



REVISTA DE LITERATURA E CULTURA RUSSA

**O cão e a roleta:
Kynismus, Zynismus e
carnavalização em
Um jogador, de Dostoiévski**

**The dog and the roulette:
Kynismus, Zynismus and
carnivalization in
Dostoevsky's *The Gambler***

Autor: João Marcos Cilli de Araujo

Edição: RUS Vol. 12. Nº 18

Data: Abril de 2021

<https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2021.181001>



O cão e a roleta: *Kynismus, Zynismus e* carnavalização em *Um* *jogador*, de Dostoiévski

João Marcos Cilli de Araujo*

Resumo: A partir das ideias propostas por Bakhtin a respeito da carnavalização, busca-se uma breve análise do romance *Um jogador*, publicado por Dostoiévski em 1867. Levando-se em conta a força que o cinismo possui nas origens da literatura carnavalizada, mais especificamente aquela de Luciano de Samósata, analisa-se o narrador e protagonista do romance, o preceptor Aleksíei Ivânovitch, a partir de tal tradição filosófica. Para isso, recorre-se não apenas a autores da antiguidade, como o próprio Luciano, mas, também, a representantes da filosofia contemporânea que se aventuraram em reflexões a respeito de Diógenes e demais cínicos: o francês Michel Foucault e o alemão Peter Sloterdijk. É a partir das ideias deste último que se propõe a leitura de Aleksíei como a encarnação da dialética cínica-*kynike* que caracterizaria a modernidade.

Abstract: Based on the ideas proposed by Bakhtin regarding carnivalization, a brief analysis of the novel *The Gambler*, published by Dostoevsky in 1867, is sought. Taking into account the strength that cynicism has in the origins of carnival literature, more specifically that of Lucian of Samosata, the tutor Alexei Ivanovich – narrator and protagonist of Dostoevsky’s novel – is analyzed with basis on this philosophical tradition. To this end, we resort not only to authors of the Antiquity, such as Luciano himself, but also to representatives of contemporary philosophy who ventured into reflections about Diogenes and other cynics: the Frenchman Michel Foucault and the German Peter Sloterdijk. It is based on the latter’s ideas that Aleksíei is proposed as the incarnation of the Cynic-*Kynike* dialectics that characterizes modernity.

Palavras-chave: Filosofia cínica; Carnavalização; Dostoiévski

Keywords: Cynicism; Carnivalization; Dostoevsky

Introdução: Dostoiévski e o romance em carnaval

É

É muito comum que se tome a obra dostoiévskiana como grave, sorumbática e demasiadamente séria, daí não serem raras as leituras que estabelecem relações entre o romance dostoiévskiano e os gêneros altos da antiguidade, mais especificamente o gênero trágico. Viatcheslav Ivanov, por exemplo, acreditava que o enredo de *Crime e castigo* poderia muito bem servir de tema para uma tragédia de Ésquilo. É significativo, no entender do filósofo, que o romance de Dostoiévski seja descrito de maneira mais adequada pela linguagem artística de tal gênero antigo 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*).¹

Contudo, naquela que é uma das mais populares e difundidas obras 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 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 do 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

** Bacharel em Direito pela Universidade de São Paulo (USP) e Mestre em Letras pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) com dissertação a respeito de Dostoiévski, da qual este artigo é, em parte, derivado. Atualmente realiza o Doutorado junto ao Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e atua como Professor de Educação Básica no Estado de Minas Gerais. E-mail: jmcillidearaujo@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-6900-7257>; <http://lattes.cnpq.br/9960958007032400>

1 IVANOV, 1994, pp. 91-92.

os antigos tinham noção de sua unidade, caracterizada por uma oposição aos gêneros sérios, como a tragédia, a historiografia e a retórica clássica.²

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, 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, gêneros como a sátira menipeia contrapõem um mundo aberto, poroso. Nas palavras do acadêmico de língua inglesa, 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.”³

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 carnalizada do mundo*, que promove uma fragilização do aspecto único e sério da retórica, bem como de sua racionalidade e de seu dogmatismo.⁴ O soviético esclarece que tal concepção carnalizada não se restringe à antiguidade, possuindo, sim, uma vitalidade que lhe permite chegar à literatura contemporânea:

Essa visão carnalizada do mundo possui uma poderosa capacidade de criação e transformação de vida, uma vitalidade indestrutível. Assim, mesmo em nossa época, aqueles

2 BAKHTIN, 1984, p. 107.

3 HOLLAND, 1979, p. 37 apud BAKHTIN, Op. cit., p. 106-107. Eis o trecho em sua língua original: “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”.

4 BAKHTIN, Op. cit., p. 107.

gêneros que têm uma conexão, por mais remota que seja, com as tradições do sério-cômico, preservam em si o fermento carnavalesco que os 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 carnavalesca do mundo.⁵

Assim, Bakhtin acredita ser possível falar em uma literatura carnavalesca, 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.⁶ Desse modo, um autor que jamais teve contato com os escritos de Luciano de Samósata (um dos principais nomes ligados à sátira menipeia) poderia perfeitamente apresentar uma visão carnavalesca do mundo.⁷

5 Idem. 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 de Paulo Bezerra, também célebre tradutor de Dostoiévski –, o contexto de isolamento social imposto pela pandemia da Covid-19 fez com que, no momento da escrita deste artigo, a única edição em mãos fosse a em língua inglesa. O mesmo vale para outras obras aqui citadas.

6 Idem.

7 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, vencer pelo riso, 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 carnavalesca da literatura a partir do momento em que o carnaval é transposto para a linguagem literária, processo que encontraria seu embrião

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 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, um 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.⁸

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 carnavalização 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).

8 BAKHTIN, 1984, p. 108. "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".

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 carnavalizada do romance, em que Dostoiévski se situa.⁹

Embora ocupe pouco mais de uma página de *Problemas...*, há, em Bakhtin, uma interessante análise a respeito de como tal carnavalização se manifesta em *Um jogador*, romance de Dostoiévski publicado em 1867 e muito comentado em razão das circunstâncias turbulentas de sua composição e finalização – bem como de seus supostos traços biográficos, representados pela jogatina –, mas pouco explorado em leituras de maior fôlego.

A narrativa acompanha o jovem Aleksiei Ivânovitch, preceptor que se encontra a serviço de um general decadente no fictício balneário germânico de Roletenburgo, nome que não poderia ser mais sugestivo. O romance conta com aquele que talvez seja o conjunto de personagens mais variado em termos de nacionalidade que o romancista já produziu: além dos russos – como o protagonista, seu empregador e a enteada do general, jovem por quem Aleksiei nutre sentimentos ambíguos, de amor e ódio¹⁰ –, há também um trio de vigaristas franceses, um *gentleman* inglês (que, apesar de seus modos refinados e de sua suposta moral elevada, extrai sua fortuna da barbárie imperialista), e, também, poloneses¹¹ e germânicos.

É justamente por isso que Bakhtin nota que os personagens encontram-se em trânsito, afastados de sua terra natal. Assim, deixam de ser determinados pelas normas da vida exigidas em

9 Idem.

10 Vide a seguinte passagem: “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”(DOSTOIÉVSKI, 2011, pp. 19-20).

11 Os poloneses são descritos em toda a obra com traços abertamente xenófobos. Isso aparece já na abertura do romance (Ibidem, p. 13) e se intensifica na desastrosa campanha da avó do general junto à roleta, em que é orientada por um grupo vindo da Polônia (Ibidem, p. 150).

seu país de origem, inclusive aquelas relativas à sua posição social e hierárquica. O general, o preceptor, Polina (a enteada), des Grioux, Blanche (dois dos franceses) e *Mister Astley* (o britânico), reunidos em Roletenburgo, 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.¹²

Ademais, Bakhtin lembra que o centro da vida em Roletenburgo 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 na própria roleta – é, por natureza, algo do mundo carnavalizado. Por mais diferentes que sejam as posições sociais ocupadas pelos indivíduos, sua reunião em torno da roda da fortuna os torna iguais, sujeitos às mesmas regras do jogo e da sorte. Assim, seu comportamento frente à aposta não corresponde àquele desempenhado na vida ordinária, de modo que a atmosfera da roleta é aquela das rápidas e inesperadas mudanças, das quedas e ascensões súbitas, do constante coroamento/descoroamento.¹³ Note-se que muito da concepção bakhtiniana a respeito do jogo encontra-se em consonância com aquela que Johan Huizinga 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”.¹⁴

A consonância maior com a concepção bakhtiniana a respeito do jogo fica mais óbvia na visão de Huizinga do mundo lúdico enquanto círculo mágico, apartado da “vida cotidiana”. Em termos muito próximos àqueles utilizados pelo crítico soviético, o holandês acredita que a atividade lúdica “não é vida

12 BAKHTIN, 1984, p. 171.

13 Idem.

14 HUIZINGA, 2000, p. 24.

'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 ela própria liberdade".¹⁵

Não por acaso, Ronaldo Teixeira da Silva (que também lê o romance dostoiievskiano a partir de Huizinga) identifica no cassino dostoiievskiano 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-alocações, espécies de utopias efetivamente realizadas", em que alocações 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 alocações que eles refletem e sobre as quais falam".¹⁶

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".¹⁷ 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 para a possibilidade de se criar um espaço perfeito e ordenado, em oposição ao caos cotidiano (a promessa das colônias ultramarinas). 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".¹⁸ O brasileiro apoia-se na afirmação de Fou-

15 Ibidem, p. 10.

16 FOUCAULT, 2013, p. 115-116.

17 SILVA, 2016, p. 85.

18 Idem.

cault segundo a qual as oposições reconhecidas (espaço privado/espaço público, espaço de família/espaço social etc.) apontariam para uma secreta sacralização, sugerindo 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”.¹⁹

Embora a leitura que se intenta neste artigo 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.

Retornando-se, pois, à leitura de Bakhtin, destaca-se que o soviético defende que Aleksiei e Polina são ótimos exemplos de como a carnavalização se revela no próprio desenvolvimento dos personagens. Eles são ambivalentes, movidos por crises, excêntricos, cheios de possibilidades inesperadas e, até, de um caráter em transformação, incompleto.²⁰ O crítico também aponta que, em epístola direcionada a N. N. Strákhov, 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

¹⁹ Ibidem, p. 86.

²⁰ DOSTOIÉVSKI apud BAKHTIN, 1984, p. 172. Um exemplo da excentricidade que marca a trajetória de Aleksiei encontra-se no fato de o narrador colocar em questão a realidade de tudo o que está vivenciando, perguntando a si mesmo se, na verdade, tudo não passaria de um delírio num manicômio (DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 147). Já Polina tem uma crise que desempenha importante papel na parte final da narrativa, quando o preceptor aproveita-se do estado febril e perturbado da jovem e tenta comprá-la (Ibidem, p. 176).

de *Um jogador*] é a descrição de uma espécie de inferno, uma espécie única de casa de banho dos prisioneiros”.²¹

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 menipeia (o “banho de prisioneiros” 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 *mesalliance* de carnaval.²²

Mesmo uma leitura superficial do romance protagonizado por Aleksiei deixa muito claro que várias das características associadas por Bakhtin ao sério-cômico 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 do início da década de 1860 uma série de tipos literários muito

21 “*House of the Dead* was indeed curious. But this is a description of a sort of hell, a unique sort of ‘prison bathhouse.’”

22 BAKHTIN, 1984, p. 172. “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*”.

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 até mesmo em polonês) e diversos estilos. Diário, confissões, memórias: chega a 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.

A leitura de Bakhtin a respeito da carnavalização na obra de Dostoiévski como um todo, além da breve – mas poderosa – análise que ele apresenta a respeito de *Um jogador*, abrem espaço para muitas discussões. Uma delas é aquela que diz respeito às relações do preceptor com a filosofia cínica, tema da próxima seção.

Um vira-lata em Roletenburgo? 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.²³ 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 Luciano de Samósata, assumindo, ao lado do filósofo cínico Diógenes, o papel de uma espécie de sábio ideal.²⁴

23 BAKHTIN, 1984, p. 109.

24 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 sublinha 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

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.²⁵ Embora, assim como os epicuristas e os estoicos, 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 Jacyntho Lins 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”.²⁶ Foucault, que dedicou uma série de aulas à filosofia cínica, lembra que dificilmente pode ser encontrada uma crítica a tal grupo de filósofos que não seja seguida de um juízo favorável a certo cinismo considerado “verdadeiro”.²⁷ 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 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.²⁸ Daí o estoico 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 im-

do gênero inaugurado por Menipo” (Idem). Menipo é identificado ao 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).

25 Brandão entende como equivocadas as leituras que colocam Luciano como filósofo ou crítico da filosofia (bem como crítico da historiografia, da literatura etc.) Para ele, 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 lucianeam*” (BRANDÃO, Op. cit., p. 53).

26 Ibidem, p. 60.

27 FOUCAULT, 2009, p. 183.

28 Ibidem, p. 156.

porta o quão terrível seja; ele é aquele que anuncia a verdade (*appaggeilai talethê*).²⁹

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 precisa ser encontrada em livros (ou, caso se pense 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*.³⁰ 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 mendicidade também.³¹

29 Ibidem, p. 154.

30 Ibidem, p. 159. 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'" (Ibidem, 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 (Ibidem, p. 61-62).

31 FOUCAULT, 2011, p. 148-149.

Mais adiante, Foucault 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”.³² 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.³³

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.³⁴ Tais agressões, feitas geralmente por meio da sátira e do riso, são marcadamente carnavalizadas, tirando do trono ou do pedestal as convenções cotidianas e pondo em xeque as hierarquias sociais, ao mesmo tempo em que são dotadas da “poderosa capacidade de criação e transformação de vida”, de que fala Bakhtin.³⁵

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 Arístes, 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, num riso carnavalizado (11.3):

32 Ibidem, p. 149.

33 FOUCAULT, 2009, p. 186-187.

34 Ibidem, p. 258.

35 BAKHTIN, 1984, p. 107.

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 bornal com duas *quénices* [medida equivalente a cerca de um litro] de tremoços.³⁶

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.³⁷

Não é difícil perceber que Aleksiéi guarda algumas semelhanças com essas figuras cínicas. Ele também é um batedor,³⁸ 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 deixa de apontar os vícios da alta sociedade à qual ele deve servir.³⁹ E, assim como apontado por Foucault, boa parte de seu potencial crítico consiste justamente do fato de Aleksiéi ser alguém que se encontra fora dessa sociedade: enquanto preceptor, ele não pertence àquele mundo – daí seu comparecimento à mesa do general,⁴⁰ ainda no começo da narrativa, ser tão expressivo e afrontoso –, situação que só se amplifica com sua demissão, na primeira

36 LUCIANO, 2012, p. 226.

37 Ibidem, p. 226-227.

38 Ele não só vai à roleta antes dos nobres – basta que se recorde dos pedidos de Polina, logo no início da narrativa, para que ele jogue em proveito dela (DOSTOIÉVSKI, 2011, pp. 19-20) –, como faz diversas expedições internacionais a fim de atender aos seus caprichos: a narrativa se inicia, não é exagero lembrar, no retorno de Aleksiéi a Roletenburgo 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.

39 O discurso anti-*Vater* de Aleksiéi (Ibidem, pp. 39-40), no qual ele zomba das supostas virtudes da burguesia alemã (mas também da burguesia como um todo) – trabalho obstinado, ascetismo, cálculo racional etc. – é um dos pontos mais instigantes da narrativa.

40 Ibidem, p. 11.

metade da novela. Ele se torna uma espécie de pária, marginal. E, por não dever nada a ninguém, a ele é permitida a *parresía* que incomoda seus ouvintes, ao mesmo tempo que lhes revela uma parte da verdade que, em outras condições, seria inalcançável. Trata-se de um verdadeiro Cérbero luciânico que, no inferno em carnaval de Roletenburgo, ri das convenções de toda a comitiva.

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 a 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”. 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. Todavia, ao exprimi-la, quer alcançar ao mesmo tempo mais do que a verdade: ele quer intervir no jogo do poder.⁴¹

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. “Tudo 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 encou-

41 SLOTERDIJK, 2012, p. 12.

raça”.⁴² 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*”.⁴³

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* – e, como foi visto, umas das marcas da literatura carnavalizada. Hoje, ela “se despiu de sua vida como sátira, a fim de conquistar para si o seu lugar nos livros como ‘teoria’”.⁴⁴ Ou seja: 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, configurando-se como um “‘individualismo’ plebeu, pantomímico, ferino e com a língua afiada”.⁴⁵ Na modernidade, por outro lado, o riso parece ter perdido seu lugar na filosofia, hoje marcada por certa sisudez acadêmica e oficial.

Além da veia cômica e satírica, outra tese *kynike* trazida por Sloterdijk é a de 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”⁴⁶ – percebe-se, pois, semelhanças com as concepções foucaultianas acerca dos filósofos caninos. Importante lembrar, contudo, que isso não faz de Diógenes uma figura cristalizada na oposição ou empedernida na contradição: “sua

42 Ibidem, p. 14.

43 Cf. Ibidem, p. 13.

44 Ibidem, p. 45.

45 Ibidem, p. 294.

46 Ibidem, p. 154.

vida é marcada por uma certeza de si bem-humorada, dessas que só encontramos em espíritos soberanos".⁴⁷

Embora em grande medida um *kynikos*, Luciano de Samósata, na opinião do filósofo germânico, seria um dos precursores da virada no *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.⁴⁸

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. O riso que o autor de Samósata faz tão bem, aquele carnavalizado, destronador na sua essência, cede perante um riso algo oficial, reforçador de hierarquias:

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.⁴⁹

47 Ibidem, p. 157.

48 Ibidem, p. 238.

49 Ibidem, p. 242.

Voltando ao caso de Aleksiéi, não é exatamente isso que ele faz ao descrever de maneira tão esdrúxula os poloneses de Roletenburgo? 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 hesita 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. Aleksiéi, 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 Polina⁵⁰ e na ida a Paris com Blanche (vide a parte final do Capítulo XV e todo o Capítulo XVI do romance). Não é demasiado lembrar, também, que a relação de Aleksiéi com o conhecimento não é, de nenhum modo, uma relação erótica. Na medida em que seu ressentimento deve-se, em grande parte, ao fato de ele 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 dos seus senhores, e por isso se revolta. Tal ressentimento seria impossível de se observar num Diógenes.

O verdadeiro *kynikos* é como um agente voltado a carnava-lizar a vida. Ele busca inverter as coisas, colocá-las de cabeça para baixo. Se a alta teoria diz “ordem”, a sátira lhe contrapõe

50 DOSTOIÉVSKI, 2011, p. 176.

“arbitrio”; se aquela fala em “leis”, os seguidores de Diógenes respondem com “natureza” etc.⁵¹ 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 ganância 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 cínicamente, no sentido de o fazer explicitamente e sem constrangimentos, os bens deste mundo, dos quais Diógenes justamente caçoa. Para conseguí-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.⁵²

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 cínicamente 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”.

51 SLOTERDIJK, Op. cit., p. 389.

52 Ibidem, p. 268.

Conclusão

O Discurso satírico e zombeteiro de Aleksiéi, quando voltado para os poderosos, revela parte da força carnalizante da obra dostoienskiana, marcada por um destronamento dos valores burgueses e a suspensão das hierarquias e convenções da vida cotidiana. Como se buscou demonstrar, tal discurso é alimentado por uma potência *kynike*, o que remonta às próprias raízes antigas da literatura carnalizada, associada, como no caso de Menipo, à filosofia dos cães.

Luciano, como se viu, é um dos pilares de tal fazer literário inspirado nas mordidas de Diógenes – ainda que, assim como ocorre com Aleksiéi, seu *kynismós* seja trocado, em certos casos, pelo cinismo. Ele 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.⁵³ 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, 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 helênístico, 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

53 BRANDÃO, 2001, p. 11.

estrangeiros, o que faz com que possa ser de todos, porque de nenhum em particular.⁵⁴

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 também promove, a seu modo, 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”. Roletenburgo é a cidade ideal de Luciano e Dostoiévski, aquela onde todos são estrangeiros, enquanto Aleksiei, personagem em constante e ininterrupto trânsito, é seu herói mais perfeito.

Referências bibliográficas

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

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.

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

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Um jogador*. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2011.

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

⁵⁴ Ibidem, p. 12.

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.

FOUCAULT, Michel. *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>. Acesso em 25 Aug. 2020.

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.

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.

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.

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.

Recebido em: 15/01/2021

Aceito em: 01/03/2021

Publicado em abril de 2021