que está além dela. As palavras de Villaça (1998, p. 4) em relação ao autor de *Dom Casmurro* parecem, nesse sentido, aplicáveis ao romancista russo: “As homenagens que Machado está permanentemente (e a seu modo) prestando às incontáveis ‘fontes’ de seu repertório não são reverências ao valor intrínseco deste, mas pontes para um *outro* valor que ao mestre interessa estabelecer.”

Os poloneses de Dostoiévski, apresentados de maneira tão caricatural, também são tipos literários. As figuras parasitárias a cercar os jogadores na roleta são baseadas

em estereótipos que circulavam aos montes na imprensa russa do período, marcado pela insurgência polonesa do início da década de sessenta. Assim como Heródoto, portanto, a preocupação de Dostoiévski não é criar personagens estritamente realistas. O universo de Roletemburgo, em toda a sua polifonia e seu grande choque de *ethos* divergentes, é um universo a ser traduzido. E, para tanto, o autor recorre a uma série de figuras já familiares ao leitor russo, muito embora trate-se de uma familiaridade que vem acompanhada de certo incômodo. Assim como Anacársis e Ciles, os personagens de Roletemburgo são sujeitos fronteiriços, equilibrando-se num limiar de culturas. A comparação da dupla cita com Aleksiei não deixa de ser reveladora<sup>77</sup>. Enquanto russo letrado e de formação universitária, o jovem preceptor é conhecedor de sua própria cultura e literatura nacionais, ao mesmo tempo em que é versado, também, nas línguas e literaturas do ocidente. Bilíngue como Ciles e dono de um olhar abrangente como o de Anacársis, ele é capaz de apontar aquilo que o Ocidente busca encobrir. Tal conhecimento também é seu maior vício, tornando-o um andarilho indigente no final do romance – punição que ele recebe justamente no momento em que ignora o caráter russo que tanto louvara ao longo da narrativa e sucumbe ao *ethos* burguês de objetificação e acumulação.

Um dos antecessores supérfluos de Aleksiei é Ordínov, de *A senhoria*. O jovem intelectual, demasiadamente preso ao pensamento e aos hábitos do ocidente, falha em conquistar sua amada, o que, como aqui já se sugeriu, pode ser visto como uma metáfora do grande abismo existente entre a Rússia letrada e a Rússia popular. Possuidor de um caráter apaixonadamente russo, o preceptor apresenta uma mácula bem diversa. Ele é um sujeito profundamente cindido, incapaz de conciliar discurso e ação. Em determinados momentos, ele é como o filósofo Diógenes a escarnir das ambições e vaidades vãs dos personagens que o cercam; em outros, contudo, incorpora essas mesmas ambições e vaidades. Incapaz de agir *kynicamente*, ele se torna um cínico. Discussão, contudo, para o próximo capítulo.

---

<sup>77</sup> Note-se o curioso fato de que boa parte da população cita ocupava territórios hoje correspondentes à Rússia e à Ucrânia.

**CAPÍTULO III - UN COUP DE DÉS JAMAIS N'ABOLIRA LE HASARD: O CASSINO/CARNAVAL E A VIDA COMO CONTINGÊNCIA RADICAL**

*Colui lo cui saver tutto trascende,/ fece li cieli e diè lor chi conduce/ sì, ch'ogne parte ad ogne parte splende,// distribuendo igualmente la luce./ Similmente a li splendor mondani/ ordinò general ministra e duce// che permutasse a tempo li ben vani/ di gente in gente e d'uno in altro sangue,/ oltre la difension d'i senni umani;// per ch'una gente impera e l'altra langue,/ seguendo lo giudicio di costei,/ che è occulto come in erba l'angue.// Vostro saver non ha contasto a lei:/ questa provvede, giudica, e persegue/ suo regno come il loro li altri dèi.// Le sue permutazion non hanno triegue:/ necessità la fa esser veloce;/ sì spesso vien chi vicenda consegue.// Quest' è colei ch'è tanto posta in croce/ pur da color che le dovrien dar lode,/ dandole biasmo a torto e mala voce;// ma ella s'è beata e ciò non ode:/ con l'altre prime creature lieta/ volve sua spera e beata si gode. (Dante Alighieri, “A Divina Comédia” - Inferno, Canto VII)*

*O que está embaixo/ é como o que está no alto/ E o que está no alto/ é como o que está embaixo*

(Jorge Ben Jor, “Hermes Trismegisto e sua celeste tábua de esmeralda”).

**Dostoiévski e o romance em carnaval: breves notas sobre o sério-cômico na obra de Bakhtin**

Ainda que de maneira superficial, aqui explorou-se as relações da obra dostoiévskiana com gêneros altos da antiguidade, mais especificamente o gênero trágico. Contudo, naquele que é um dos mais populares e difundidos trabalhos a respeito do autor russo, o que se explora é justamente o papel de Dostoiévski enquanto herdeiro de uma tradição antiga que remonta não à gravidade da tragédia, mas, sim, ao riso do sério-cômico. Refere-se, por óbvio, a *Problemas da Poética de Dostoiévski*, do teórico soviético Mikhail Bakhtin (1895-1975).

Segundo o autor, no ocaso da antiguidade clássica e no alvorecer do mundo dito helenístico, viu-se a popularização de um grupo de obras que, embora muito diferentes entre si - indo do diálogo socrático às narrativas de memórias, da sátira menipeia à

poesia bucólica -, pertenceriam ao mesmo domínio, o domínio *sério-cômico*. Não obstante a diversidade desses gêneros e o fato de, muitas vezes, as fronteiras entre eles serem um tanto quanto difusas e imprecisas, Bakhtin afirma que os antigos tinham noção de seu caráter único, caracterizado por uma oposição aos gêneros sérios, como a tragédia, a historiografia e a retórica clássica (BAKHTIN, 1984, p. 107).

Mas no que consistiria tal oposição? O rodapé da edição americana da obra traz, por meio de uma citação de Philip Holland, um excelente sumário das proposições bakhtinianas a respeito do sério-cômico. Enquanto os gêneros sérios são entendidos pelo soviético como *monológicos*, isso é, são gêneros que pressupõem (ou até mesmo impõem) um discurso integrado e estável, aqueles pertencentes ao sério-cômico são *dialógicos*, negando a possibilidade de tal integração e estabilidade. Para o sério-cômico, a questão não é, como para a tragédia ou a épica, conhecer o homem; o que se busca é demonstrar a fragilidade do conhecimento humano e de suas crenças. A qualquer possibilidade de um sistema completo e fechado a respeito da verdade, gêneros como a sátira menipeia contrapõem um mundo aberto, poroso. Nas palavras do autor, as formas sério-cômicas “apresentam um desafio, aberto ou encoberto, à ortodoxia literária e intelectual, um desafio que se reflete não apenas em seu conteúdo filosófico, mas também em sua estrutura e sua linguagem<sup>78</sup>.” (HOLLAND, 1979, p. 37 apud BAKHTIN, 1984, p. 106-107).

Ao mesmo tempo em que o sério-cômico apresenta um elemento retórico forte, há toda uma atmosfera de alegre relatividade, extraída diretamente de determinada *visão carnavalizada do mundo*, que promove uma fragilização do aspecto único e sério da retórica, bem como de sua racionalidade e de seu dogmatismo (BAKHTIN, 1984, p. 107). O soviético esclarece que tal concepção carnavalizada não se restringe à antiguidade, possuindo, sim, uma vitalidade que lhe permite chegar à literatura contemporânea:

Essa visão carnavalizada do mundo possui um poderoso poder de criação e transformação de vida, uma vitalidade indestrutível. Assim, mesmo em nossa época, aqueles gêneros que têm uma conexão, por mais remota que seja, com as tradições do sério-cômico, preservam em si o fermento carnavalizado que os

---

<sup>78</sup>Eis o trecho em sua língua original, o inglês: “present a challenge, open or covert, to literary and intellectual orthodoxy, a challenge that is reflected not only in their philosophic content but also in their structure and language.”

distingue nitidamente em meio a outros gêneros. Eles sempre trazem uma marca especial pela qual podemos reconhecê-los. O ouvido sensível sempre captará até mesmo os ecos mais distantes de uma visão carnalizada do mundo (BAKHTIN, 1984, p. 107)<sup>79</sup>.

Assim, Bakhtin acredita ser possível falar em uma literatura carnalizada, aquela influenciada por alguma variante do folclore carnavalesco, seja ele antigo ou medieval. Importante destacar que tal influência, na concepção bakhtiniana, ocorre não só diretamente, mas, também, de maneira indireta, por uma série de *links* intermediários (BAKHTIN, 1984, p. 107). Desse modo, um autor que jamais teve contato com os escritos de Luciano de Samósata (o principal nome ligado à sátira menipeia) poderia, sim, apresentar uma visão carnalizada do mundo.<sup>80</sup>

Todos os gêneros do mundo sério-cômico apresentam, no entender de Bakhtin, três características comuns. A primeira delas encontra-se presente numa nova relação com a realidade: seu ponto de partida encontra-se no presente; não há, portanto, o distanciamento temporal da tragédia e da épica, cujas narrativas centram-se num

---

<sup>79</sup> A citação foi traduzida livremente a partir de sua versão em língua inglesa: “This carnival sense of the world possesses a mighty life-creating and transforming power, an indestructible vitality. Thus even in our time those genres that have a connection, however remote, with the traditions of the serio-comical preserve in themselves the carnivalistic leaven (ferment), and this sharply distinguishes them from the medium of other genres. These genres always bear a special stamp by which we can recognize them. The sensitive ear will always catch even the most distant echoes of a carnival sense of the world”. Embora haja edições em língua portuguesa da obra de Bakhtin - uma delas, inclusive, com tradução do aqui muito citado Paulo Bezerra -, o contexto de isolamento social imposto pela pandemia da Covid-19 fez com que, no momento da escrita de tal trecho da dissertação, a única edição em mãos fosse a em língua inglesa. O mesmo vale para outras obras aqui citadas.

<sup>80</sup> As manifestações populares carnavalescas iniciam-se na antiguidade e se estendem à cultura do medievo e da renascença. Na concepção de Bakhtin, tais festejos são caracterizados por uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e dos poderes vigentes, pela suspensão de todas as autoridades e regras hierárquicas (na terminologia do crítico, há um destronamento dessas verdades, poderes, autoridades e regras). Isso tudo em manifestações alegres, marcadas por um riso que, carente de representação oficial na Igreja medieval, encontra nos festejos do povo seu nicho quase legal. Na concepção bakhtiniana, o riso coloca ao chão as interdições e proibições da cultura oficial, sendo, justamente por esse seu caráter de liberdade, o elemento que os poderes são incapazes de incorporar (Sloterdijk discorda desse ponto, como se verá mais adiante), atendo-se à seriedade, essa sim marcada por uma atmosfera de temor, ameaça e intimidação. Assim, a cultura popular almeja sempre, “em todas as fases da sua longa evolução, em vencer pelo riso, em desmistificar, traduzir na língua do ‘baixo’ material e corporal (na sua acepção ambivalente), os pensamentos, imagens e símbolos cruciais das culturas oficiais” (BAKHTIN, 1987, p. 345-346). É claro que tais festejos não são, em si, literários, mas o intelectual soviético acredita ser possível falar em uma carnalização da literatura a partir do momento em que o carnaval é transposto para a linguagem da literatura, processo que encontraria seu embrião justamente no âmbito do sério-cômico. Além do caso dostoiévskiano, o herdeiro, no que diz respeito ao romance do XIX, desse tipo de literatura, há um amplo e ilustre estudo de Bakhtin a respeito da carnalização em François Rabelais, autor do século XVI conhecido por sua monumental e fascinante série de livros protagonizada pelos gigantes Gargântua e Pantagruel. Cf. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (BAKHTIN, 1987).

passado distante e mítico. Deve ser notado, contudo, que os personagens míticos aparecem, também, nas narrativas sério-cômicas; assumem, todavia, um caráter contemporizado que lhes confere, muitas vezes, aspecto ridículo.

É aqui que se encontra, pois, a segunda característica sério-cômica, qual seja, a de não se santificar por meio da lenda e do mito, mas, antes, relacionar-se com eles de maneira crítica. Na visão de Bakhtin, experiência e livre invenção são muito mais importantes no universo sério-cômico.

Por fim, tem-se, como terceira característica, uma deliberada mistura de estilos e vozes. Em oposição à unidade estilística da épica, da tragédia e da retórica elevada, o que caracteriza o sério-cômico é justamente uma combinação do alto com o baixo, da prosa com a poesia, do... sério com o cômico. Assim, cartas, manuscritos, paráfrases de diálogos e citações parodicamente tiradas de contexto podem aparecer em uma mesma narrativa. Isso para não se falar na combinação de diferentes dialetos e até mesmo na presença do bilinguismo. O arremate de Bakhtin é significativo:

Ao lado da palavra que representa, aparece a palavra representada; em certos gêneros, o protagonismo é desempenhado pela palavra de voz dupla. E o que aparece aqui, como resultado, é uma relação radicalmente nova com a palavra enquanto material da literatura<sup>81</sup> (BAKHTIN, 1984, p. 108).

Ainda que reconhecendo o esquematismo de sua concepção, tais reflexões levam Bakhtin a afirmar que o romance possui três grandes raízes: a épica, a retórica e o folclore carnavalesco. No que diz respeito a este último, o ponto de partida encontra-se justamente no universo sério-cômico, gerando uma linha que culminaria na variante carnalizada do romance em que Dostoiévski se situa (BAKHTIN, 1984, p. 108).

Embora ocupe pouco mais de uma página de *Problemas...*, há, em Bakhtin, uma interessante análise a respeito de como tal carnalização se manifesta em *Um jogador*. O crítico nota que os personagens encontram-se em trânsito, afastados de sua terra natal. Assim, deixam de ser determinados pelas normas da vida exigidas em seu país de origem, inclusive aquelas relativas à sua posição social e hierárquica. O general, o preceptor, Des Grieux, Polina, Blanche e *Mister Astley*, reunidos em Roletemburgo,

---

<sup>81</sup>“Alongside the representing word there appears the represented word; in certain genres a leading role is played by the double-voiced word. And what appears here, as a result, is a radically new relationship to the word as the material of literature”.

formam, nesse sentido, um coletivo carnavalizado, em relação ao qual a ordem da vida ordinária encontra-se suspensa. Assim, os eventos desse grupo são marcados por um caráter excêntrico, incomum e escandaloso (BAKHTIN, 1984, p. 171).

Ademais, Bakhtin lembra que o centro da vida em Roletemburgo encontra-se, como o próprio nome da cidade já denuncia, no jogo de roleta. Para o crítico, a aposta - seja ela com dados, cartas, ou a da própria roleta - é, por natureza, algo do mundo carnavalizado. Por mais diferentes que sejam as posições sociais ocupadas pelos jogadores, sua reunião em torno da roleta os torna iguais, sujeitos às mesmas regras do jogo e da fortuna. Assim, seu comportamento frente à aposta não corresponde àquele desempenhado na vida ordinária, de modo que a atmosfera da roleta é aquela da rápida e inesperada mudança, das quedas e ascensões súbitas, do constante coroamento/descoroamento (BAKHTIN, 1984, p. 171)<sup>82</sup>.

A associação feita pelo soviético entre jogo e carnavalização faz todo sentido quando se pensa na própria origem dos festejos de carnaval: as Saturnais romanas. Nas palavras de Agnolon (2013, p. 15), trata-se de “[v]erdadeira festa de colheita”, sendo “responsável por instaurar, temporariamente, regime diverso de vida, que se caracterizou pela suspensão (e subversão) da ordem vigente estabelecida”. E o jogo é um dos elementos caracterizadores de tal festa, o que é perceptível na própria fala do deus Saturno presente em uma das obras de Luciano de Samósata:

Meu reino dura sete dias: passado esse tempo, torno-me imediatamente um cidadão comum: um qualquer de um povoado qualquer. Naqueles sete dias, contudo, estabeleceu-se que eu não exerceria minha autoridade sobre nada que fosse sério, nem sequer administraria o mercado público. Mas beber e embebedar-me, gritar, brincar, jogar dados e designar os arcontes [*bufos*], banquetear-me com os escravos, desnudo entoar cantos e fazer grande algazarra e, às vezes, mergulhar de cabeça na água fria com o rosto sujo de fuligem: eis tudo o que posso fazer! Quanto àquelas grandes coisas - a riqueza, o ouro -, Zeus as delega a quem lhe agrada (LUCIANO, Sat. 2 apud AGNOLON, 2013, p. 64).

---

<sup>82</sup> Sem nunca mencionar o crítico soviético, Connolly, em artigo sobre *Um jogador* publicado no periódico da *International Dostoevsky Society*, defende posições muito semelhantes: “The town of ‘Roulettenburg’ is an imaginary space, or, to use a more Dostoevskian term, it is a ‘fantastic’ world, one that has its own rules of behavior, distinctive denizens, and ontological underpinnings. This article will dig down to the very foundations of this world and examine the fundamental principle lying at its core: a pervasive fluidity and mutability that renders the very identity of people and things unstable and ever subject to flux. We can find this principle operating at all levels of the text, from the smallest details of language to broad relationships among the novel’s characters” (CONNOLLY, 2008, p. 68).



Outro autor da antiguidade no qual a associação entre as Saturnais e o jogo aparece de maneira clara é Marcial. Pense-se, por exemplo, no epigrama responsável por abrir o *Apoforeta*. Em seus últimos versos, uma *recusatio* aos gêneros elevados é seguida de uma exortação, feita pelo próprio Saturno, a simplesmente “jogar as nozes”. Estas, nos dizeres de Agnolon (2013, p. 139), “simbolizam as Saturnais, os jogos da infância, época cuja ausência de cuidados é análoga à Idade de Ouro dos tempos de Saturno, período de abundância e infinita felicidade”<sup>83</sup>.

Também merece ser notado que muito da concepção bakhtiniana a respeito do jogo encontra-se em consonância com aquela que Johan Huizinga (1872-1945) apresenta em seu seminal *Homo ludens*, publicado pela primeira vez em 1938. Na definição do historiador holandês,

o jogo é uma atividade de ocupação voluntária, exercida dentro de certos e determinados limites de tempo e de espaço, segundo regras livremente consentidas, mas absolutamente obrigatórias, dotado de um fim em si mesmo, acompanhado de um sentimento de tensão e de alegria e de uma consciência de ser diferente da “vida cotidiana” (HUIZINGA, 2000, p. 24).

Se é bem verdade que Aleksiéi proclama que a roleta seria um jogo feito essencialmente para os russos, vez que possibilitaria um enriquecimento situado fora da esfera do trabalho burguês - o que, num certo sentido, contradiz a ideia de que o jogo seria “dotado de um fim em si mesmo” - fica claro que, a partir do momento em que o narrador entra em contato com a roleta, qualquer senso de necessidade ou objetivo exterior se esvai: o preceptor fica claramente tomado por “um sentimento de tensão e alegria”. Aliás, o próprio Huizinga identifica certa familiaridade entre jogo e ganho de subsistência, o que se manifesta até mesmo em termos etimológicos:

Jogamos ou competimos "por" alguma coisa. O objetivo pelo qual jogamos e competimos é antes de mais nada e principalmente a vitória, mas a vitória é acompanhada de diversas maneiras de aproveitá-la — como por exemplo a celebração do triunfo por um grupo, com grande pompa, aplausos e ovações. Os frutos da vitória podem ser a honra, a estima, o prestígio. Via de regra, contudo, está ligada à vitória alguma coisa mais do que a honra: uma coisa que está em jogo, um prêmio, o qual pode ter um valor simbólico ou material, ou

---

<sup>83</sup> Eis o epigrama integral, na tradução de Agnolon: “O equestre, o senador, meu senhor, todos brincam,/ enquanto usar o púleo agrada a Jove -/ nem o escravo agitando o frito o edil teme/ encarar: mesmo vendo os lagos gélidos! -,/ toma a sorte que alterna pobre e abastados: dar ao conviva o prêmio que lhe cabe./ ‘Mas é só tralha, nuga e o que for de mais vil!’/ Há quem não saiba? Quem negue o inegável?/ Mas que farei, Saturno, nestes ébrios dias,/ que teu filho te deu em paga ao céu?/ Que eu cante Tebas, Troia ou Micenas Funesta?/ ‘Vai! Joga as nozes!’ . Não! Perder jamais!” (apud AGNOLON, 2013, p. 138).

então puramente abstrato. Pode ser uma copa de ouro ou uma jóia, a filha de um rei ou uma soma tribo. A "aposta", que em latim pode dizer-se *vadium* (em alemão *Wette*, em inglês *gage*) é um "penhor" no sentido de um objeto puramente simbólico que é atirado dentro do campo de jogo a título de desafio. Não é exatamente o mesmo que um "prêmio", o qual implica a ideia de algo intrinsecamente valioso, como por exemplo uma quantia em dinheiro, embora possa ser simplesmente uma coroa de louros. É curioso que as palavras "prêmio", "preço" e "apreço" derivem mais ou menos diretamente do latim *pretium*, embora tenham evoluído em sentidos diferentes. *Pretium* surgiu originariamente na esfera da troca e da avaliação, e pressupõe um valor. O *pretium justam* medieval corresponde aproximadamente à ideia atual de "valor de mercado". Enquanto preço permaneceu limitado à esfera econômica, prêmio passou para a do jogo e da competição, e apreço adquiriu o significado exclusivo do latim *laus*. De um ponto de vista semântico, é praticamente impossível delimitar o terreno próprio de cada uma destas três palavras. Igualmente interessante é verificar como a palavra inglesa *wage* (salário), que originariamente é idêntica a *gage*, no sentido de um símbolo de desafio, caminhou num sentido inverso do de *pretium*, ou seja, passou da esfera lúdica para a esfera econômica, tornando-se sinônimo de "ordenado", daquilo que se "ganha". Não jogamos para ganhar um salário, trabalhamos. Finalmente, a palavra "ganhos" não tem etimologicamente nada a ver com estas palavras, embora semanticamente pertença tanto ao lúdico quanto ao econômico. O comerciante realiza seus ganhos, e o jogador também alcança seus ganhos (HUIZINGA, 2000, p. 39).

A narrativa de Dostoiévski, com seus poloneses ansiosos por burlar as regras do jogo e sorratamente abocanhar uma quantia que não lhes pertence, e a concepção de Bakhtin a respeito da carnavalização da roleta (que implica, como já se viu, num enfrentamento da ordem) talvez apontem para uma visão contrastante com a obrigatoriedade das regras do jogo de que fala o historiador dos países baixos.<sup>84</sup> Não é o caso, porém: Huizinga lembra que o jogador que desrespeita as regras é um "desmancha-prazeres", figura que abala o mundo do jogo por denunciar seu caráter relativo e frágil, sujeito muito diferente do jogador desonesto, batoteiro, aquele que "finge jogar seriamente o jogo e aparenta reconhecer o círculo mágico" (HUIZINGA, 2000, p. 12). Em *Um jogador*, não há o desmanche do círculo mágico; mesmo os trapaceiros buscam aparentar-se jogadores sérios e honestos (note-se que a

---

<sup>84</sup> "Reina dentro do domínio do jogo uma ordem específica e absoluta. E aqui chegamos a sua outra característica, mais positiva ainda: ele cria ordem e é ordem. Introduce na confusão da vida e na imperfeição do mundo uma perfeição temporária e limitada, exige uma ordem suprema e absoluta: a menor desobediência a esta 'estraga o jogo', privando-o de seu caráter próprio e de todo e qualquer valor. É talvez devido a esta afinidade profunda entre a ordem e o jogo que este, como assinalamos de passagem, parece estar em tão larga medida ligado ao domínio da estética. Há nele uma tendência para ser belo. Talvez este fator estético seja idêntico àquele impulso de criar formas ordenadas que penetra o jogo em todos os seus aspectos. As palavras que empregamos para designar seus elementos pertencem quase todas à estética. São as mesmas palavras com as quais procuramos descrever os efeitos da beleza: tensão, equilíbrio, compensação, contraste, variação, solução, união e desunião. O jogo lança sobre nós um feitiço: é 'fascinante', 'cativante'. Está cheio das duas qualidades mais nobres que somos capazes de ver nas coisas: o ritmo e a harmonia." (HUIZINGA, 2000, p. 12).

incongruência entre aparência, postura, discurso e prática é muito recorrente em toda a narrativa...).

A consonância maior com a concepção bakhtiniana a respeito do jogo fica mais óbvia justamente nessa visão do mundo lúdico enquanto círculo mágico apartado da “vida cotidiana”, ou ordinária. Em termos muito próximos àqueles utilizados pelo crítico soviético, Huizinga acredita que a atividade lúdica “não é vida ‘corrente’ nem vida ‘real’”, mas, sim, “uma evasão da vida ‘real’ para uma esfera temporária de atividade com orientação própria”, marcada pelo “fato de ser livre, de ser el[a] própria liberdade” (HUIZINGA, 2000, p. 10).

Não por acaso, Ronaldo Teixeira da Silva (que também lê o romance dostoievskiano a partir de Huizinga) identifica no cassino dostoievskiano uma espécie de heterotopia, no sentido foucaultiano. O filósofo francês, em sua famosa conferência *De espaços outros*, afirma existirem “lugares reais, lugares efetivos, lugares que são desenhados na própria instituição da sociedade e que são espécies de contra-aloções, espécies de utopias efetivamente realizadas”, em que aloções reais encontradas no bojo da cultura aparecem “simultaneamente representadas, contestadas e invertidas; espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora sejam efetivamente localizáveis” (note-se, pois, que os termos utilizados são praticamente bakhtinianos). São chamados heterotopias justamente por “serem absolutamente outros quanto a todas as aloções que eles refletem e sobre as quais falam” (FOUCAULT, 2013, p. 115-116).

85

É nesse sentido que o pesquisador brasileiro pode afirmar que “o que simboliza e representa Roletenburgo opõe-se tanto à vida regular na Rússia, origem da família protagonista, quanto à sociedade organizada da própria Alemanha” (SILVA, 2016, p. 85). Na concepção do autor, o espaço do jogo evidencia a dupla função da heterotopia, isso é, a de se configurar como um espaço de ilusão em que se manifesta o caráter ilusório do real (cujo exemplo foucaultiano estaria nos bordéis) e, também, a de apontar

---

<sup>85</sup> Segundo o francês, “[p]oder-se-ia supor não digo uma ciência, pois é um termo demasiado desgastado, atualmente, mas uma espécie de descrição sistemática que teria por objeto, em uma sociedade determinada, o estudo, a análise, a descrição, a “leitura” – como se gosta de dizer hoje – desses espaços diferentes, esses outros lugares, uma espécie de contestação simultaneamente mítica e real do espaço onde vivemos: tal descrição poderia ser chamada de heterotopologia” (FOUCAULT, 2013, p. 116).

para a possibilidade de se criar um espaço perfeito e ordenado, em oposição ao caos cotidiano (a promessa das colônias ultramarinas).<sup>86</sup> Assim, “o jogo extraordinariamente exerce a dupla função da heterotopia: suspende o cotidiano [...] e instaura a ilusão, de um lado; de outro, [...] cria um mundo perfeito com regras definidas” (SILVA, 2016, p. 86). O brasileiro apoia-se na afirmação de Foucault segundo a qual as oposições reconhecidas (espaço privado/espaço público, espaço de família/espaço social etc.) apontariam para uma secreta sacralização para sugerir que

O romance [se] passa em Roletenburgo, um espaço imaginário em que, no desenrolar da história, o protagonista buscará no jogo o instrumento para mudar de vida, para superar a condição em que vive. Recorre-se com efeito ao sagrado para influenciar a vida real, como afirma Roger Caillois, “para se garantir a vitória, a prosperidade, todos os efeitos desejáveis do favor divino” [...]. E seguramente Aleksiei Ivânovitch segue no esforço de ser senhor do destino, sempre em um cassino de Roletenburgo, a heterotopia sagrada de “O jogador” (SILVA, 2016, p. 86).

Embora este trabalho se afaste da busca pelo sagrado que move a pesquisa de Silva, as referências do autor brasileiro a Foucault e Caillois revelam que o caráter da roleta enquanto suspensão e contestação da vida cotidiana é tão forte que, mesmo que se passe longe de Bakhtin e sua carnavalização, ela acaba por se manifestar. Contudo, defende-se, neste trabalho, que a roleta está longe de ser o espaço sagrado que permitiria a Aleksiei ser senhor de seu destino. Muito pelo contrário: como busca-se demonstrar na seção final deste capítulo, o cassino parece ser antes o lugar em que a ilusão da agência (ou do “esforço de ser senhor do destino”) torna-se profundamente risível e ridícula, vez que o jogo iguala a todos a partir de uma *contingência radical*.

Tema, contudo, a ser tratado mais adiante. Retornando à leitura de Bakhtin, o soviético defende que Aleksiei e Polina são ótimos exemplos de como a carnavalização se manifesta no próprio desenvolvimento dos personagens. Eles são ambivalentes, movidos por crises, excêntricos, cheios de possibilidades inesperadas e, até, de um

---

<sup>86</sup> “[O] último traço das heterotopias é que elas têm, em relação ao espaço restante, uma função. Esta se desenvolve entre dois pólos extremos. Ou bem elas têm o papel de criar um espaço de ilusão, que denuncia como mais ilusório ainda todo o espaço real, todas as alocações no interior das quais a vida humana é compartimentada (talvez seja esse o papel que, por muito tempo, tiveram os famosos bordéis, dos quais estamos agora privados). Ou então, ao contrário, o papel das heterotopias é criar um outro espaço, um outro espaço real, tão perfeito, tão metucioso, tão bem arranjado quanto o nosso é desordenado, mal disposto e bagunçado. Isso seria a heterotopia não de ilusão, mas de compensação, e eu me pergunto se não é um pouco dessa maneira que algumas colônias funcionaram” (FOUCAULT, 2013, p. 120)

caráter em transformação, incompleto - Bakhtin recorda, aqui, a carta escrita por Dostoiévski a N. N. Strákhov, mencionada na apresentação desta dissertação. O crítico também aponta que, nessa mesma epístola, o romancista compara o então projeto do que se tornaria *Um jogador* ao seu *Recordação da casa dos mortos*: se este atraiu a atenção do público ao apresentar a vida dos detentos nas prisões siberianas de uma maneira graficamente inédita, aquele teria condições de fazer o mesmo em relação ao mundo do jogo e da roleta. “*Recordação...*”, afirma Dostoiévski, “é uma obra realmente curiosa. Mas esta de que falo agora [o projeto de *Um jogador*] é a descrição de uma espécie de inferno, uma espécie única de banho de prisioneiros<sup>87</sup> (DOSTOIÉVSKI apud BAKHTIN, 1984, p. 172).

Embora a comparação entre aposta e trabalhos forçados possa parecer exagerada, Bakhtin defende que a afirmação de Dostoiévski faz sentido na medida em que a vida dos presos e a dos apostadores são vidas separadas da própria vida, isso é, apartadas da vida comum, ordinária. Condenados e jogadores são, ambos, coletivos carnavalizados:

Nesse sentido, tanto presidiários quanto jogadores compõem coletivos carnavalizados. E o tempo da servidão penal e o tempo do jogo são - com todas as suas profundas diferenças - um tipo idêntico de tempo, semelhante aos "momentos finais de consciência" antes da execução ou do suicídio, semelhantes em geral ao tempo da crise. Tudo isso é o tempo no limiar, e não o tempo biológico, vivido nos espaços interiores da vida longe do limiar. É notável que Dostoiévski iguale tanto o jogo de roleta quanto a servidão penal ao inferno ou, como diríamos, ao carnavalizado mundo dos mortos da sátira menipéia (o "banho dos presos" é um símbolo extraordinário e externamente visível disso). As justaposições de Dostoiévski aqui são, no mais alto grau, características suas e, ao mesmo tempo, têm o som de uma típica *mésalliance* de carnaval<sup>88</sup> (BAKHTIN, 1984, p. 172).

Mesmo uma leitura superficial do romance protagonizado por Aleksiéi deixa muito claro que várias das características associadas por Bakhtin ao sério-cômico

---

<sup>87</sup> “*House of the Dead* was indeed curious. But this is a description of a sort of hell, a unique sort of 'prison bathhouse.' ”

<sup>88</sup> “In this sense both convicts and gamblers are carnivalized collectives. And the time of penal servitude and the time of gambling are—for all their profound differences—an identical type of time, similar to the ‘final moments of consciousness’ before execution or suicide, similar in general to the time of crisis. All this is time on the threshold, and not biological time, experienced in the interior spaces of life far from the threshold. It is remarkable that Dostoevsky equates both gambling at roulette and penal servitude equally to hell, or as we would say, to the carnivalized nether world of Menippean satire (the ‘prison bathhouse’ is an extraordinary externally visible symbol of this). Dostoevsky's juxtapositions here are to the highest degree characteristic of him, and at the same time have the sound of a typical carnival *mesalliance*”.

encontram-se ali presentes. Assim como, na antiguidade, os heróis trágicos e épicos são transportados para o presente e, justamente por isso, destronados, a narrativa de *Um jogador* insere no contexto da década de 1860 uma série de tipos literários muito populares na Rússia e no Ocidente. Isso tudo em uma narrativa em que se encontram presentes diversas línguas (os diálogos em francês são particularmente expressivos, mas o original traz também trechos em alemão e polonês) e diversos estilos. Diário, confissões, memórias: chega ser difícil precisar, em termos exatos, em qual gênero se encaixaria o relato do preceptor. Isso para não se falar nas inúmeras passagens em que há a paráfrase inexata da fala de outros personagens ou o relato nada preciso de certos fatos - lembre-se, aqui, de como Aleksiéi conta ao general os eventos ocorridos com o barão -, bem como cartas, bilhetes, e a paródia clara e aberta do discurso médico-legal<sup>89</sup> e da representação dos russos na imprensa ocidental<sup>90</sup>.

A leitura de Bakhtin a respeito da carnavalização na obra de Dostoiévski como um todo, além da breve - mas poderosa - leitura que ele apresenta a respeito de *Um jogador* abre espaço para muitas discussões de grande interesse para esta pesquisa. O que intenta-se, a partir de agora, é uma análise ligeiramente mais detalhada de cada uma delas.

### **Um vira-lata em Roletemburgo? Aleksiéi Ivânovitch entre o *kynismós* e o cinismo.**

Dentre os diversos gêneros do âmbito sério-cômico, Bakhtin acredita que dois se destacam em importância quando o assunto é a obra de Dostoiévski: o diálogo socrático e a sátira menipeia (BAKHTIN, 1984, p. 109). No que diz respeito ao segundo, trata-se de um gênero cujo nome faz referência a Menipo de Gadara. Não obstante pouco se saiba a respeito do autor, ele é um dos personagens mais frequentes nos diálogos de

---

<sup>89</sup> A referência aqui é, mais uma vez, o relato de Aleksiéi a respeito dos eventos com o aristocrata prussiano.

<sup>90</sup> Basta que se retorne à narrativa do preceptor a respeito de suas peripécias junto à nunciatura apostólica.

Luciano de Samósata, assumindo, ao lado do filósofo cínico Diógenes, o papel de uma espécie de sábio ideal.<sup>91 9293</sup>

Os diálogos de Luciano são demolidores, colocando ao chão as vaidades e ambições do humano, ao mesmo tempo em que expõem ao ridículo as principais escolas filosóficas do período (século II d.C.), inclusive o próprio cinismo.<sup>94</sup> Embora, assim como epicuristas e estóicos, os cínicos sejam apresentados como mercenários e vaidosos (exemplar é o caso do filósofo Peregrino, que, de acordo com Luciano, teria convocado uma plateia para vê-lo atear fogo ao próprio corpo durante os Jogos Olímpicos), alguns deles acabam por ser louvados. Para Brandão, ainda “que se ataquem esporadicamente representantes do cinismo, o modelo do filósofo ideal não deixa de colher seus traços mais marcantes no ideal de vida cínico” (BRANDÃO, 2001, p. 60). Foucault, que dedicou uma série de aulas à filosofia cínica, lembra que dificilmente pode ser encontrada uma crítica aos cínicos que não seja seguida de um juízo favorável a certo cinismo considerado “verdadeiro” (FOUCAULT, 2009, p. 183). O francês recorda, por exemplo, o elogio do próprio Luciano a Demônax. Na medida em que se entendia como benfeitor da humanidade, o cínico recusa-se a ingressar nos

---

<sup>91</sup> Ao longo desta dissertação, buscou-se estabelecer uma série de relações entre as obras de Dostoiévski e Machado. Assim, oportuno mencionar o estudo de Enylton de Sá Rego, responsável por vincular a obra do romancista carioca à sátira menipeia. O crítico brasileiro, ao estabelecer as principais características da sátira luciânica, vai por caminho semelhante ao de Bakhtin, salientando a mistura de gêneros, o uso da paródia, a extrema liberdade de imaginação, o caráter não moralizante, e o ponto de vista distanciado. São todas características comuns entre as obras de Machado e de sua contraparte russa. Cf. *O calundu e a panaceia: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica* (REGO, 1989).

<sup>92</sup> A vinculação de Luciano à sátira menipeia é objeto de controvérsia na literatura especializada. Brandão lembra que Helm defende que o diálogo luciânico nada mais seria que uma retomada da sátira menipeia, leitura que confere ao autor de Samósata valor apenas relativo, vez que “não lograria constituir um sentido próprio, ficando na esfera do pastiche e da mera imitação” (BRANDÃO, 2001, p. 14). Embora a visão de Helm tenha sido refutada, especialmente por McCarthy, ela goza de enorme popularidade, o que se dá pela grande influência que o próprio Bakhtin possui na crítica. Brandão lembra que o teórico soviético detém o grande mérito de recuperar a produção luciânica, entendendo-a como umas das fontes da literatura carnalizada; contudo, “toma-a somente como um dos representantes do gênero inaugurado por Menipo” (BRANDÃO, 2001, p. 14).

<sup>93</sup> Menipo é identificado com o cinismo no bojo dos próprios diálogos. Naquele de número vinte e um, por exemplo, o autor de Gadara diz a Cérbero, o cão infernal, ser seu parente, vez que também seria um cachorro (21.1). A referência à filosofia cínica é clara, vez que a palavra grega *kynikós* possui como tradução possível “relativo a cão”, “canino” (LUCIANO, 2012, p. 257).

<sup>94</sup> Brandão entende como equivocadas as leituras que colocam Luciano como filósofo ou crítico da filosofia (bem como crítico da historiografia, da literatura etc.) Para o acadêmico brasileiro, o autor de Samósata é crítico da cultura, entendida como *paideia*, “e cada um dos tópicos citados [filosofia, historiografia, literatura] tem sentido apenas enquanto dados desse *corpus* maior, ou, caso se queira, só ganha profundidade nesse conjunto de relações que garante a unidade do *corpus lucianum*” (BRANDÃO, 2001, p. 53).

mistérios de Elêusis, vez que, caso o fizesse, teria sido obrigado a guardar os seus segredos; na concepção de filosofia cínica que tem Demônax, fazer o bem à humanidade supõe uma adesão irrestrita à *parresía*, à liberdade de fala incondicional, que não sucumbe diante o medo (FOUCAULT, 2009, p. 156). Daí o estóico Epicteto comparar o cínico ao batedor, aquele responsável por encarar o exército inimigo antes de qualquer um e retornar para dizer o que viu, não importa o quão terrível seja; ele é aquele que anuncia a verdade (*appaggeílai talethê*) (FOUCAULT, 2009, p. 154).

Percebe-se, pois, que a filosofia de Demônax é algo que se manifesta na sua própria postura diante da vida. Se, hoje, a obra de um filósofo deve ser encontrada em livros (ou, quando se pensa ainda mais contemporaneamente, palestras carésimas e vídeos no Youtube), na concepção cínica ela é algo que se insere na forma de se viver. Como Foucault bem o lembra, o cinismo vincula modo de vida e verdade, fazendo da forma de existência uma condição sem a qual não se pode expressar o verdadeiro; é a *aleturgia*, a manifestação da verdade, que se faz ver nos próprios gestos, roupas e hábitos, isso é, na próprio *bíos* (FOUCAULT, 2009, p. 159)<sup>95</sup>. Na tradução de Eduardo Brandão:

O cínico é o homem do cajado, é o homem da mochila, é o homem do manto, é o homem das sandálias ou dos pés descalços, é o homem da barba hirsuta, é o homem sujo. É também o homem errante, é o homem que não tem nenhuma inserção, não tem casa nem família nem lar nem pátria, é o homem da mendicância também (FOUCAULT, 2011, p. 148-149).

---

<sup>95</sup> Na concepção luciânica, analisada por Brandão (2001, p. 52), a vida do filósofo ideal deve espelhar as doutrinas que se pregam, sendo isso justamente o que falta ao filósofo típico, profissional e interesseiro. Portanto, é possível perceber que a crítica do autor de *Samósata* dirige-se, na verdade, aos filósofos pela metade (*skhémata philosophon*), os quais são, por isso mesmo, pseudofilósofos. “Num certo sentido, o pseudofilósofo poderia bem ser tomado como protótipo da figura do filósofo no tempo de Luciano, o que corresponde ao ideal intelectual da Segunda Sofística: [...] um retor com preocupações morais (e frequentemente religiosas)” (BRANDÃO, 2001, p. 55). Em contraste a tais figuras, tem-se o exemplo positivo de Demônax, “em que se pinta esse tipo ideal de filósofo cuja doutrina concorda com a prática - ou, até mais, cuja doutrina vem a ser uma prática de vida, mais que doutrinária, denunciadora. É nessa linha que o filósofo ideal luciânico se aproxima consideravelmente do modelo cínico, uma espécie de consciência crítica no interior do corpo social, capaz de sê-lo justamente porque, na prática, vivencia um intencional desprezo de riquezas, honras, glórias e convenções, o que faz dele um marginal por opção, um verdadeiro ‘*clochard* da Antiguidade’, autêntico representante de um movimento de ‘contracultura’” (BRANDÃO, 2001, p. 59). Dentre as possíveis razões que levam à opção pelo cinismo, Brandão enumera algumas que julga mais destacáveis: a coerência entre prática e doutrina (ou, melhor dizendo, a prevalência daquela sobre esta); a função de denúncia (inclusive de si mesmo: amigo da verdade, *philaléthe*, é aquele que ousa dizer que se enganou); e a maior realização, nas figuras cínicas, da *autárkeia* (autarquia), da *eleuthería* (liberdade) e da *parresía* (franqueza no falar), todas indispensáveis à denúncia (BRANDÃO, 2001, p. 61-62).



Mais adiante, Foucault (2011, p. 149) completa : “O modo de vida (o cajado, a mochila, a pobreza, a errância, a mendicidade) tem funções precisas em relação a essa parresía, em relação a esse dizer-a-verdade”. De um lado, andarilho desarraigado, de outro, receptáculo da verdade - não é à toa que o francês identifica um curioso paradoxo em relação aos cínicos. Eles são aqueles radicalmente à margem, de modo que jamais podem ser admitidos na sociedade; ao mesmo tempo, são os únicos capazes de dizer as verdades sobre essa mesma sociedade. São eles que se encontram no âmago da filosofia (FOUCAULT, 2009, p. 186-187).

Isso se deve, em grande parte, às próprias mordidas desses cães filosóficos, cuja parresía - aquela verdade que não se quer ouvir, ainda que necessária na essência - machuca profundamente. Daí o proceder cínico ser qual um combate, uma agressão, que tem por objetivo transformar a humanidade em seu *ethos* e, também, na sua própria forma de conduzir a vida (FOUCAULT, 2009, p. 258).

Há um diálogo de Luciano que traduz muito bem tais elementos cínicos e o valor que eles possuem no *corpus* do autor de Samósata. Trata-se do décimo primeiro entre os *Diálogos dos mortos*, travado entre Diógenes e Crates, este também um dos mais conhecidos representantes do cinismo, considerado sucessor do filósofo de Sinope. Os dois cães comentam o ocorrido com Mérico e Aristeas, dois sujeitos muito ricos que se cortejavam entre si, cada um visando herdar a fortuna do outro. Ao ouvir que ambos faleceram no mesmo dia - e, portanto, nenhum dos dois pôde abocanhar a sonhada herança -, Diógenes exclama (11.3):

Bem feito! Cá nós, quando éramos vivos, não pensávamos nenhuma dessas coisas a respeito uns dos outros; eu nunca desejei que Antístenes [discípulo de Sócrates e considerado o fundador da escola cínica] morresse, para herdar o seu cajado (um cajado feito por ele, muitíssimo rijo, de zambujeiro); nem tu, ó Crates — creio eu — ambicionavas herdar por minha morte os meus bens: o tonel e o bernal com duas *quénices* [medida equivalente a cerca de um litro] de tremoços (LUCIANO, 2012, p. 226).

A resposta de Crates traz uma espécie de profissão de fé do cinismo:

Eu não tinha precisão de nada disso, nem tu, Diógenes. O que era mesmo preciso, tu herdaste-o de Antístenes, e eu herdei-o de ti, e era muito melhor e mais estimável que o trono da Pérsia [...]. A sabedoria, a moderação, a verdade, a franqueza e a liberdade (LUCIANO, 2012, p. 226-227).

Não é difícil perceber que Aleksiei guarda algumas semelhanças com essas figuras cínicas. Ele também é um batedor<sup>96</sup>, não temendo emitir sua opinião perante aqueles ditos poderosos. O *ethos* burguês dos germânicos, a vontade de enriquecer a qualquer custo que ele enxerga nos franceses: por mais impopulares que sejam suas visões, ele não teme em apontar os vícios da alta sociedade à qual ele deve servir. E, assim como apontado por Foucault, boa parte de seu potencial crítico encontra-se justamente no fato de Aleksiei ser alguém que se encontra fora dessa sociedade: enquanto preceptor, ele não pertence àquele mundo (daí seu comparecimento à mesa do general, ainda no começo da narrativa, ser tão expressivo e afrontoso), situação que só se amplifica com sua demissão, na primeira metade da novela. Ele se torna uma espécie de pária, marginal. E, justamente por não dever nada a ninguém, a ele é permitida a parresia que incomoda seus ouvintes, ao mesmo tempo que lhes revela uma parte da verdade que, em outras condições, seria inalcançável.

Até certo ponto, ele faz de seu próprio comportamento a enunciação das verdades que busca defender, como deve ser no verdadeiro cínico. Ele não só vitupera contra a ânsia de acumulação germânica como, ao se lançar desvairadamente ao jogo, age como se a desprezasse. Isso, contudo, tem um limite. E, para a compreensão desse limite, parece ser necessário recorrer a Peter Sloterdijk e à sua *Crítica da razão cínica*.

Se houve um tempo no qual se falava em um amor à sabedoria, Sloterdijk acredita que não há mais nenhum saber do qual se possa ser amigo (*philos*): “Aquilo que sabemos, não chegamos à ideia de amá-lo, mas nos perguntamos como é que conseguimos conviver com ele sem nos petrificarmos” (SLOTERDIJK, 2012, p. 11). De uma tradição que entendia a filosofia como uma teoria erótica, passa-se à concepção que associa o conhecimento à força. Trata-se do verdadeiro cadáver da filosofia, do qual, na concepção do filósofo, descendem as ciências modernas e as teorias do poder.

“Saber é poder”. Essa sentença coloca seu foco por trás da politização inevitável do pensamento. Quem a enuncia, revela, por um lado, a verdade.

---

<sup>96</sup> Ele não só vai à roleta antes dos nobres (basta que se recorde os pedidos de Polina, logo no início da narrativa, para que ele jogue em proveito dela), como faz diversas expedições internacionais a fim de atender aos seus caprichos: a narrativa se inicia, não é exagero lembrar, no retorno de Aleksiei a Roletemburgo após uma viagem que tinha por objetivo angariar fundos aos seus patrões. As comparações do jovem com a figura de um batedor são, nesse sentido, pertinentes.

Todavia, ao exprimi-la, quer alcançar ao mesmo tempo mais do que a verdade: ele quer intervir no jogo do poder (SLOTERDIJK, 2012, p. 12).

Um exemplo muito marcante desse processo encontra-se em Nietzsche, para quem o dizer a verdade assume contornos bem diversos daqueles de um Demônax, vez que se entrega à estratégia e à tática, à suspeita e à desinibição, ao pragmatismo e ao instrumentalismo. “[T]udo isso sob o controle de um eu político que pensa de início e em última instância em si mesmo, que internamente manobra e externamente se encouraa” (SLOTERDIJK, 2012, p. 14). Nesse sentido, Nietzsche deixa de pertencer ao *kynismós* para ingressar no cinismo. Sloterdijk se vale desses dois termos (*Kynismus* e *Zynismus*, no original alemão) para denotar uma mudança ocorrida na modernidade em relação à tradição antiga dos *kynikoi* (como Diógenes e aquela analisada por Foucault). A mudança ocorre quando a crítica troca de lado, assumindo a lógica dos senhores. Contudo, essa viragem não torna impossível manifestações *kynikai*. Como nota o editor da obra, “na concepção do autor, a modernidade é especialmente marcada por uma ambivalência essencial, cujo eixo de estruturação é uma dinâmica cínica-*kynike*” (cf. SLOTERDIJK, 2012, p. 13).

Uma das teses do filósofo é a de que a crítica moderna à ideologia se libertou das poderosas tradições cômicas do saber satírico, enraizadas filosoficamente no *kynismós*. Hoje, ela se “se despiu de sua vida como sátira, a fim de conquistar para si o seu lugar nos livros como ‘teoria’” (SLOTERDIJK, 2012, p. 45).

Ao menos em sua origem grega, o *kynismós* é insolente por princípio. Ele se caracteriza por uma existência traduzida em resistência, galhofa, recusa, e evocação de toda a natureza e da vida plena. Trata-se de um “‘individualismo’ plebeu, pantomímico, ferino e com a língua afiada” (SLOTERDIJK, 2012, p. 294).

Assim como para Foucault, o filósofo alemão entende que aquele que segue o caminho de Diógenes “é convocado a viver na própria pele o que ele diz”, de modo que “sua tarefa é, num sentido crítico, bem maior: dizer o que ele vive” (SLOTERDIJK, 2012, p. 154). Importante lembrar, contudo, que isso não faz de Diógenes uma figura cristalizada na oposição ou empedernida na contradição: “sua vida é marcada por uma

certeza de si bem-humorada, dessas que só encontramos em espíritos soberanos” (SLOTERDIJK, 2012, p. 157).

Luciano de Samósata, na opinião do filósofo germânico, seria um dos precursores da virada do *kynismós* para o cinismo, a insolência que trocou de lado, assumindo o espírito dos dominantes. E o faz justamente numa análise do relato fornecido por Luciano a respeito da autoimolação de Peregrino, aqui já brevemente referenciada. A narrativa

é o modelo de um novo tom cínico adotado pelos intelectuais das épocas mais avançadas tão logo seu desprezo veio a ser desafiado. As comparações atuais saltam tanto aos olhos que nem vale a pena insistir nesse ponto. O que vale a pena é olhar no espelho do *kynikos* antigo apresentado por Luciano [Peregrino] para identificar aí uma atualidade cínica incipiente (SLOTERDIJK, 2012, p. 238).

O escárnio de Luciano frente à imolação não é mais aquele de Diógenes, sábio inculto, mas, sim, um ataque cultivado contra mendigos, a sátira aristocrática contra os intelectuais simplistas de seus dias. O autor de Samósata vê como um ridículo exibicionismo aquilo que, para Peregrino, deveria ser um exemplo trágico de sabedoria e desprezo heroico perante à morte (note-se que, embora Peregrino seja caracterizado como um *kynikos*, Sloterdijk não deixa de notar que a seriedade de tal ato seria impensável num Diógenes). Assim, Luciano se pronuncia como ideólogo cínico, denunciando como loucos ambiciosos os críticos do poder entre os poderosos e cultivados.

Seu criticismo se tornou oportunismo, calculado segundo a medida da ironia dos poderosos, que faziam galhofa dos seus críticos existenciais. Somente assim pode ocorrer ao orador Luciano a ideia de que tais exemplos de desprezo *kynikos* pela morte poderiam ser perigosos para o Estado; afinal, eliminado o elemento da intimidação, eles contribuiriam para suprimir qualquer inibição aos criminosos ameaçados pela pena de morte (SLOTERDIJK, 2012, p. 242).

Voltando ao caso de Aleksiei, não é exatamente isso que ele faz ao descrever de maneira tão esdrúxula os poloneses de Roletemburgo? Sua língua ferina e seus modos arrebatados servem para revelar o que há de mais hipócrita e mentiroso nas ideologias do capitalismo ocidental, o que, com certeza, lhe confere um caráter *kynikos*. Contudo, ao dirigir suas armas zombeteiras a emigrados poloneses, massacrados por uma autocracia sufocante, “seu criticismo se tornou oportunismo”. Seu riso trocou de lado.

Talvez o jovem preceptor seja uma das encarnações mais perfeitas da ambivalência cínica-*kynike* da modernidade. De um lado, ele é o sátiro plebeu que não exita em desprezar e rir das ambições vãs do Ocidente, o que se expressa em seu próprio modo de viver, entregue febrilmente ao jogo e a atos autodestrutivos; de outro, ele é o sujeito que se vale do riso dos senhores e - o que parece central - inveja o comportamento desses. Diógenes, como já se afirmou, é dotado de uma rara e soberana certeza de si. Aleksiei, em seu comportamento errático e claudicante, não poderia estar mais distante dessa certeza. Seu discurso assertivo e irônico dá lugar, já na parte final da narrativa, à adoção do comportamento daqueles que ele tanto critica, o que se expressa mais significativamente na compra de Polina e na ida a Paris com Blanche. Não é demasiado lembrar, também, que a relação de Aleksiei com o conhecimento não é, de nenhum modo, uma relação erótica. Na medida em que seu ressentimento deve-se, em grande parte, ao fato dele ser um intelectual em posição servil frente à aristocracia ignorante, o jovem vincula-se à concepção de que saber é poder. O raciocínio do preceptor parece ser o de que, sabendo mais, ele deveria estar em uma posição superior àquela de seus senhores, e por isso se revolta. Tal ressentimento seria impossível de se observar num Diógenes.

O verdadeiro *kynikos* busca inverter as coisas, colocá-las de cabeça para baixo. Se a alta teoria diz “ordem”, a sátira lhe contrapõe “arbítrio”; se aquela fala em “leis”, os seguidores de Diógenes respondem com “natureza” etc. (SLOTERDIJK, 2012, p. 389). Num certo sentido, é justamente isso que Aleksiei faz: àquilo que o Ocidente pinta como universal, o preceptor contrapõe o relativo, o localizado; se o Ocidente clama por um cálculo racional, o narrador retruca com a ganstança espontânea. Essa é a metade *kynike* do jovem.

Sloterdijk retoma a célebre anedota segundo a qual, quando perguntado por Alexandre a respeito de seus desejos, Diógenes teria respondido que sua vontade era apenas a de que o imperador saísse da frente do sol. Os cínicos modernos - e Aleksiei é uma expressão clara disso - aspiram um lugar ao sol. Nesse sentido, eles estão muito mais próximos de Alexandre do que de Diógenes:

[os adeptos do cinismo moderno] nada mais têm em mente além do projeto de disputar cinicamente, no sentido de o fazer explicitamente e sem

constrangimentos, os bens deste mundo, dos quais Diógenes justamente caçoa. Para consegui-los, literalmente todos os meios são bons, até o genocídio, a pilhagem da terra, a devastação dos continentes e dos mares, o massacre da fauna. Isso mostra que, no que concerne ao instrumental, eles foram efetivamente além do bem e do mal (SLOTTERDIJK, 2012, p. 268).

O jovem preceptor caçoa dos bens do mundo na mesma medida em que os ambiciona. Ele parece eternamente preso a uma dialética cínica-*kynike*. Já os personagens ocidentais são, de maneira mais clara, pura e simplesmente cínicos. Para Blanche e des Grioux, “todos os meios são bons” se o objetivo é o enriquecimento. Vale mentir, trapacear e até adotar uma nova identidade. O mesmo vale para Astley: ele cinicamente se veste e se porta como o sujeito mais refinado possível, apenas para extrair toda a sua fortuna do “genocídio”, da “pilhagem da terra”, da “devastação dos continentes e dos mares”.

Em relação aos germânicos, ficam restritos a um pudor e a uma gravidade que impede qualquer forma *kynike* de riso. As palavras de Otto Flake que Sloterdijk usa como epígrafe em seu prefácio são um bom exemplo disso, e poderiam muito bem fazer parte da descrição que Aleksiei faz do *Vater*: “A grande falha das cabeças alemãs consiste no fato de elas não terem nenhum sentido para a ironia, para o cinismo, para o grotesco, para o desprezo e o escárnio” (FLAKE apud SLOTERDIJK, 2012, p. 11). Ora, não é por acaso que a zombaria *kynike* do preceptor perante o barão e a baronesa causa tamanho rebuliço!

Luciano é definido por Brandão como um “(des)conhecido escritor pós-antigo”, alguém que, embora ilustre, possui uma obra que circulou marginalmente ao longo dos séculos, seja na antiguidade, seja na modernidade (BRANDÃO, 2001, p. 11). O autor de Samósata é, na concepção do acadêmico brasileiro, também um *pós-clássico*. A denominação se deve ao fato de o espaço no qual Luciano constrói sua obra ser balizado por um grande conhecimento do patrimônio cultural grego, ao mesmo tempo em que esse mesmo patrimônio ganha, por meio de leituras deslocadas, um contorno surpreendente. Isso aponta para os dois ideais da obra luciânica: ser “estrangeiro nos livros” e “pensar o comum”. Se, num primeiro momento, tais ideais podem parecer contraditórios, Brandão (2001, p. 12), esclarece que

Trata-se, entretanto, de contradição apenas aparente, pois a própria tradição clássica nada mais é que o critério a partir do qual povos de diferentes origens, desde o período helenístico, se reconhecem e se estranham como culturas cuja

marca é justamente um sentimento de propriedade entendido não como apaziguamento da *consciência feliz*, mas como percepção da irremediável alteridade do próprio, até porque se trata de uma cultura comum compartilhada no tempo e no espaço, própria, portanto, de cada um de nós e, por isso mesmo, de ninguém. Em resumo, algo como a cidade ideal que Luciano imagina, perfeita porque composta apenas de *estrangeiros*, o que faz com que possa ser de todos, porque de nenhum em particular.

Brandão certamente não pensava em Dostoiévski - e muito menos em *Um jogador* - ao escrever essas palavras. Quando, contudo, entende-se o romancista russo como herdeiro da tradição luciânica, a passagem adquire novas possibilidades. O autor de *Os irmãos Karamázov* é, a seu modo, um pós-clássico (pós-Occidente?): grande conhecedor da cultura francófona e do patrimônio cultural da porção ocidental da Europa, Dostoiévski promove “leituras deslocadas” que conferem a esse patrimônio “contornos surpreendentes”. O capitalismo, enquanto *world-system*, promove “uma cultura comum compartilhada no tempo e no espaço”, própria a todos e, “por isso mesmo, de ninguém”. Roletemburgo é a cidade ideal de Luciano e Dostoiévski, aquela onde todos são estrangeiros, enquanto Aleksiéi, personagem em constante e ininterrupto trânsito, é seu herói último.

### **Zéro! Da roleta carnavalizada ao jogo como materialismo do encontro**

Nunca é tarde para sublinhar que a questão do jogo, central n’*Um jogador*, foi importantíssima na literatura e na cultura russas do período. Como esclarece Lotman (2004, p. 87), as cartas e o carteador assumem, entre o final do século XVIII e o começo do século XIX, características de um modelo universal – o Jogo de Cartas -, tornando-se o centro de uma formação mítica peculiar a uma época.

Na literatura russa, a problemática dos contrastes capitalistas, do conflito entre pobreza e riqueza, e do poder do dinheiro é associada ora ao material do Ocidente (como n’*O Cavaleiro Avaro*, de Púchkin), ora à realidade russa. São enredos que possuem especificidades próprias: “os primeiros revelam a essência imanente do ‘século do dinheiro’, os segundos, os excessos gerados por este” (LOTMAN, 2004, p. 103). Nas narrativas extraídas da realidade russa, entre as causas sociais e as consequências dos enredos é introduzido um novo elo, qual seja, o acaso. Não por acaso, a partir de

Púchkin e Gógol surge uma tradição na qual se associa o enriquecimento ao jogo - e é aqui que se insere, na concepção de Lotman, *Um jogador*.

O intelectual russo propõe uma interessante leitura da obra de Dostoiévski. Se é bem verdade que os enredos do autor são marcados por uma sucessão casual de escândalos, também é fato que a mesma lógica do absurdo casual rege também o milagre. Assim,

o mesmo mecanismo – o mecanismo do jogo de azar – pode descrever tanto o abominável mundo do absurdo cotidiano, como a destruição escatológica deste mundo, à qual se segue a criação miraculosa de uma nova terra e de um novo céu (LOTMAN, 2004, p. 119).

No que diz respeito à narrativa de Aleksiéi, tem-se Roletemburgo, na qual a roleta ocupa o centro de um universo marcado por escândalos e absurdos, a quintessência do mundo dostoiévskiano. Contudo, a mesma roleta “caracteriza-se como um recurso de salvação, é com sua ajuda que se realiza o milagre” (LOTMAN, 2004, p. 103).

A partir da leitura de Lotman, é possível extrair dois caminhos principais para a compreensão do papel do jogo na narrativa. Ela é a grande metonímia do *absurdo cotidiano* e, ao mesmo tempo, *a possibilidade de destruição escatológica do mundo, permitindo o advento de um novo reino*. Num certo sentido, essa segunda forma de se enxergar o jogo guarda semelhanças com a leitura feita por Bakhtin, para quem o cassino representa um universo carnalizado no qual todas as hierarquias do velho mundo são abolidas e ricos e pobres trocam de posição num piscar de olhos (ou, para ser mais preciso, num girar da roleta). Uma breve análise do segundo capítulo de *Um jogador*, aquele no qual o narrador pela primeira vez descreve seu encontro com o jogo, já revela que as interpretações de Lotman e Bakhtin têm muito de acertadas. Eis, por exemplo, a descrição que Aleksiéi faz de seu estado de espírito:

Batucava-me o coração, confesso, e meu estado não era de sangue-frio; já sabia com certeza - há muito o decidira - que não sairia sem maiores novidades de Roletemburgo; algo de radical e definitivo tinha que suceder indefectivelmente em meu destino. Era preciso, e assim seria. Por mais ridículo que fosse o fato de eu esperar tanto da roleta, tenho a impressão de ser ainda mais ridícula a opinião rotineira, por todos aceita, de que é estúpido e absurdo esperar algo do jogo. E por que há de o jogo ser pior do que qualquer outro meio de adquirir dinheiro, como, por exemplo, o comércio? É verdade que, em cem jogadores,



ganha apenas um. Mas que tenho eu com isso? (DOSTOIÉVSKI, 2011b, p. 22).

O trecho pode ser lido como uma crítica a certa moral burguesa, geralmente associada a formas de puritanismo, que criticam o jogo como vício diabólico ao mesmo tempo em que calam diante do enriquecimento oriundo da exploração do homem pelo homem. Mas há, também, certo clima de escatologia, o que se traduz na crença de que Roletemburgo e o jogo seriam capazes de promover mudanças radicais - definitivas até - na vida do protagonista. Tais mudanças de fato ocorrem, mas não podem ser definitivas: o jogo nunca para, de modo que nenhum rei é capaz de manter sua coroa por muito tempo; entrona-se apenas para, logo em seguida, destronar-se. De preceptor paupérrimo a comprador de Polina, de próspero anfitrião em Paris até indigente em Homburgo, nada é mais próprio de Aleksiéi (e do mundo luciânico e carnavalizado que ele habita) do que o constante devir e o ininterrupto trânsito.

A narração que vem logo em seguida poderia ser material para um questionamento a respeito do suposto papel carnavalizado do cassino. Afinal de contas, Aleksiéi passa a descrever em que medida as distinções sociais encontram-se presentes mesmo naquele ambiente. Existem, ele afirma, “dois tipos de jogo: o dos cavalheiros e o dos plebeus - este repassado da avidez de lucro, o jogo de todos os pulhas”, enquanto o cavalheiro pode apostar “unicamente pelo jogo em si, por divertimento apenas” (DOSTOIÉVSKI, 2011b, p. 23).

Contudo, tal questionamento só poderia ser feito caso se ignorasse a natureza luciânica da narrativa. Como já se viu, um dos traços marcantes da literatura carnavalizada é a incorporação de diversos gêneros e discursos, geralmente em tom parodístico. E é aqui que se deve encontrar o sentido da passagem, o que fica mais claro à medida em que a narrativa segue. Observe-se, mais atentamente, alguns trechos:

Depois de ganhar, [um cavalheiro] pode, por exemplo, rir, fazer uma observação a alguém próximo de si; pode até apostar mais uma vez e retornar a duplicar o ganho, mas somente por curiosidade, a fim de observar as probabilidades do jogo e fazer seus cálculos - não pelo desejo plebeu de ganhar. Em suma, deve olhar para todas as mesas de jogo, roletas e *trente et quarante*, apenas como um divertimento, criado unicamente para o seu prazer. Não deve suspeitar sequer dos cálculos e artimanhas em que se baseia e pelos quais se norteia a banca. Não seria nada mau, mas nada mau mesmo, se, por exemplo, ele tivesse a impressão de que também os demais jogadores - toda essa canalha que treme sobre cada florim - são outros tantos ricos e

cavalheiros, como ele próprio, e jogam apenas por divertimento e desfastio. Esse conhecimento completo da realidade e um modo tão inocente de ver as demais pessoas seriam, naturalmente, aristocráticos ao extremo. Eu via muitas mamãezinhas empurrarem para a frente misses inocentes e elegantes, de quinze e dezesseis anos, suas filhas, e, dando-lhes algumas moedas de ouro, ensinarem-lhes como jogar. A senhorita ganhava ou perdia, com um sorriso indefectível, e afastava-se, muito satisfeita. (DOSTOIÉVSKI, 2011b, p. 23-24).

Aliás, vi um francês ganhar e, depois, perder perto de trinta mil francos, alegremente e sem qualquer perturbação. Um cavalheiro de verdade não deve ficar nervoso, mesmo no caso de perder toda a fortuna. O dinheiro deve ficar abaixo da condição do cavalheiro, de tal forma que não valha quase a pena preocupar-se com ele (DOSTOIÉVSKI, 2011b, p. 24).

A impressão que fica é a de que o narrador aproxima-se de uma espécie de lista de instruções a serem seguidas pela aristocracia a fim de um bom comportamento diante do jogo. Não é nenhum absurdo encarar as palavras de Aleksiei como uma paródia de obras como *Il Cortegiano*, nas quais, por meio de diálogos, busca-se apontar quais são as atitudes mais adequadas a um homem da corte. Uma das passagens mais famosas da obra, composta por Baldassare Castiglione no século XVI, é aquela em que o conde Lodovico da Canossa, ao fornecer o seu retrato de um cortesão ideal, invoca o termo *sprezzatura* (I. 26):

Portanto, quem quer ser um bom pupilo deve não apenas fazer bem as coisas, mas também um esforço constante para imitar e, se possível, reproduzir exatamente seu mestre. E quando ele sente que fez algum progresso, é muito proveitoso para ele observar diferentes tipos de cortesãos e, regido pelo bom julgamento que deve sempre ser seu guia, tirar várias qualidades ora de um homem e ora de outro. Assim como nos campos de verão as abelhas voam entre as plantas de uma flor a outra, o cortesão deve adquirir a graça daqueles que parecem possuí-la e tirar de cada um a qualidade que parece mais recomendável. (E ele certamente não deve agir como um amigo nosso, que todos vocês conhecem, que pensava ser muito parecido com o Rei Fernando de Aragão, o Jovem, mas que dele imitava apenas a maneira como erguia a cabeça e torcia uma extremidade de sua boca, hábito que o rei adquiriu por doença. Há muitos assim, que se consideram maravilhosos simplesmente por se parecerem com um grande homem em algo; e muitas vezes agarram-se ao único defeito que esse grande homem tem.)

No entanto, já tendo pensado muito sobre como essa graça é adquirida, e deixando de lado aqueles que dela são dotados por suas estrelas, descobri uma regra universal que parece se aplicar mais do que qualquer outra em todas as ações ou palavras humanas. A saber: afastar-se da afetação a todo custo, como se fosse um recife violento e perigoso, e (para usar talvez uma palavra nova para isso) praticar em todas as coisas uma certa indiferença (*sprezzatura*) que oculta toda arte e faz que tudo que alguém diga ou faça pareça despreocupado e sem esforço. Estou certo de que a graça brota especialmente disso, uma vez que todos sabem como é difícil realizar alguma façanha incomum com perfeição, e assim a facilidade em tais coisas desperta a maior maravilha; ao passo que, em contraste, esforçar-se naquilo que se está fazendo mostra uma extrema falta de graça e faz com que tudo, seja qual for o seu valor,

desabone-se. Portanto, podemos ver que a verdadeira arte é o que não parece ser arte; e o mais importante é escondê-lo, porque, sendo revelado, isso desacredita completamente o homem e arruína a sua reputação<sup>97</sup> (CASTIGLIONE, 1967, p. 66-68).

A *sprezzatura* pode ser entendida, pois, como uma espécie de afetação destinada a fazer com que tudo o que se realiza aparente o ser sem qualquer esforço, preocupação ou pensamento a respeito. É justamente isso que Dostoiévski sugere no comportamento aristocrático junto à roleta: joga-se como se tudo fosse uma brincadeira e o resultado não possuísse importância alguma. Curiosamente, Huizinga acredita que algumas línguas conservam, em sua modalidade mais cortês, empregada por quem se dirige a uma pessoa de estirpe mais elevada, certa concepção de que a vida seria, para as elites, mero divertimento descompromissado. O exemplo utilizado pelo autor é o da *asobase-kotoba* (literalmente: "língua-jogo") dos japoneses:

A idéia convencional é que as classes mais altas apenas "brincam" ou "jogam" em tudo quanto fazem. A forma cortês equivalente a "você chega a Tóquio" é, à letra, "você brinca de chegar a Tóquio". Do mesmo modo, "soube que seu pai morreu" diz-se "soube que seu pai brincou de morrer". Se não me engano, esta expressão aproxima-se muito do holandês *U gelieve* (se lhe apraz) ou do alemão *Seine Majestat haben geruht* (Sua Majestade dignou-se). As pessoas de alta estirpe são imaginadas como se vivessem num mundo mais elevado, onde só o prazer ou o capricho levassem à ação (HUIZINGA, 2000, p. 28).

---

<sup>97</sup> Traduziu-se livremente a partir de uma versão em inglês do texto: "Therefore anyone who wants to be a good pupil must not only do things well but must also make a constant effort to imitate and if possible, exactly reproduce his master. And when he feels he has made some progress it is very profitable for him to observe different kinds of courtiers and, ruled by the good judgment that must always be his guide, take various qualities now from one man and now from another. Just as in the summer fields the bees wing their way among the plants from one flower to the next, so the courtier must acquire this grace from those who appear to possess it and take from each one the quality that seems most commendable. (And he should certainly not act like a friend of ours, whom you all know, who thought that he greatly resembled King Ferdinand the Younger of Aragon, but had not tried to imitate him except in the way he raised his head and twisted a corner of his mouth, a habit which the King had acquired through illness. There are many like this, who think they are marvelous if they can simply resemble great man in some one thing; and often they seize on the only defect he has.)

However, having already thought a great deal about how this grace is acquired, and leaving aside those who are endowed with it by their stars, I have discovered a universal rule which seems to apply more than any other in all human actions or words: namely, to steer away from affectation at all costs, as if it were a rough and dangerous reef, and (to use perhaps a novel word for it) to practice in all things a certain nonchalance (*sprezzatura*) which conceals all artistry and makes whatever one says or does seem uncontrived and effortless. I am sure that grace springs especially from this, since everyone knows how difficult it is to accomplish some unusual feat perfectly, and so facility in such things excites the greatest wonder; whereas, in contrast, to labor at what one is doing and, as we say, to make bones over it, shows an extreme lack of grace and causes everything, whatever its worth, to be discounted. So we can truthfully say that true art is what does not seem to be art; and the most important thing is to conceal it, because if it is revealed this discredits a man completely and ruins his reputation".

A leitura que René Girard faz de *Um jogador* aponta para como Aleksiei busca mimetizar tal *sprezzatura*, inclusive no âmbito amoroso. O francês acredita que o fato de Polina considerá-lo *nada* é o que faz a jovem, aos olhos do preceptor, ser *tudo*. Assim, a enteada do General representa a união do objetivo com o obstáculo, do centro do desejo com o rival atormentador. Todo o orgulho de Aleksiei provém, em tal leitura, de um mimetismo em relação ao próprio caráter distante e intocável de Polina, razão pela qual, no momento em que a jovem adentra seu quarto em delírio e expõe toda a sua fragilidade, ele a rebaixa.

Girard defende que a relação de Aleksiei com a amada é paralela à sua relação com a roleta, vez que ambas são regidas por uma espécie de acaso que supostamente pode ser domado pelo autocontrole. Ao abandonar o servilismo e tratar a jovem com todo o autodomínio dissimulado próprio de um mestre (ou - embora o autor não se valha do termo - *sprezzatura*), ele acredita ser capaz de fazer o mesmo na mesa de jogo e, assim, vencer:

Dissimular o desejo é apresentar ao Outro uma imagem, necessariamente enganosa, de um orgulho satisfeito; é obrigar o Outro a revelar seu próprio desejo e, assim, obrigá-lo a despojar-se de todo prestígio. Mas, para dissimular o desejo, é necessário ser perfeitamente senhor de si mesmo. O domínio de si permite o domínio do acaso subterrâneo<sup>98</sup> (GIRARD, 2012, p. 31).

Para Girard, o “jogador que se torna obsessivo, como o amante infeliz, nunca consegue subir a ladeira fatal. É certamente por isso que só os ricos ganham, pois podem dar-se ao luxo de perder”<sup>99</sup> (GIRARD, 2012, p. 32). Contudo, todo o humor da descrição do cassino por Aleksiei, bem como seu potencial crítico, vem justamente do fato de que tais nobres e aristocratas, não obstante sua postura descontraída, também colocam tudo a perder no jogo e, secretamente, fazem inúmeros e complicados cálculos a fim de buscar a vitória. Como todo o respeito à leitura girardiana, eles têm, sim, algo a perder - como de fato perdem - e aos frenéticos Aleksiei também cabem momentos de glória, ainda que carnavalesca. Há, pois, certo contraste entre a afetação dos

---

<sup>98</sup> Citação baseada na tradução anglófona do texto: “To dissimulate one’s desire is to present to the Other an image, necessarily deceptive, of a satisfied pride; it is to compel the Other to reveal his own desire and to compel him thereby to despoil himself of all prestige. But to dissimulate one’s desire it is necessary to be perfectly the master of oneself. The mastery of self permits the domination of underground chance”.

<sup>99</sup>Idem. “The gambler who becomes obsessive, like the unfortunate lover, never succeeds in climbing the fatal slope. This is certainly why the rich alone win, for they can treat themselves to the luxury of losing”.

endinheirados e a espontaneidade da ralé, contraste esse que, como a esta altura já se sabe, é bastante recorrente ao longo de todo o romance.

Numa narrativa tão recheada de aristocratas falidos ou pseudo-nobres, tal *sprezzatura* ganha contornos ainda mais significativos. Colocar tudo a perder como se fosse algo de somenos importância parece ser, ao lado de certo respeito a hierarquias em erosão, a última centelha de *status* que resta a pessoas como o general. A ele e sua família pode incomodar a aparição inesperada de Aleksiei para o jantar do primeiro capítulo; já a Astley, o burguês empreendedor que encarna a nova casta do dinheiro, a presença do preceptor é bem vinda. Talvez a *sprezzatura* do inglês seja outra: a de afetar simpatia e respeito por alguém que detesta (Aleksiei), vez que sabe que é justamente sobre uma igualdade ilusória que sua classe erige seu império. O preço que se paga pela exploração do negro - do Outro - alhures é o do reconhecimento, ainda que a nível formal, de que aqueles tais quais o narrador são seus iguais. Preço nada caro, como bem se sabe, pois é justamente por serem todos iguais que se pode firmar um contrato de trabalho, a exploração travestida de negócio.

Portanto, toda a *sprezzatura* aristocrática e as medidas vãs de transportar para dentro do cassino as hierarquias do mundo exterior podem ser lidas como mais um elemento carnavalizado a intensificar o riso contra as regras, autoridades e jogos de poder do mundo oficial. A pose e o cálculo feitos por cada um pode variar, mas a situação de todos é a mesma. Se aristocratas, refugiados, pedintes ou preceptores, pouco importa. Ali, todos estão sujeitos à contingência radical da roleta.

Connolly lembra que, diferentemente do que ocorre com alguns tipos de carteados, nos quais o jogador pode calcular maiores chances de vitórias ao memorizar as cartas que já foram jogadas e descartadas, o resultado da roleta é, sempre, imprevisível. Permite-se apostar em todos os números que vão do um ao trinta e seis, além do zero, sem que eles tenham um valor intrínseco ou qualquer chance maior ou menor de premiação. Tal arbitrariedade se manifesta, também, em outras camadas do jogo. O apostador pode escolher entre *rouge* e *noir*, mas não há nada de único ou distinto entre as duas opções: “eles são simplesmente os significantes de uma escolha binária” (“[t]hey are simply the signifiers of a binary choice”) (CONNOLLY, 2008, p. 68). O

mesmo vale para outro par presente no jogo, *manque* (números de um a dezoito) e *passé* (dezenove a trinta e seis). Embora haja razões históricas para a presença de tais termos, “não há nada de essencial neles no que diz respeito às probabilidades do jogo. Poder-se-ia escolher quaisquer outras duas palavras para designar os dois conjuntos de números nos quais se pode apostar”<sup>100</sup> (CONNOLLY, 2008, p. 69).

Talvez seja por isso que Dostoiévski identifique o mundo dos jogadores com o inferno. Não aquele cristão, mas um inferno luciânico. Recorde-se, por exemplo, do diálogo dos mortos de número vinte cinco, entre Nireu, Tersites e Menipo. Os dois primeiros, já no domínios de Hades, debatem acerca de qual deles seria o mais belo, recorrendo ao cínico para solucionar a querela. Embora Nireu seja descrito por Homero como o mais belo dentre aqueles que foram a Troia, enquanto Tersites seria o mais feio, Menipo afirma que, enquanto mortos, possuem ossos idênticos. “Quer dizer, ó Menipo, que, aqui, não sou o mais formoso?”, exclama um surpreso Nireu (25.1). A resposta de Menipo (25.2) vai ao ponto, servindo também à vã *sprezzatura* dos nobres jogadores: “Nem tu és formoso, nem qualquer outro, pois no Hades reina a igualdade de direitos e são todos iguais” (LUCIANO, 2012, p. 268).<sup>101</sup>

É assim que se chega ao *absurdo do cotidiano* de que fala Lotman. Rancière, polemizando com Barthes, lembra que a oposição aristotélica entre poesia e história era, também, uma distinção política. Nesse contexto, a poesia era definida como uma concatenação de ações, em oposição à mera sucessão histórica de fatos. Contudo, o

---

<sup>100</sup> Traduziu-se livremente a partir do original: “there is nothing essential about them as far as the odds of the game are concerned. One could choose any other two words in the language to designate the two sets of numbers on which one can place a bet”.

<sup>101</sup> Outros embates do tipo não faltam no universo infernal de Luciano. Um exemplar curioso encontra-se no duodécimo diálogo, em que Aníbal e Alexandre litigam pelo título de melhor general. Não obstante todo o anacronismo, é possível observar na retórica de Aníbal (12.2) algo de napoleônico: “afirmo que são particularmente dignos de louvor aqueles que, nada sendo nos seus princípios, chegaram, porém, a uma elevada situação, conseguindo, por esforço próprio, um grande poderio e sendo dignos de ocupar o comando supremo. Ora eu, tendo invadido a Ibéria com um punhado de homens, primeiro como lugar-tenente de meu irmão, fui cumulado das maiores honrarias e considerado o mais valoroso. Venci os Celtiberos, dominei os Gálatas do Ocidente e, tendo atravessado as altas montanhas, devastei todas as terras à volta do rio Erídano, destruí enorme quantidade de cidades, conquistei a planície itálica, cheguei aos arredores da cidade capital e matei tantas pessoas num único dia, que medi os seus anéis em medimnos e, com os cadáveres, fiz pontes sobre os rios. E tudo isso eu fiz, sem me intitular filho de Ámon, sem me fazer passar por um deus ou sem descrever os sonhos de minha mãe, mas, pelo contrário, confessando-me simples ser humano, bati-me contra os generais mais competentes e ataquei os soldados mais belicosos, e não defrontei Medos e Armênios, que batem em retirada mesmo antes de serem perseguidos e que dão sem demora a vitória a quem ousa atacá-los...” (LUCIANO, 2012, p. 229-230).

francês lembra que “ação” não deve ser encarado como o mero fato de fazer algo. Ela traduz, também, uma esfera da existência, de modo que as concatenações de ações só poderiam dizer respeito a indivíduos que viviam na esfera da ação, aqueles aptos a conceber grandes planos e de arriscá-los em confrontos com outros grandes planos e com os golpes do destino. Assim,

Elas não poderiam se referir a pessoas que estavam confinadas à condição da vida nua, devotadas à única tarefa de sua reprodução infinita. Verossimilhança não é somente sobre que efeito pode ser esperado de uma causa; ela também diz respeito a o que pode ser esperado de um indivíduo vivendo nesta ou naquela situação, que tipo de percepção, sentimento e comportamento pode ser atribuído a ele ou ela (RANCIÈRE, 2010, p. 79).

Na poética antiga existia, pois, certa concepção de agência humana. Agência restrita, claro, a um reduzido nicho aristocrático, ao mesmo tempo que limitada pelo divino. Mas, mesmo assim, agência: ainda que se trate de um número muito seletivo de indivíduos, todos eles sujeitos à fúria e à punição dos deuses, são seres humanos capazes de planejar, executar e colher os frutos diretos de suas ações.

Os próprios antigos já mostravam os perigos que a crença demasiada em tal agência poderia causar, chegando a traduzir-se em *hybris*. O mesmo Édipo que supostamente derrotou a Esfinge e se tornou rei por méritos próprios, o senhor de seu destino, é também um cão a perseguir o próprio rabo. A causa das calamidades que atingem sua Tebas e que ele tão insistentemente busca encontrar situam-se nele próprio. Mas Édipo, cegado (ainda metaforicamente) pela confiança que tem em si enquanto agente de seu próprio destino e da história, é incapaz de vê-lo.

Quando se passa para o mundo do romance burguês, a problemática adquire novos contornos. Rancière menciona o próprio Dostoiévski, mais precisamente a passagem de *Crime e castigo* em que Raskólnikov vai ao apartamento da agiota que assassinará, a fim de colher informações para planejar melhor sua ação. O crítico lembra que os detalhes descritivos da narrativa incomodaram muitos leitores, que enxergaram neles algo inútil a gerar entraves ao desenvolvimento da ação. Rancière lembra, porém, que o próprio Dostoiévski diz que a descrição é inútil. Contudo,

ele também explica por que ela é inútil: porque o inventário da mobília não desempenha o papel que Raskólnikov lhe atribui. Ele passa o olho pelo cômodo com o intuito de mapear a cena do assassinato que está planejando.

Mas não há “nada especial” no cômodo, nada que valha a pena incluir no esquema do assassinato planejado. O que sobra, portanto, é “um outro” cômodo, o cômodo que ele primeiramente notou, um cômodo “impressionista” que é feito de retalhos de cor: papel amarelo, cortinas de musselina e o brilho do poente, produzindo um brilho intenso na sua mente: “Quer dizer que no dia o sol também vai estar iluminando desse jeito!...”. Este último comentário é, em algum grau, absurdo: como vamos saber se o dia do assassinato será ensolarado ou não? Precisamente, não é questão de saber. O cômodo do assassinato, o cômodo onde ele acontecerá não é o cômodo ao qual ele olha conscientemente como um criminoso metodicamente planejando seu ato. É o cômodo da alucinação. De fato, o assassinato acontecerá na forma de uma alucinação provocada por um acesso de febre. Assim, não é verdade que a descrição obstrua o curso da ação. Em vez disso, ela o divide (RANCIÈRE, 2010, p. 82).

Raskólnikov é aquele que planeja um assassinato a partir de uma teoria racional sobre a sociedade - “a de que pessoas pobres e talentosas, como ele, podem se valer de métodos extraordinários para sair de suas misérias e permitir que a sociedade se beneficie de suas capacidades” (RANCIÈRE, 2010, p. 83). O modelo também não lhe falta: Napoleão, o obscuro plebeu que trilhou o próprio caminho e se tornou imperador de toda a França e de boa parte da Europa. Dessa maneira, Raskólnikov racionaliza o assassinato de acordo com uma racionalidade estratégica de meios e fins. Contudo, isso não resulta numa capacidade de tomar uma decisão racional, implementando-a a sangue frio (no final das contas, ele só consegue executá-la num acesso de febre). Nas palavras preciosas do autor,

A assim chamada “superficialidade” da descrição é a encenação dessa divisão interna. O novo enredo literário, o enredo dos tempos da democracia, separa a ação de si mesma. O insucesso do modelo estratégico caracteriza de uma vez a estrutura do romance realista e o comportamento de seus personagens. A ruína do paradigma aristocrático/representacional também implica a ruína de uma certa idéia de ficção, ou seja, certo padrão de vinculação entre pensar, sentir e fazer (RANCIÈRE, 2010, p. 83).

*Um jogador*, não custa nada lembrar, veio a público apenas um ano após o romance protagonizado por Raskólnikov. Aleksíei, diante da roleta, assemelha-se muito ao seu antecessor. Por mais que ele diga para si mesmo que suas jogadas partirão de um cálculo racional, de uma estratégia matematicamente concebida, sua presença junto à roleta é sempre em estado febril, próximo ao delírio. Não por acaso, o *zéro* possui papel tão central na narrativa: ele é a metáfora máxima do aspecto vão do cálculo e do planejamento. É ele, contra o qual militam todos os entendedores e estrategistas da roleta, que determina tanto o enriquecimento quanto a queda abrupta da Aleksíei e da



avó<sup>102</sup>. Ele é a expressão de uma aleatoriedade da existência que torna risível as estratégias dos aspirantes a Napoleão. Estes são como os generais de Tolstói, crentes em estar alcançando seus grandes planos ao disporem de suas tropas no campo de batalha de acordo com suas estratégias; o sucesso e o fracasso, contudo, dependem de acasos aleatórios, da multiplicidade de pequenas causas interconectadas que nenhum estrategista consegue dominar (RANCIÈRE, 2010, p. 87).

É muito significativa a ideia, apresentada por Huizinga, de que todos os derivados da raiz latina *vad* caracterizam-se por um determinado sentido de paixão, de sorte, de audácia, no que diz respeito tanto à atividade lúdica quanto à economia. Contudo, o jogador de roleta não tem dúvida alguma em reconhecer que está jogando, enquanto os corretores de valores, os *fariálimers*, acreditam profundamente que suas compras e vendas, realizadas ao sabor das altas e baixas da Bolsa, fazem parte das coisas sérias da vida, constituindo uma função econômica da sociedade - e que pode ser domada pela sua astúcia e conhecimento. Nas palavras do autor,

Em ambos os casos, o fator operante é a esperança do lucro. Mas, enquanto no primeiro caso [o jogador propriamente dito, de dados, cartas ou roletas] o caráter puramente fortuito da coisa é geralmente reconhecido (não obstante todos os "sistemas"); no segundo [aquele da Bolsa], o jogador ilude-se a si mesmo com a idéia de que é capaz de prever a tendência futura do mercado. Seja como for, é ínfima a diferença de mentalidade entre ambos os casos (HUIZINGA, 2000, p. 40).

Rancière também faz referência a Sorel, a quem ele chama de o “irmão mais velho” de Raskólnikov - e, como já vimos, também do próprio Aleksieí. O francês recorda que, no final da narrativa, o herói de Stendhal dedica seu tempo na prisão a “gozar a vida”, alienando-se completamente das tentativas de sua amada para libertá-lo:

Durante toda a narrativa, Julien calculou todas as suas atitudes, e o romancista adicionou aos seus cálculos as explicações que surgiam da sua própria ciência das relações sociais e da psicologia individual. O curso do enredo coincide com o desenvolvimento daquelas intrigas. Mas, no último momento, o enredo se divorcia da lógica das intrigas. O tiro é a primeira ação do herói que não foi

---

<sup>102</sup> O *zéro* anula todas as outras apostas. Quando ele é escolhido pela roda da fortuna, nem vermelho, nem negro, ou mesmo *manque e passe* ou qualquer dos outros trinta e seis números recebe seu quinhão: apenas aquele que apostou no *zéro* leva o prêmio. Assim, Connolly (2008, p. 70) defende que “[t]he symbolic significance of this becomes clear when the grande dame of the novel, Antonida Vasilevna Tarasevicheva [a avó], decides to try her hand at roulette, and commands Aleksei to place her first stake on zero. Symbolically, she is placing all her hopes on a nullity, and although she does manage to win in her initial outing to the casino through her persistent wagering on zero, she eventually loses all that she has with her: her traveling funds are reduced to zero”.

decidida segundo um cálculo. Em vez disso, ele diz adeus a todos os cálculos e coloca o herói num espaço e tempo que já não têm a ver com o espaço e tempo das ambições e das expectativas, um espaço e tempo devotados a fazer nada, a não ser “gozar a vida” (RANCIÈRE, 2010, p. 84).

Se, para Auerbach, o romance realista é aquele no qual os destinos individuais coincidem com a sabida representação das forças sociais e políticas modernas (o que ele tenta demonstrar por uma leitura do próprio Stendhal), Rancière acredita no contrário. Para o francês, o realismo demonstra “a impossibilidade da coincidência, a disjunção entre saber e agir, fazer e ser. Os caminhos literários da igualdade se divorciam dos caminhos políticos” (RANCIÈRE, 2010, p. 87).

Retornando-se à terminologia de Lotman, o jogo parece indicar a oposição do *absurdo do cotidiano* frente a qualquer tentativa humana de tomar racionalmente as rédeas de suas ações e estratégias. Na concepção de Rancière, trata-se de algo próprio à forma do romance burguês e suas descrições. Em *Um jogador*, porém, isso se manifesta num nível além, compondo o principal conjunto de metáforas que rege a obra.

A Era Burguesa é, em muitos aspectos, um período de crença na potência transformadora da agência humana, na capacidade do indivíduo de ser o único autor de seu destino. O mundo carnalizado de Roletemburgo oferece um contraponto radical a essa crença, expresso num verdadeiro *materialismo do encontro*. O que se percebe na narrativa é uma concepção da história como não “mais do que a revogação permanente do fato consumado por um outro fato indecifrável a consumir-se, sem que se saiba antecipadamente nem onde, nem como o acontecimento de sua revogação se produzirá” (ALTHUSSER, 2005, p. 14). Embora Althusser não pense em Dostoiévski (na passagem ele discute, mais especificamente, Maquiavel), a metáfora utilizada pelo filósofo francês não poderia ser mais coerente com *Um jogador*: “Simplesmente chegará um dia em que as cartas serão redistribuídas e os dados serão lançados novamente sobre a mesa vazia” (ALTHUSSER, 2005, p. 14).

Sorel e Raskólnikov tomam Napoleão por modelo, como aqui já se referiu repetidas vezes. Contudo, o Imperador, para além do paradigma da agência burguesa, pode ser visto por outras lentes e, com isso, lançar novas perspectivas sobre a dupla e também sobre Aleksiéi. Trata-se do retrato que Tolstói faz do francês em seu *Guerra e*

*Paz*, cuja publicação se dá na mesma década de 1860 que trouxe os heróis de *Crime e castigo* e *Um jogador*.

No romance de Tolstói, Napoleão é pomposo e falso, alguém que, antes de ser um *self-made man*, é o *history-made man*, expressão de uma teoria da história que nega ao indivíduo qualquer papel de comando no caminhar dos tempos (JACKSON, 1960, p. 114-115). O romancista associa à síndrome do bonapartismo a ilusão de que o homem é livre - ilusão que ocupa um lugar central na psicologia dos personagens Pierre e Andrei. Para ambos, é de sua conquista que depende a obtenção da felicidade, de um verdadeiro senso de realidade, do ideal moral. Napoleão não é simplesmente um ideal para Andrei, mas um verdadeiro demônio a persegui-lo. Nas precisas palavras de Jackson (1960, p. 116): “Ele é o símbolo da desordem interior de Andrei, de sua *hybris*: seu egoísmo intransponível, sua fatal rigidez de comportamento, sua fé na razão e sua insistência racionalista no absoluto, sua paixão pela fama e pela glória”<sup>103</sup>.

Na concepção do crítico, a verdadeira tragédia de Andrei vem do fato de que sua *hybris* provém de uma explosão profunda, vital e épica de energia criativa. Ela é o centro de uma busca legítima por atividade, a expressão de uma natureza poderosa. É tudo aquilo que distingue Andrei do encantadoramente espontâneo e feliz, mas limitado, Nicolai, aquele que instintivamente resolve e dissolve todas as suas desarmonias pessoais e sociais no rio de sua natureza primordial (JACKSON, 1960, pp. 116-117). Ele acrescenta, agora sobre Pierre:

As experiências de Pierre no campo de batalha de Borodino, sua provação como prisioneiro dos franceses, seu encontro com o camponês Karataev (o ideal na orientação harmoniosa para a vida) o colocam em contato com aquelas realidades orgânicas da existência que, na visão de Tolstói, formam o fundamento da felicidade. No entanto, Pierre, no *Epílogo*, não se contenta em viver sozinho com sua felicidade; envolvido em atividades políticas subversivas, admite que Karataev "não teria aprovado" as suas novas práticas, embora pudesse ver com bons olhos "a nossa vida em família", tão ansioso estava por encontrar "em tudo o bem, a felicidade e a paz". Pierre, cuja primeira atração por Napoleão foi baseada na crença de que o Imperador teria "preservado tudo o que era bom" na Revolução - igualdade de cidadania e liberdade de expressão e de imprensa - este mesmo Pierre agora se via como

---

<sup>103</sup> Traduziu-se livremente a partir do original: “He is the symbol of Andrew's inner disorder, of his ‘hubris’: his insurmountable egoism, his fatal rigidity of behavior, his faith in reason and rationalistic insistence on the absolute, his passion for fame and glory”.

"escolhido para dar um nova direção para toda a sociedade russa e para todo o mundo "(*Epílogo*, 1)<sup>104</sup> (JACKSON, 1960, p. 116).

A algo do *kynismós* na vida do camponês de Tolstói com quem Pierre simpatiza. Para alcançá-lo, contudo, é necessário que se cale o *daemon* napoleônico responsável por alimentar a ilusão de liberdade. Apenas com esse silenciamento - que implica, em certo aspecto, numa espécie de castração da ânsia de agência e poder - chega-se a outra liberdade: aquela do cão Diógenes. Mas quem está disposto a passar por essa castração, ainda mais quando no seio arde a consciência de excepcionalidade? Diferentemente do Sorel em seu derradeiro cativo ou Raskólnikov na gelada Sibéria, Pierre, ao que tudo indica, é incapaz de fazê-lo, preso que se encontra à sua vontade, cheia de *hybris*, de dar uma nova direção à sociedade russa e ao mundo. Num âmbito muito mais rebaixado, o mesmo vale para Aleksiéi, ainda crente, no “último florim, o último dos últimos, o derradeiro!” (DOSTOIÉVSKI, 2011c, p. 215).

---

<sup>104</sup> “Pierre's experiences on the battlefield of Borodino, his ordeal as a prisoner of the French, his meeting with the peasant Karataev (the ideal in harmonious orientation to life) bring him in touch with those organic realities of existence which, in Tolstoy's view, form the foundation of happiness. Yet Pierre in the Epilogue is not content to live alone with his happiness; involved in subversive political activities, he admits that Karataev would ‘not have approved’ his new activities, though he would have approved of ‘our family life’, so anxious was he to find ‘seemliness, happiness and peace in everything’. Pierre, whose earliest attraction to Napoleon was based on a belief that Napoleon had ‘preserved all that was good’ in the Revolution - equality of citizenship and freedom of speech and of the press - this same Pierre now saw himself as ‘chosen to give a new direction to the whole of Russian society and to the whole world’ (Epilogue, 1).”

## CONCLUSÃO

Paulo Lima, conhecido como Galo e criador do movimento *Entregadores Antifascistas no Brasil*, disse a seguinte frase em entrevista ao jornal *Folha de São Paulo*: “Qual foi a mentira que [as empresas ligadas a aplicativos de entrega] contaram pra eles [os entregadores]? ‘Vocês são empreendedores, são quase igual a gente, são ricos, podem ficar ricos se trabalharem muito para a gente’”<sup>105</sup>.

O termo empreendedorismo vem ganhando popularidade nos últimos anos, e não só no mundo do *delivery*. *Coachings*, microempresários e o Ministro da Economia adoram utilizá-lo, e quase sempre num sentido muito próximo: os homens e mulheres, caso se empenhem muito, buscando desenvolver e aprimorar suas habilidades e conhecimentos, são capazes de alcançar qualquer posição social. Tal discurso vem acompanhado, frequentemente, de uma descrença generalizada em relação ao Estado e às leis, geralmente vistos como freios, entraves que impediriam os jovens talentosos e esforçados de alcançar seu verdadeiro potencial. Assim,

No modelo neoliberal, o desemprego tornou-se uma questão de responsabilidade individual, tornando-o quase “voluntário”. As pessoas passaram a ser consideradas como mais ou menos “empregáveis” e a resposta foi torná-las mais aptas para o trabalho, atualizando suas “habilidades” ou reformando seus “hábitos” e “atitudes”. Isso facilitou a passagem para o estágio seguinte de culpar e demonizar os desempregados como preguiçosos e parasitas (STANDING, 2014, p. 77).

Como o leitor desta dissertação já deve ter percebido, a ideia não é nada nova. Se ela já está presente na antiguidade - pense-se, por exemplo, em Édipo, o forasteiro que se torna rei de Tebas com base em sua grande astúcia e sabedoria - é no mundo burguês que ela adquire centralidade. O próprio modo de produção capitalista se erige, ao seu modo, sob tal ideologia: a classe trabalhadora, ao produzir riquezas, o faz com base em um contrato de trabalho firmado com aqueles que detém os meios de produção; para que isso ocorra, os dois pólos - empregados e empregadores - têm de ser formados por sujeitos de direito, igualmente livres para poderem negociar as condições nas quais

---

<sup>105</sup>Entrevista disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2020/07/acreditaram-na-mentira-do-empreendedorismo-diz-lider-do-entregadores-antifascistas.shtml>. Acesso em 17 de agosto de 2020.

sua relação se estabelecerá. Pretensa igualdade que, com suas fantasias de um trabalhador que é o autor de seu próprio destino e das condições de seu trabalho, escamoteia uma das mais abjetas formas de exploração<sup>106</sup>.

Napoleão parece ser o paradigma máximo do primeiro empreendedor burguês. Sua ascensão meteórica, de plebeu a imperador, é fruto direto da Revolução Francesa e, não por acaso, será tomado como inspiração por boa parte dos heróis da literatura europeia do XIX. Mark Zuckerberg, Jeff Bezos ou, até mesmo, Thiago Nigro (o “Primo Rico”) são as referências das novas gerações, mas os testemunhos literários do oitocentos dão grandes exemplos da força que a figura do Imperador dos Franceses exerceu na mentalidade dos jovens daquele século. Sorel e Raskólnikov, ambos abordados neste texto, talvez sejam os casos mais significativos. Nos dois personagens a admiração por Napoleão é acompanhada de uma crença na capacidade que o homem têm de subjugar o mundo à sua volta. O protagonista de *O vermelho e o negro* acredita que, mesmo possuindo pouquíssimo interesse pela Bíblia, pode ascender na hierarquia social ao utilizar suas habilidades (como sua primorosa memória) para, aos poucos, galgar novos postos no clero. O russo, com sua natureza luciferina, é mais radical. Ele crê que seu caráter extraordinário lhe permite atropelar as convenções morais e legais de seu tempo e, assim, chegar à posição que de fato merece (o que o próprio Napoleão teria feito, inclusive). Não obstante tais diferenças, o substrato dos dois heróis remonta à ideia de que a combinação de talento, ambição, esforço e dedicação é capaz de levar qualquer um ao lugar que se quer estar.

Os dois romances expressam, no destino de seus protagonistas, o quão limitada é tal concepção; as ideias de Rancière a respeito das duas obras primas dão conta disso. Caminho semelhante é tomado por Dostoiévski, na obra que aqui buscou-se analisar. Deste modo, tanto Sorel quanto Raskólnikov descobrem, quando aprisionados, a futilidade de todas as suas ambições e atitudes calculistas - e, só assim, podem despertar

---

<sup>106</sup>Franco “Bifo” Berardi defende que, hoje, tem-se uma nova fase do capital, o *semiocapitalismo*. Do mesmo modo que a poesia simbolista foi responsável por realizar uma ruptura entre significante e significado, o autor italiano acredita que a produção de riqueza do mundo contemporâneo não corresponde mais a uma base material - a produção de bens e produtos pela exploração da classe trabalhadora -, mas, sim, a jogos linguísticos operados virtualmente nas nuvens do mercado financeiro. Concordar com Berardi não significa abandonar a ideia de que a ideologia de igualdade e liberdade possuem posição central no modo de produção capitalista. O próprio autor invoca a chamada *gig economy*, na qual a crença do empreendedorismo é crucial. Cf.: BERARDI, 2020.

para a própria vida. Já o pobre Aleksiei, mesmo no desfecho do romance, crê veementemente que investir em alguns cálculos será o suficiente para tirá-lo de sua situação, o que se revela uma das grandes ironias do romance quando se pensa que é justamente a mesquinha de tais cálculos que o herói criticou durante quase toda a obra.

Num certo sentido, a crítica feita em *Um jogador* ao calculismo racional ocorre em uma frente dupla, na qual os dois pólos encontram-se em íntima relação. Em primeiro lugar, personagens como Des Grieux e Blanche, filhos do grande panteão de anti-heróis balzaquianos, mostram que a crença no enriquecimento pelo trabalho individual é, no mínimo, ingênua. Uma visão muito mais realista seria a da aposta na herança como grande forma de apropriação de riqueza, o que, como Piketty demonstra, está se tornando a realidade de nosso capitalismo - assim como era aquela dos tempos do autor da *Comédia Humana*. Portanto, os dizeres de Vautrin a Rastignac serviriam muito bem aos jovens de hoje, que poderiam encontrar nele o melhor *coaching* que jamais terão: disciplina, estudo, paciência e aplicação podem, até certo grau, render-lhes alguma coisa; contudo, isso jamais chegará aos pés do que embolsariam ao se casarem com alguém a quem cabe uma gorda herança.

Em segundo lugar, o romance aponta muito claramente para uma crise da agência humana como um todo, não só no que diz respeito à ética do trabalho. O girar da roleta de Aleksiei é o mesmo que move a roda da fortuna de que fala Dante no Canto VII de seu *Inferno*. Querer domá-la ou compreendê-la parece, no mínimo, ridículo. O século XIX foi prenhe em concepções de que, por meio da análise e do estudo, seria possível identificar leis gerais que governariam a sociedade, de modo que em relação ao futuro admitiria-se certo grau de previsibilidade. Daí as muitas filosofias da história que se popularizaram no período, que vão de certo marxismo ao positivismo de Comte. A contingência radical que gere Roletemburgo, seu materialismo do encontro, apontam para as limitações de tais cronosofias.

É justamente essa crise que parece ser a tônica a dominar o romance da primeira metade do século XX, principalmente em países que, como a Rússia, situam-se na periferia e na semiperiferia do capitalismo. É possível, num primeiro momento, citar

exemplos vindos da Itália (*La coscienza di Zeno*, de 1923), do Uruguai (*La vida breve*, de 1950) e do próprio Brasil (*Angústia*, de 1936) - todos eles, em certa medida, herdeiros de Dostoiévski. Não por acaso, Mário de Andrade aborda, no ensaio *Elegia de abril*, o tipo “fracassado” que vinha tomando conta da ficção brasileira. Trata-se de um “herói novo”, o “protagonista sintomático de muitos dos nossos melhores romancistas atuais”:

em nossa literatura de ficção, romance ou conto, o que está aparecendo com abundância não é este fracassado derivado de duas forças em luta, mas a descrição do ser sem força nenhuma, desfibrado, incompetente para viver, e que não consegue opor elemento pessoal nenhum, nenhum traço de caráter, nenhum músculo como nenhum ideal, contra a vida ambiente. Antes, se entrega à sua conformista insolubilidade (ANDRADE, 1974, p. 189-190)

O autor enumera exemplos, entre “caipiras” e “cultos”. Dentre esses últimos, categoria na qual Aleksiei e seus irmãos mais novos se encaixariam melhor, há Carlos, o protagonista de José Lins do Rego para seu *Ciclo da Cana de Açúcar*, além do próprio herói de *Angústia*, obra prima composta por Graciliano Ramos. Isso apenas para que se fique nos exemplares mais célebres, capazes de indicar que existiria, na intelectualidade brasileira da época, certa “pré-consciência, a intuição insuspeita de algum crime, de alguma falha enorme, pois que tanto assim ela se agrada de um herói que só tem como elemento de atração a fragilidade e o conformismo” (ANDRADE, 1974, p. 191).

Mário de Andrade acredita que, antes de se manifestar na prosa, tal sentimento de desistência se encontrava presente já na poesia, cujo exemplar mais óbvio aparece no *Vou-me embora pra Pasárgada* de Manuel Bandeira. O modernista paulista coloca, então, uma interessante questão:

Se o complexo de inferioridade sempre foi uma das grandes falhas da inteligência nacional, não sei se as angústias dos tempos de agora e suas ferozes mudanças vieram segredar aos ouvidos passivos dessa mania de inferioridade o convite à desistência e a noção do fracasso total. E não é difícil imaginar a que desastrosíssima incapacidade do ser poderá nos levar tal estado-de-consciência. Toda esta literatura dissolvente será por acaso um sintoma de que o homem brasileiro está às portas de desistir de si mesmo? (ANDRADE, 1974, p. 191)

É impossível responder, aqui, à indagação, que pode muito bem servir de mote para uma pesquisa futura. Mas o crime a carcomer todas as forças desses personagens talvez seja o de carregar a culpa ancestral, o pecado original que maculou seus antepassados, então adeptos das crenças napoleônicas. Aos heróis do século XX, o



grande sonho acordado que caracteriza o capital não é nada mais que... sonho. Sorel e Raskólnikov também eram sonhadores, mas, justamente por isso, buscavam traduzir seus devaneios em ações concretas. Para seus herdeiros, testemunhas de algumas das grandes barbáries de sua época - como as reformas urbanas modernizantes que sangraram as capitais da jovem república brasileira ou a Primeira Guerra Mundial (bem como os preparativos da seguinte) - isso já não é mais possível. E Aleksieí pode ser apontado como uma espécie de elo perdido entre eles e os protagonistas de *O vermelho e o negro* e *Crime e castigo*.

Nancy Armstrong, para quem a história do romance se confunde com a do sujeito moderno (ARMSTRONG, 2005, p. 3), lembra que o estado secular enfatiza a subjetividade livre e coloca o indivíduo como alguém responsável por suas ações. Ao mesmo tempo, a autora recorda, com Althusser, que a sociedade moderna apoia-se na educação como forma de subsumir tais indivíduos a categorias socioculturais e constrangê-los a suas respectivas posições. Assim, “O estado moderno cria uma contradição no interior do sujeito entre a ideologia da subjetividade livre e o fato da sujeição social”<sup>107</sup> (ARMSTRONG, 2005, p. 29). Como nenhum aparato ideológico é infalível, por vezes emergem os *bad subjects*, aqueles que, como Sorel e Raskólnikov, tomam a ideologia da subjetividade livre demasiadamente ao pé da letra e, assim, acabam por não se sujeitar, o que exige a atuação do exército e da polícia. Nas palavras da autora,

Entre o sujeito que aceita livremente sua sujeição e o criminoso ou herege, o romance introduziu todo um mundo de possibilidades sem as quais, creio, um estado secular moderno governado principalmente pela ideologia não poderia ter surgido quando e como surgiu<sup>108</sup> (ARMSTRONG, 2005, p. 29).

No romance vitoriano, tem-se protagonistas que se tornam indivíduos não com base em que ou no quanto eles ou elas desejam, mas, sim, em razão de como deslocam aquilo que é, a princípio, um desejo antissocial, direcionando-o a uma objeto socialmente aceito (ARMSTRONG, 2005, p. 8). Os heróis fracassados do século seguinte, sem serem exatamente *bad subjects*, também são incapazes de realizar tal

---

<sup>107</sup> Traduziu-se livremente a partir do original, em inglês: “the modern state creates a contradiction within the subject between the ideology of free subjectivity and the fact of social subjection”

<sup>108</sup> “Between the subject who freely accepts his or her subjection and the criminal or heretic, the novel introduced a whole world of possibilities without which, I believe, a modern secular state ruled chiefly by ideology could not have emerged when and how it did”.

deslocamento. Daí sua apatia ou suas fixações neuróticas (não por acaso, boa parte dos romances mencionados são frequentemente associados a discussões psicanalíticas, o que fica particularmente óbvio em *A consciência de Zeno*).

Espera-se que, com essa singela contribuição à fortuna crítica de *Um jogador* - demasiadamente breve para adentrar o âmago da obra, mas extensa o suficiente para exasperar o leitor menos paciente - tenha sido possível demonstrar que o romance merece atenção e interesse por motivos que vão muito além de seu suposto caráter autobiográfico. E isso não apenas em virtude da fundamental leitura etnopsicológica de Frank, mas, também pela grande risada cínica-*kynike* que o romance dirige a discursos que até hoje (ou o mais adequado seria *particularmente hoje?*) encontram enorme fôlego e repercussão.

O próximo ano, 2021, é aquele do bicentenário de nascimento de Dostoiévski. Assim, é natural que, integradas às efemérides relativas à data, novas discussões e debates a respeito de sua obra venham a público. Que a breve narrativa do preceptor Aleksiéi encontre seu merecido lugar de destaque em tais discussões.

## BIBLIOGRAFIA

AGNOLON, Alexandre. *Cosmopolitanism and contingency in Herodotus: myth and tragedy in the Book IV of the Histories*. In: FIGUEIRA, Thomas; SOARES, Carmen. *Ethnicity and Identity in Herodotus*. Londres: Routledge, 2020.

\_\_\_\_\_. *Da tragédia ao romance: Os Maias (1888) de Eça de Queirós e a descrição do espaço como alegoria trágica*. **Caletroscópio**, v. 6, n.1, p. 95-107, jan./jun. 2018. Disponível em: <<https://www.caletroscopio.ufop.br/index.php/caletroscopio/article/view/302>>. Acesso em: 09 jul. 2020.

\_\_\_\_\_. *A Festa de Saturno: O Xênia e o Apoforeta de Marcial*. 2013. 380 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

ALTHUSSER, Louis. *A corrente subterrânea do materialismo do encontro*. **Crítica Marxista**, Rio de Janeiro, Revan, n. 20, 2005, p. 9-48.

ARMSTRONG, Nancy. *How Novels Think - The Limits of British Individualism from 1719-1900*. Nova York: Columbia University Press, 2005.

AUERBACH, Eric. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução de Suzi Frankl Speber. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: HUCITEC/Editora da UnB, 1987.

\_\_\_\_\_. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Tradução para o inglês de Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

BERARDI, Franco. *Asfixia - capitalismo financeiro e a insurreição da linguagem*. Tradução de Humberto do Amaral. São paulo: Ubu Editora, 2020.

BEZERRA, Paulo. *A vida como Leitmotiv*. In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O idiota*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015b.

BEZERRA, Paulo. *Um novo romance no sistema de Dostoiévski*. In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *O adolescente*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015a.

BIANCHI, Fátima. *O “sonhador” de “A senhoria”, de Dostoiévski: um homem supérfluo*. 2006. 175 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A poética do hipocentauro: literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

BRECHT, B. *O preceptor*. In: BRECHT, B. *Teatro completo em 12 volumes*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995. p. 9-71. (Coleção Teatro, v. 11)

BÜCHNER, George. *Lenz*. Tradução e introdução de Ernesto Sampaio. Lisboa: Hiena Editora, 1994.

CARABINE, Keith. *Conrad, Apollo Korzeniowski, and Dostoevsky*. In: *Conradiana*, vol. 28, n. 1, 1996, pp. 3-25.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 2006.

CASTIGLIONE, Baldassare. *The Book of the Courtier*. London: Penguin, 1967.

CHALHOUB, Sidney. *Diálogos Políticos em Machado de Assis*. In: CHALHOUB, Sidney e PEREIRA, Leonardo A. de Miranda (orgs.). *A História Contada. Capítulos de História Social da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

CONNOLLY, Julian W. *A World in Flux: Pervasive Instability in Dostoevsky's The Gambler*. In: *Dostoevsky Studies*, v. 12, 2008, pp. 67-79.

COSTICH, Julia. *Fortune in Manon Lescaut*. In: *The French Review*, Vol. 49, No. 4 (Mar., 1976), pp. 522-527

DEBRECZENY, Paul. *Dostoevskij's Use of Manon Lescaut in the Gambler*. In: *Comparative Literature*, Vol. 28, No. 1 (Winter, 1976), pp. 1-18.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *A senhoria*. Tradução de Fátima Bianchi. São Paulo: Editora 34, 2011a.

\_\_\_\_\_. *O adolescente*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015a.

\_\_\_\_\_. *O crocodilo e Notas de inverno sobre impressões de verão*. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2011b.

\_\_\_\_\_. *O idiota*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015b.

\_\_\_\_\_. *Um jogador*. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2011c.

EAGLETON, Terry. *Sweet Violence: The Idea of the Tragic*. Oxford: Blackwell, 2003.

FIGUEIREDO, Rubens. *Apresentação*. In: TOLSTÓI, Liev. *Guerra e paz*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2017 (edição digital - ebook kindle).

FONSECA, Rubem. *Feliz Ano Novo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

FOUCAULT, Michel. *A coragem da verdade: O governo de si e dos outros II - curso dado no Collège de France (1983-1984)*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

\_\_\_\_\_. *De espaços outros*. **Estud. av.**, São Paulo, v. 27, n. 79, p. 113-122, 2013. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142013000300008&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142013000300008&lng=en&nrm=iso)>. acesso em 25 Aug. 2020.

\_\_\_\_\_. *Le Courage de la vérité: le gouvernement de soi et des autres II*. Paris: Gallimard, 2009.

FRANK, Joseph. *Between Religion and Rationality: Essays in Russian Literature and Culture*. Princeton: Princeton University Press, 2010.

\_\_\_\_\_. *Dostoiévski: os anos milagrosos (1865-1871)*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Edusp, 2013.

\_\_\_\_\_. *The Gambler: A Study in Ethnopsychology*. In: **Hudson Review**, 46: 301-322, 1993.

FUKUCHI, Isamu. *Kokoro and 'the Spirity of Meiji'*. **Monumenta Nipponica**, vol. 48, n. 4, pp. 469-488, 1993.

GERSCHENKRON, Alexander. *Time Horizon in Russian Literature*. **Slavic Review**, 4: p. 692-715, 1978.

GIRARD, René. *Resurrection from the Underground: Feodor Dostoevsky*. Tradução para o inglês de James G. Williams. East Lansing: Michigan State University Press, 2012.

GOMIDE, Bruno Barretto. *Dostoiévski na Rua do Ouvidor: A Literatura Russa e o Estado Novo*. São Paulo: Edusp, 2018.

GRUBISICH, T. M. . *Um caso nada exemplar: O preceptor, de Bertolt Brecht*. **Itinerários** (UNESP. Araraquara) , v. 39, p. 71-88, 2014.

HARTOG, François. *O Espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

HANSEN, J. A. *Notas sobre o Gênero Épico*. In: TEIXEIRA, Ivan (org.). *Multiclássicos Épicos: Prosopopéia, O Uruguai, Caramuru, Vila Rica, A Confederação dos Tamoios, I-Juca-Pirama*. São Paulo, Edusp, Imprensa Oficial, 2008.

HOLLAND, Philip. *Robert Burton's Anatomy of Melancholy and Menippean Satire, Humanist and English*. Ph.D. dissertation, University of London, 1979.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Trad. de João Paulo Monteiro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

IVANOV, Vjaceslav. *Dostoevskij: Tragedia, Mito, Mistica*. Tradução italiana de Ettore Lo Gatto. Bolonha: Editora Mulino, 1994.

JACKSON, R. L. *Napoleon in Russian Literature*. **Yale French Studies**, (26), 106, 1960.

JONES, Malcolm V. *The Enigma of Mr. Astley*. In: **Dostoevsky Studies**, v. 6, 2002, pp. 39-47.

KASATKINA, Tatiana. *Dostoevsky's Raw Youth: The 'Idea' of the Hero and the Idea of the Author*. Tradução para o inglês de Liv Bliss. **Russian Studies in Literature**, 40:4, p. 38-68, 2004.

KEHL, M. *Bovarismo e Modernidade*. **Literatura e Sociedade**, v. 12, n. 10, p. 224-236, 6 dez. 2007.

LENZ, Jakob Michael Reinhold. *O preceptor ou as vantagens da educação particular: uma comédia*. Tradução, estudos críticos e materiais para uma montagem de Willi Bolle, Erlon J. Paschoal e Flávio M. Quintino. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

LOTMAN, Iúri. *A Dama de Espadas e o Tema das Cartas e do Carteador na Literatura Russa do Começo do Século XIX*. In: **Caderno de Literatura e Cultura Russa**, n. 1. São Paulo, março 2004, pp. 85-121.

LÖWY, Michael. *A jaula de aço: Max Weber e o marxismo weberiano*. Tradução de Mariana Echalar. 1. ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2014.

\_\_\_\_\_. *O jovem Lukács e Dostoiévski*. **Numen: revista de estudos e pesquisas da religião**, Juiz de Fora, v. 19, n. 1, 2016, p. 36-54.

LUCIANO. *Luciano I: O sonho ou vida de Luciano; Diálogos das Cortesãs; Diálogos dos Deuses; Diálogos dos Deuses Marinhos; Diálogos dos Mortos; O Bibliómano Ignorante; e Alexandre, o Falso Profeta*. Tradução de Custódio Magueijo. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

LUKÁCS, György. *Ensaio sobre literatura*. Vários tradutores. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

\_\_\_\_\_. *Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels*. In MARX, K.; ENGELS, F. *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

\_\_\_\_\_. *Marx e o problema da decadência ideológica*. In *Marxismo e teoria da literatura*. 2ª edição. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MAIA, João Marcelo Ehlert. *A Rússia Americana*. **Soc. estado.**, Brasília, v. 20, n. 2, p. 427-450, Aug. 2005. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69922005000200008&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922005000200008&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em 02 de abril de 2020.

MANSO, J. *Odi et amo*. **Boletim De Estudos Clássicos**, (64), p.129-146, 2019. Disponível em: <[https://doi.org/10.14195/2183-7260\\_64\\_8](https://doi.org/10.14195/2183-7260_64_8)>. Acesso em 20 de jul. de 2020.

MBEMBE, A. *Crítica da razão negra*. Tradução de Marta Lança. 1a. Edição. Lisboa: Antígona Editores Refractários, 2014.

MEDEIROS, Paulo de. *11 ½ teses sobre o conceito de Literatura-Mundial*. **Via Atlântica**, (35), 2019, pp. 307-331.

MEYER, Priscilla. *How the Russian Read the Fench : Lermontov, Dostoevsky, Tolstoy*. Madison : The University of Wisconsin Press, 2008.

MORETTI, Franco. *O burguês: entre a história e a literatura*. Trad. Alexandre Morales. São Paulo, Três Estrelas, 2014.

\_\_\_\_\_. *Conjectures on World Literature*. **New Left Review**, 1 (edição digital), 2000. Disponível em <<https://newleftreview.org/issues/II1/articles/franco-moretti-conjectures-on-world-literature>>. Acesso em 07 de julho de 2020.

\_\_\_\_\_. *More Conjectures*. **New Left Review**, 20 (edição digital), 2000. Disponível em <<https://newleftreview.org/issues/II20/articles/franco-moretti-more-conjectures>>. Acesso em 07 de julho de 2020.



MURAT, Laure. *The Man Who Thought He Was Napoleon: Toward a Political History of Madness*. Chicago, London: University of Chicago Press, 2014.

NETO, Estevam Alves Moreira. *Lukács e os Limites Histórico-Ontológicos da Sociologia como Disciplina do Período de Decadência Ideológica Burguesa*. Marília, 2011. 180 p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, 2011.

NEUHÄUSER, Rudolf. *What is wrong with America. Dostoevsky and others. Neoliberalism criticized from the point of view of the nineteenth century?* In: **Dostoevsky Studies**, v. 9, 2005, pp. 9-30.

OEHLER, Dolf. *O Velho Mundo desce aos infernos. Auto-análise da Modernidade após o trauma de Junho de 1848 em Paris*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

PACHUKANIS. Evguiéni. *Teoria geral do direito e marxismo*. São Paulo: Boitempo, 2017.

PASTA JÚNIOR, J. A. *Trabalho de Brecht: breve introdução ao estudo de uma classicidade contemporânea*. São Paulo: Ática, 1986. (Série Ensaios).

PIKETTY, Thomas. *O Capital no século XXI*. Tradução de Monica Baumgarten de Bolle. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2014 (edição digital - ebook kindle).

PRÉVOST, Abbé. *The Story of the Chevalier Des Grieux and Manon Lescaut*. Tradução para o inglês de Angela Scholar. Oxford: Oxford University Press, 2004.

QUEIRÓS, Eça de. *Os Maias – Episódios da Vida Romântica*. Cotia/SP, Ateliê Editorial, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. *O efeito de realidade e a política da ficção*. **Novos estud.** - **CEBRAP**, São Paulo, n. 86, p. 75-80, Mar. 2010. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002010000100004&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002010000100004&lng=en&nrm=iso)>. access on 13 Aug. 2020.

REGO, Enylton de Sá. *O calundu e a panaceia: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense, 1989.

SAID, Edward. *Cultura e Imperialismo*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SAVAGE, D. S. *The Idea of "The Gambler"*. In: **The Sewanee Review**, Vol. 58, No. 2 (Apr. - Jun., 1950), pp. 281-298.

SCHNAIDERMAN, B. *Notas sobre Um jogador*. In. DOSTOIÉVSKI, F. Um jogador: apontamentos de um homem moço. Tradução, posfácio e notas de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2011.

SCHOLAR, Angela. *Introduction*. In. PRÉVOST, Abbé. *The Story of the Chevalier Des Grieux and Manon Lescaut*. Tradução para o inglês de Angela Scholar. Oxford: Oxford University Press, 2004.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

SILVA, Ronaldo Teixeira da. *O sagrado no romance "O jogador" de Fiódor Dostoiévski - um roteiro para leitura*. Brasília, 2016. 130 p. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras, Universidade de Brasília, 2016.

SILVEIRA, Tasso da. *Literatura Comparada*. Rio de Janeiro: Ed. GRD, 1964.

SLOTERDIJK, Peter. *Crítica da razão cínica*. Tradução de Marco Casanova, Paulo Soethe, Pedro Costa Rego, Maurício Mendonça Cardozo e Ricardo Hiendlmayer. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

SOLOVIOV, Vladímir. *Três discursos em memória de Dostoiévski*. In: GOMIDE, B. (org.) *Antologia do pensamento crítico russo*. Tradução de Denise Sales. São Paulo: Ed. 34, 2013.

SOSEKI, Natsume. *Coração*. Trad. Junko Ota et al. São Paulo: Globo, 2008.

SOSEKI, Natsume. *Kokoro*. Tradução para o inglês de Edwin McClellan. Washington: Gateway, 1957.

STANDING, Guy. *O precariado: a nova classe perigosa*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

STENDHAL. *O vermelho e o negro*. Tradução de Raquel Prado. São Paulo: Abril, 2010.

TOLSTÓI, Liev. *Guerra e paz*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2017 (edição digital - ebook kindle).

TSYPKIN, Leonid. *Verão em Baden-Baden*. Tradução de Fátima Bianchi. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VERNANT, Jean-Pierre et al. *Myth and Tragedy in Ancient Greece*. Trad. para o inglês de Janet Lloyd. Nova Iorque: Zone Books, 1990.

VILLAÇA, Alcides. *Machado de Assis, tradutor de si mesmo*. **Novos Estudos Cebrap**, n. 51, p. 3-14, jul. 1998.

WARWICK RESEARCH COLLECTIVE. *Combined and Uneven Development: Towards a New Theory of World Theory*. Liverpool: Liverpool University Press, 2015.

ZEPPINI, Andrea. “*Sentimento Íntimo*” e “*Sensibilidade Universal*”: *Identidade Nacional em Machado de Assis e Dostoiévski*. Dissertação de mestrado. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2011.