

O mundo - e o texto - de pernas para o ar: a paródia em *Um jogador*, de Dostoiévski¹

RESUMO

João Marcos Cilli de Araujo
jmcillidearaujo@gmail.com
Universidade Estadual de Campinas,
Campinas, São Paulo, Brasil.

A composição paródica está presente em toda a obra de Fiódor Dostoiévski (1821-1881). Com *Um jogador*, publicado em 1867, não é diferente. Frente àqueles que se consideram seus superiores, o jovem narrador do romance se vale da zombaria e do gracejo para parodiar discursos vigentes na Europa Ocidental e nos ciclos ocidentalistas russos, mostrando como os ideais de igualdade e liberdade, tão enaltecidos na cultura europeia da modernidade, seriam completamente falsos. Num mundo marcado por hierarquias, no qual ele é encarado apenas como cidadão de segunda classe, o narrador usa do procedimento paródico para promover uma espécie de carnavalização do mundo. Assim, na esteira do pensamento de Roberto Schwarz, é possível afirmar que, embora tivesse pretensão à universalidade, a psicologia do egoísmo racional, assim como a moral formalista, fazia, no Império Russo, efeito de uma ideologia “estrangeira”, vinda de fora – e, assim, localizada e relativa. Em meio a uma situação de atraso histórico, o Império Russo impunha ao romance burguês um quadro mais complexo.

PALAVRAS-CHAVE: Dostoiévski. Paródia. Carnavalização. *Um jogador*. Ocidentalismo.

INTRODUÇÃO

O elemento paródico na obra de Dostoiévski é frequente, e são recorrentes as leituras que buscam analisá-lo. A título de exemplo, cite-se Yury Tynianov, um dos mais célebres representantes do assim chamado “formalismo russo”, que em uma de suas primeiras obras teoriza sobre a paródia a partir da relação de Dostoiévski e Gogol. Seu conterrâneo M. Bakhtin, autor de uma das leituras mais influentes a respeito do romancista russo, também dá destaque ao aspecto paródico do texto dostoiévskiano, no qual uma série de vozes e discursos conviveriam de maneira carnavalizada.

Este breve estudo, com o intuito de dar sua contribuição para tal tipo de leitura, tem por finalidade analisar a obra *Um jogador*, publicada por Dostoiévski em 1867. Mais precisamente, o enfoque recairá sobre o capítulo sexto, no qual o narrador e protagonista do romance, o preceptor Aleksíei Ivânovitch, discute com seu patrão, um decadente general russo em viagem pela fictícia cidade germânica de Roletemburgo. A intenção é mostrar como o discurso do personagem trabalha de maneira paródica com as ideias da Europa Ocidental no que diz respeito à igualdade e à liberdade.

1. A PARÓDIA EM *UM JOGADOR*: UMA LEITURA DO CAPÍTULO VI

Quando concluiu o romance *Um jogador*², Dostoiévski fez muito mais do que colocar o ponto final em mais uma obra. Acochado 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-lhe 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 Grigórievna Dostoiévskiaia, acabaria aparecendo na dedicatória de seu último romance, *Os irmãos Karamázov*” (SCHNAIDERMAN, *op. cit.*, 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, envolvendo-o num “jogo de gato-e-rato, de avanços e retiradas” (FRANK, *op. cit.*, 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 adiamento. 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, *op. cit.*, p. 233 e 234).

O protagonista e narrador do romance é o russo Aleksiéi Ivânovitch³, 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, 2011b, p. 9). Ele vive com um dos membros dessa comitiva – a jovem e bela Polina, enteada do general – uma relação de amor e ódio que se manifesta numa série de discussões, gracejos, provocações e desafios.

Um exemplo disso aparece no capítulo quinto, no qual Aleksiéi declara completa submissão a Polina, a enteada do general, por ela sendo capaz de saltar do Schlangenberg, um desfiladeiro local. Perante tais declarações, a jovem provoca:

– Está vendo aquela baronesa gorda? – exclamou ela. – É a Baronesa Wurmerhelm. faz apenas três dias que está aqui. Vê também o seu marido – um prussiano comprido, seco, de bengala na mão? Lembra-se de como nos olhou de alto a baixo, anteontem? Vá agora mesmo ao encontro deles, aproxime-se da baronesa, tire o chapéu e diga-lhe qualquer coisa em francês (DOSTOIÉVSKI, *op. cit.*, p. 63).

Para a perplexidade do casal e de vários transeuntes, Aleksiéi, no capítulo seguinte, compra o gracejo, despertando a ira do barão. O general, ao saber do ocorrido, repreende o jovem, de modo que ambos iniciam uma discussão marcada por ironias e sarcasmos da parte do preceptor. Após se justificar perante o patrão, por exemplo, ele admite ao leitor que “estava satisfeito ao extremo com aquela explicação, perfeitamente digna de um moleque. Tinha uma vontade surpreendente de apresentar toda aquela história do modo mais absurdo” (DOSTOIÉVSKI, *op. cit.*, p. 60).

Quando o jovem afirma que se desculpará com os ofendidos, o general explode:

O senhor não vai desculpar-se perante o barão e a baronesa. Quaisquer relações com o senhor, ainda que consistissem unicamente no seu pedido de desculpas, seriam demasiado humilhantes para eles.

Informado de que o senhor pertence à minha casa, o barão teve já um entendimento comigo na sala de jogo e, confesso, mais um pouco, e ele pediria de mim uma satisfação (DOSTOIÉVSKI, *op. cit.*, p. 63).

O preceptor repreende o general por ter respondido, pelo próprio Aleksiei, ao marido da ofendida. Eis seu discurso:

Por que assumiu o encargo de responder por mim ao barão? O que significa a expressão de que pertença a sua casa? Em sua casa exerço apenas a função de professor, nada mais. Não sou seu filho, não estou sob a sua tutela, e o senhor não pode responder pelos meus atos. Sou pessoa em plena competência jurídica. Tenho vinte e cinco anos, recebi um título universitário, sou de condição fidalga, mas completamente estranho para o senhor. Somente o meu respeito ilimitado pelas suas qualidades me impede de exigir do senhor, imediatamente, uma satisfação e maiores explicações sobre o fato de ter assumido o direito de responder por mim (DOSTOIÉVSKI, *op. cit.*, p. 63).

Dá-se a entender, portanto, que o narrador se irrita com a insistência com que os outros o tratam como um mero *dependente*. Ele se julga autônomo, *sujeito de direito* em pleno gozo de suas capacidades. Trata-se, contudo, de uma paródia – esse gênero “simples, mas complexo”, que “mistura discursos, estilos, autores e épocas, agride e respeita, ao seu modo, o texto original” (MACHADO, 2017, p. 319) – dos discursos em voga na Europa Ocidental e nos ciclos ocidentalistas da própria Rússia.

“Todos devem ser livres e ninguém deve atrapalhar a liberdade do outro [...] Cada qual possui seu próprio corpo [...] como livre instrumento de sua vontade”. São palavras de Fichte (apud PACHUKANIS, 2017, pp. 121-122), escritas em 1812. A formação intelectual de Aleksiei, que lhe rendeu um “título universitário”, com certeza o colocou em contato com ideias semelhantes. E são essas mesmas ideias que ele busca emular parodicamente perante o general. A situação é ridícula. Ninguém parece olhar o jovem preceptor e ali reconhecer um igual, muito menos alguém livre. Ele é o “pássaro miúdo” que denominam “*outchitel*”. Segundo Frank (2013, p. 238),

O que atormenta Aleksiei é o seu sentimento de inferioridade social, por ser um humilde tutor na casa do General, onde, apesar de sua cultura, de sua educação e de sua condição de nobre russo, recebe um tratamento pouco melhor do que um servo. É tratado abertamente como um servo pela dupla De Grioux-Mlle Blanche [vigaristas franceses que compõem a comitiva do general], bem como pelos serviços do hotel, e interpreta Polina muito mal porque acredita que ela o desdenha pelos mesmos motivos.

Os gracejos do preceptor anunciam a intenção de seu discurso. Ele ridiculariza justamente porque a paródia tem por princípio básico a característica de “escapar” de um horizonte genérico por demais “sério” ou “convencional” (MACHADO, *op. cit.*, p. 321). O jovem possui uma intenção cômica, o que coloca seu discurso em desacordo com aqueles como os de Fichte; contudo, sua fala revela-se também polifônica, pois a “evolução” paródica é, na verdade, uma “re-edificação” do “novo” sobre o “antigo”, ao mesmo tempo que guarda vários vestígios ou traços

da “antiga” construção. São “vozes cujo eco continua a ressoar, de um modo ou de outro, no texto ‘novo’” (MACHADO, *op. cit.*, p. 321).

Desse modo, o preceptor acaba por formular uma profunda crítica social. Oriundo de uma Rússia czarista que há pouco abandonara a servidão, o narrador 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,

com mil formas e nomes, o favor atravessou e afetou no conjunto a existência nacional, ressaltada 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* [itálico no original] (SCHWARZ, 2000, p. 16).

A aproximação entre as considerações de Schwarz a respeito do Brasil e o caso Russo não é casual. O próprio auto 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, *op. cit.*, p. 28).

Para o crítico brasileiro, a psicologia do egoísmo racional, assim como a moral formalista, fazia no Império Russo efeito de uma ideologia estrangeira, vinda de fora – e, assim, localizada e relativa, muito embora tivesse pretensão à universalidade. Assim, em meio a uma situação de atraso histórico, o Império Russo impunha ao romance burguês um quadro mais complexo, no qual o personagem quase sempre caricatural – e paródico – do ocidentalizante, francófilo ou germanófilo, de nome alegórico e ridículo, o ideólogo do progresso, do liberalismo, da razão, era porta-voz da modernização que acompanha o Capital. Personagens assim são homens “esclarecidos” que acabam por se revelar, alternadamente, lunáticos, ladrões, oportunistas, crudelíssimos, vaidosos, parasitas etc. (SCHWARZ, 2000, p. 27).

Aleksiéi retoma tais discursos em uma chave marcadamente irônica. A ironia, no entender de Hutcheon, seria o primeiro instrumento paródico, sendo que o segundo seria a transcontextualização, isto é, a preocupação em dar aos objetos parodiados um novo contexto ou panorama de ação (MACHADO, *op. cit.*, p. 323). É justamente o que faz o jovem: ao afirmar sua personalidade jurídica em uma

situação ridícula, na qual seu *status* de dependente é manifesto (ou seja, “um novo contexto”), ele faz desmoronar os belos, porém vazios, discursos europeus. A voz do narrador, assim, constrói um antagonismo em relação ao ocidentalismo a partir do momento em que nesse se instaura, forçando-o a assumir uma nova intenção, diferente daquela do texto-base (MACHADO, *op. cit.*, p. 330). É a apologia da ideologia ocidental burguesa que se converte em sua própria crítica, por meio de uma inversão carnavalesca:

o carnaval é um fenômeno sociorritualizado, cuja essência é suscetível de ser passada para discursos orais ou escritos; tal transposição gera o processo de carnavalização [...] [que] tem a propriedade ou poder de fazer cair as fronteiras entre gêneros; ela destrói, alegremente, sistemas ideológicos por demais fechados, abrindo-os à inclusão de outras vozes. Oriunda da festa, do ritual, ela demanda a participação de um espectador/leitor ativo (MACHADO, *op. cit.*, p. 324).

E é justamente tal inversão que, na concepção de Tynianov, diferencia a paródia da estilização. Se a paródia da tragédia é a comédia, a paródia da apologia nada mais pode ser do que a crítica, a desconstrução:

Stylization is close to parody. Both live a double life: behind the apparent structure of a work, its first level, lies a second level, that of the work which it stylizes or parodies. But in parody it is obligatory to have a disjunction of both levels, an inversion of them; the parody of a tragedy will be a comedy (it matters little whether this is done through an exaggeration of comic elements), and a parody of a comedy could be a tragedy. In stylization there is no such disjunction. There is, on the contrary, a correspondence of the two levels—the stylizing level and the stylized level showing through it—one to another. Nevertheless, it is but a single step from stylization to parody; stylization that is comically motivated or emphasized becomes parody (TYNIANOV, 1979, p. 102).

A crítica do narrador ao Ocidente se manifesta em diversas outras passagens do romance. E muitas vezes, nesses casos, a distinção entre paródia e estilização não fica muito clara. Pense-se, por exemplo, no trio de personagens franceses do romance: *Mademoiselle* Blanche, falsária com quem o general pretende se casar, sua mãe e Des Grieux, também francês que se apresenta como conde (ou, às vezes, como marquês) e suposto parente de *Mlle.* Blanche, bem como pretendente de Polina.

Os três são boas piscadelas de olho para o leitor conhecedor da obra de Balzac. O romance trabalha com a apresentação de três métodos de acumulação de riquezas: o russo, crente na instantaneidade e no milagre da roleta; o alemão, baseado no trabalho duro, metódico e ascético (e, em última instância, também desumanizante); e o francês, calcado na busca por um casamento vantajoso e na herança. Blanche se insinua para o general na esperança de que este receba uma massiva herança da avó, doente em terras russas; assim como Des Grieux, que só se interessa por Polina após tomar conhecimento do *status* da jovem enquanto potencial herdeira.

É sintomático que Dostoiévski identifique justamente nos personagens franceses uma busca pelo matrimônio como forma de 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 de *O pai Goriot*, romance que Balzac publicou em 1835. 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 o abandonam. Assim, o velho retém apenas o suficiente para manter-se em uma pensão decadente, na qual entrará em contato com Rastignac, o jovem e ambicioso protagonista do romance, única pessoa que participará de seu funeral.

Um dos momentos mais marcantes da narrativa encontra-se 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 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 mais no ápice de uma eventual carreira jurídica. A conclusão: o estudante deve, portanto, desposar a jovem Victorine, mesmo que esta 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) em seu polêmico e influente *O capital no século XXI*, 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).

As semelhanças das personagens dostoiévskianas com o de Balzac não param por aí: assim como Vautrin assume diversas facetas ao longo da *Comédia humana* (Jacques Collin, Padre Herrera), Blanche e Des Grieux também são figuras enigmáticas sempre a trocar de nomes. Não se sabe ao certo o real status nobiliárquico do francês, nem se sua relação de parentesco com Blanche é real; a jovem, inclusive, já aparecera na cidade nos anos anteriores, utilizando-se, contudo, de nomes distintos.

Paródia ou estilização? É difícil dizer. A inversão, fundamental na caracterização da paródia na definição de Tynianov, não é clara. Ao mesmo tempo, é inegável o efeito cômico que tais personagens geram em vários momentos da narrativa. Talvez Dostoiévski, sob a influência de sua viagem à Europa Ocidental, estivesse compondo uma espécie de “paródia da vida”, aquela que

toma por base fragmentos de discursos especializados, tais como o discurso médico ou o discurso da imprensa, misturando-os ou intercalando-os em um discurso poético. [...] há também um desejo, por parte do sujeito-comunicante, de fazer com que seu discurso seja imbuído de fatos do cotidiano, no intuito de conferir a este uma dimensão sociocultural intensa (MACHADO, *op. cit.*, p. 324).

É dizer: além da obra de Balzac, é possível que Dostoiévski tenha criado Des Grieux e Blanche como uma espécie de paródia dos tipos franceses que ele conheceu pela sua viagem ao Ocidente, tanto direta quanto indiretamente, por meio da imprensa local. É notório que as viagens à Europa e a leitura de autores eslavófilos, adversários dos ocidentalistas, rechearam as obras dostoiévskianas do período com um forte pessimismo em relação ao Ocidente. A título de exemplo, poucos anos antes Dostoiévski publicara *Notas de inverno sobre impressões de verão*. Trata-se de um *travelogue* acerca de uma viagem à Europa Ocidental, no qual, assim como em *Um jogador*, um observador externo dissecou os caracteres europeus e os valores dos quais se vangloriam. Na seção dedicada à França e intitulada, não por acaso, *Ensaio sobre o burguês*, há uma espécie de desmascaramento dos ideais de liberdade e igualdade, cuja citação fornece um bom fecho para esta seção:

O que é *liberté*? A liberdade. Que liberdade? A liberdade, igual para todos, de fazer o que bem se entender, dentro dos limites da lei. Mas quando é que se pode fazer o que se bem entender? Quando se possui um milhão. A liberdade concede acaso um milhão a cada um? Não. O que é um homem desprovido de milhão. O homem desprovido de milhão não é aquele que faz o que bem entende, mas aquele com quem fazem o que bem entendem o que se conclui daí? Conclui-se que, além da liberdade, existe a igualdade e justamente a igualdade perante a lei. Quanto a esta igualdade perante a lei, pode-se dizer apenas que, na forma como ela se pratica atualmente, cada francês pode e deve considerá-la como uma ofensa pessoal (DOSTOIÉVSKI, 2011a, p. 132).

À GUIA DE CONCLUSÃO

Assim como *Um jogador*, as *Notas...* são repletas de elementos paródicos e cômicos. Obras como essas ajudam a quebrar o estereótipo de Dostoiévski como autor sisudo, demasiado sério e trágico. Na verdade, em sua obra está presente uma série de inversões carnavalescas que dão o seu mote cômico – e também crítico. Na esteira bakhtiniana, seus romances são polifônicos não só em razão de neles se dar autonomia e liberdade ímpares aos personagens, cujas vozes se embateriam em pé de igualdade na narrativa sem que a voz do próprio autor a elas se sobrepujasse, mas, também, em razão de Dostoiévski usar várias vozes vindas da história da literatura, da filosofia e da sociedade como um todo, às vezes em tom de paródia, às vezes (na terminologia de Tynianov) na forma da estilização.

Como bem notou o próprio Bakhtin, tais vozes podem vir de lugares tão distantes quanto o da sátira menipeia, gênero paródico por excelência, no qual se faz desaparecer todos os resquícios das barreiras hierárquica, social, etária, sexual, religiosa, ideológica, nacional linguística etc. Entre os personagens em diálogo não há qualquer decoro, reverência ou etiqueta (exemplos encontram-se em Aleksíei zombando da cortesia aristocrática com o barão e sua esposa e, depois, com o general), com o riso desempenhando um papel grosseiro: “A ausência de formas de reverência põe o mundo literalmente de pernas para o ar, cria a impressão de um caos absoluto na ordem universal das coisas” (BEZERRA, 2012, p. 47).

Num certo sentido, portanto, a sátira menipeia – e, por extensão, a paródia – carrega a quintessência do universo dostoievskiano.

The world - and text – upside down: parody on Dostoievsky's *The Gambler*

ABSTRACT

The parodic composition is present in the entire work of Fyodor Dostoievsky (1821-1881). With *The Gambler*, published in 1867, it's not different. Facing his superiors, the young novel narrator mocks and makes fun using parody of speeches in vogue in Western Europe and in Westernized Russian cycles, showing how the ideals of equality and freedom, so appreciated in modern culture, are completely false. In a world marked by hierarchies, where he is seen only as a second-class citizen, the narrator uses the parodic procedure to promote a kind of world carnivalization. Thus, in the wake of Roberto Schwarz's thought, it is possible to define that, although they intended universality, a rational ego psychology, as well as a formalist moral, showed in the Russian Empire as the effect of a "foreign" ideology, coming from outside - and thus localized and relative. In the midst of a situation of historical backwardness, the Russian Empire imposes a more complex picture on the bourgeois novel.

KEYWORDS: Dostoievsky. Parody. Carnivalization. *The Gambler*. Westernism.

NOTAS

¹ Após a submissão deste trabalho, algumas das questões aqui debatidas foram retomadas na dissertação de mestrado do autor: ARAUJO, João Marcos Cilli de. *O mundo invertido: anatomia do sujeito burguês em Um jogador*, de Dostoiévski. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto. Ouro Preto, 2021.

² 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 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, 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. pp. 224 e 225.

³ Toda a narrativa é uma espécie de diário, ou confissão, de Aleksíei. O texto também pode ser encarado 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 na nota anterior).

REFERÊNCIAS

ARAUJO, João Marcos Cilli de. **O mundo invertido**: anatomia do sujeito burguês em *Um jogador*, de Dostoiévski. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto. Ouro Preto, 2021.

BEZERRA, Paulo. O universo de Bobók. In: DOSTOIÉVSKI, F. **Bobók**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2012.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **O crocodilo e Notas de inverno sobre impressões de verão**. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2011a.

_____. **Um jogador**. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2011b.

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

MACHADO, I. Lendo a paródia? In: MARI, Hugo *et al.* (Org.). **Ensaio sobre leitura 2**. Belo Horizonte: Editora Pucminas, 2007. p. 317-327.

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

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.

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

TYNIANOV, Y. Dostoevsky and Gogol: Towards a Theory of Parody. In: **Dostoevsky and Gogol: texts and criticism**. Ann Arbor: Ardis, 1979. p. 101-18.

Recebido: 18 fev. 2020

Aprovado: 16 set. 2021

DOI: 10.3895/rl.v23n42.11646

Como citar: ARAUJO, João Marcos Cilli de. O mundo - e o texto - de pernas para o ar: a paródia em *Um jogador*, de Dostoiévski. *R. Letras*, Curitiba, v. 23, n. 42 p. 88-99, set. 2021. Disponível em: <https://periodicos.utfpr.edu.br/rl>. Acesso em: XXX.

Direito autoral: Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 4.0 Internacional.

