

Dialogismo, polifonia e carnavalização em Dostoiévski / *Dialogism, polyphony and carnivalization in Dostoevsky*

Sérgio Schaefer*

RESUMO

Dostoiévski é o criador, na literatura, de três novas formas artísticas: o dialogismo, a polifonia e a carnavalização. Dostoiévski é o artista. Bakhtin vê com clareza como esse escritor conseguiu conservar em sua criação as tendências históricas da antiga sátira menipeia e, ao mesmo tempo, renová-las. Bakhtin é o crítico. O presente artigo procura mostrar a criação de Dostoiévski através da crítica de Bakhtin.

PALAVRAS-CHAVE: Sátira menipeia; Dialogismo; Polifonia; Carnavalização; Dostoiévski

ABSTRACT

Dostoevsky is the creator, in literature, of three new artistic forms: dialogism, polyphony and carnivalization. Dostoevsky is the artist. Bakhtin sees clearly how this writer was able to retain his creation in historical trends of ancient Menippus satire and at the same time, keep them fresh. Bakhtin is the critic. This article attempts to show Dostoevsky's creation through the critique of Bakhtin.

KEYWORDS: *Menippus satire; Dialogism; Polyphony; Carnivalization; Dostoevsky*

* Professor da Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC, Santa Cruz do Sul, Rio Grande do Sul, Brasil; sergioschaefer@viavale.com.br

Dialogismo, polifonia e carnavalização não são apenas conceitos que têm a ver com a teoria linguística e a análise literária. Dão de frente com qualquer prática política, econômica e cultural que tenta se impor através de discursos monológicos, monofônicos e descarnalizantes. Por isso, é possível caracterizar *Problemas da poética de Dostoiévski*, de Bakhtin – e *Marxismo e filosofia da linguagem*, de Bakhtin (Voloshinov), ambos publicados em 1929, como obras de contestação subversiva ao regime centralizador implantado na Rússia a partir de 1917, que ia se tornando cada vez mais totalitário, intransigente e terrorista. Governos autoritários prezam discursos monológicos – de mão única – reduzem as várias vozes a uma e não aceitam que a realidade – de modo particular, a realidade do poder – seja carnavalizada. Ao insistirem na essência democrática da palavra, Bakhtin e os demais membros do seu Círculo estavam, deveras, cutucando o urso feroz com vara extremamente curta.

O regime czarista russo, anterior à revolução bolchevique, também se estruturava fundamentalmente de forma centralizadora, mesmo que em outras circunstâncias históricas, sociais e econômicas. É no coração dessa forma política que Fiódor Dostoiévski (1821-1881) produz a sua obra. Bakhtin percebe que ela vem perpassada de uma novidade surpreendente. Partirá dessa novidade para fundamentar e corroborar seus estudos linguísticos e literários.

A maneira como Dostoiévski apresenta a palavra, em seus romances, novelas e contos, é aberta, sempre pronta a ser dissolvida, confrontada e ressignificada entre os personagens. A palavra é entranhadamente dialógica e, por isso, precisa manter a possibilidade de diferenciação. Enquanto vai de um jeito e volta de outro, enquanto sobe devagar e desce correndo, enquanto se enreda num enunciado e se desenreda em dois, a palavra vai formando um corpo de ideias e *desideias* de contorno diverso, mas unificado. É a polifonia, segundo a terminologia bakhtiniana. “Dostoiévski é o criador do romance polifônico. Criou um gênero romanesco essencialmente novo”, afirma Bakhtin (2010, p.5). Assim como acontece com os sons na polifonia musical, na polifonia literária os diversos personagens falam uns com os outros e, por vezes, com o leitor – que, nesse caso, também se torna um personagem – diferenciando suas palavras no interior de uma rica unidade. Na obra musical polifônica, as notas e as linhas melódicas se apresentam de modo individualizado, mantendo sua independência em meio à democracia do conjunto. Na obra literária polifônica, as palavras enunciadas

pertencem a cada personagem, mas só ganham sentido quando se perdem na rede jogada por outra palavra de outro personagem. A diversidade das palavras se polifoniza, isto é, forma um conjunto por meio da singularidade e da valência de cada uma. A polifonia não é mosqueteira – todos por um; também não é platônica – muitos e um. É Dostoiévskiana – muitos uns em um; pertença pela diferença; unidade pluralizada. “A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski” (BAKHTIN, 2010, p. 4).

Há ainda outro aspecto muito importante na polifonia, que decorre, quase como uma consequência natural, da preservação da individualidade de cada voz na unidade do conjunto. No romance polifônico, os personagens (pelo menos os principais) assumem a autoria da palavra. Passam a ser os verdadeiros sujeitos do movimento da obra. O escritor tende a desaparecer, mesmo que sua presença seja essencial para que a obra se efetive. O autor não é eliminado pura e simplesmente. Sem autor não há obra. Pensar uma obra sem autor é chegar à brincadeira de pensar que a obra de Dostoiévski teria aparecido no mundo sem Dostoiévski. Bakhtin esclarece: “Não se trata da ausência [do autor], mas da mudança radical da posição do autor” (2010, p. 76). Os personagens passam a ser os sujeitos do discurso. Eles sustentam a diversidade dialógica da palavra e levam em frente a construção dos significados. “Dentro do plano artístico de Dostoiévski, suas personagens principais são, em realidade, não apenas objetos do discurso do autor, mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante” (BAKHTIN, 2010, p. 5).

Evidentemente, o autor não deixa de ser um sujeito. O romance é sua obra, traz sua marca. Bakhtin está querendo dizer que, no romance polifônico, o autor abandona a tendência monológica, comum nos romances tradicionais. Segundo Bakhtin, Dostoiévski consegue superar o monologismo. A voz de algum “herói”, no romance, não soa como se fosse a voz do autor – “é como se soasse *ao lado* da palavra do autor, coadunando-se de modo especial com ela e com as vozes plenivalentes de outros heróis” (2010, p. 5, grifo do autor). Conforme esclarece Paulo Bezerra no prefácio, “o autor também participa do diálogo, mas é ao mesmo tempo, o seu organizador” (BAKHTIN, 2010, p. X). Ao autor cabe a tarefa de criar condições tais que as vozes dos personagens se sintam livres para falar. O autor não se sobrepõe ao personagem,

manipulando-o segundo sua visão de mundo. Desse modo, a dinâmica do romance se assenta na diversidade de um eu em relação a outro eu.

Dostoiévski não absolutiza cada eu, não o vê como se fosse uma pérola guardada numa concha, ciosa de sua beleza e de sua singularidade, vaidosa de suas qualidades únicas. Cada eu é posto em movimento no romance sempre em relação a outro eu. Assim, um eu pode brilhar mais do que outro eu, mas pode perder o brilho em relação a outro eu de maior brilho. E podem, também, ambos, afundar na escuridão da ausência de qualquer luz. Os grandes romances de Dostoiévski são jogos de luzes e sombras feitos de palavras que se confrontam, cada qual disputando um lugar possível, num momento ganhando espaço, noutro, perdendo, mas sempre no páreo. O movimento ou o jogo não tem fim. A última página do romance não é a ultimação da palavra dialógica, pois o dialogismo da palavra é a vida dos homens em constante interação. A palavra romanesca, sem dúvida, não é a palavra da linguagem do cotidiano, uma vez que cumpre novo papel numa nova forma estética. O romance não interrompe a corrente dialógica da palavra que acontece entre os homens a todo momento. A palavra romanesca pretende situar-se num outro patamar estético. Mesmo que fosse considerada uma ilha, não deixaria de estar integrada no grande mar da linguagem dialógica.

“Tudo na vida é diálogo, ou seja, contraposição dialógica”, afirma Bakhtin reforçando a linha de pensamento do crítico literário Leonid Grossman¹ e as palavras de um dos compositores musicais preferidos de Dostoiévski, Mikhail Glinka, que, em suas memórias, escreveu: “Tudo na vida é contraponto, isto é, contraposição” (*apud* BAKHTIN, 2010, p. 49). A contraposição exige que se mantenha a individualidade do falante e, logo, da palavra que ele produz. Por isso “*A palavra o fenômeno ideológico por excelência*” (BAKHTIN/VOLOSHINOV, 1979, p. 22, grifo do autor) não pode ser coletivizada, ou seja, não pode ser transformada em monologismo e homofonismo. Pode-se perceber com facilidade o teor subversivo dessa visão bakhtiniana de coisas proposta num contexto político e social – o socialismo real russo – que se encaminhava cada vez mais para a unidimensionalidade da palavra.

¹ Leonid Petrovich Grossman (1888-1965), crítico literário que levou em conta toda a produção de Dostoiévski, é autor do importante ensaio *Dostoiévski artista*, no qual o tema da polifonia é discutido entrecruzando várias obras do escritor russo, contrastando-as e relacionando a diversidade das “vozes”. Cf. GROSSMAN, L.P. *Dostoiévski artista*. Trad. Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

As obras literárias não são mosteiros, cujos muros se esforçam para impedir a entrada de influências externas. O escritor não é um monge isolado do mundo. Não se autoflagela para esquecer que é humano como todos os humanos. Tanto a obra literária quanto seu autor sofrem influências das circunstâncias econômicas, políticas e culturais de dada época. Se quisermos permanecer no campo das figurações, podemos dizer que a obra literária é, antes, uma praça aberta e o autor, alguém sentado num banco dessa praça². Quer dizer, a obra e o autor sempre ocupam um lugar de passagem e, enquanto tal, vão recebendo informações – sinais carregados dos mais diversos significados – de todos os lados. Sinais plurissignificantes.

Lunatcharski³, baseando-se na inegável influência do contexto sobre o escritor e sua obra, afirma que o romance polifônico foi possível porque Dostoiévski conseguiu traduzir literariamente tanto as forças contraditórias (desestruturantes e reestruturantes) do jovem capitalismo russo quanto as forças conflitivas desagregadoras da personalidade do mesmo Dostoiévski. A polifonia, portanto, poderia ser explicada por razões econômicas e sociais, externas, e razões psicológicas, internas. Bakhtin não nega a repercussão das condições infraestruturais na literatura. E também não nega que uma psique perturbada por várias vozes interiores possa ser traduzida literariamente de modo polifônico (2010, p. 40). Ambos podem ajudar a explicar a polifonia, mas, segundo Bakhtin, não são artisticamente decisivos. Quer dizer, não são eles, em última instância, que definem a originalidade estética da proposta polifônica de Dostoiévski. Se assim fosse, extintas aquelas condições, a obra literária deixaria de ter importância na grande construção estética da humanidade. Não é o que pensa Bakhtin: "A descoberta do romance polifônico por Dostoiévski sobreviverá ao capitalismo", afirma taxativamente (2010, p. 41).

Esta afirmação é um puxão de orelha nos críticos de matriz marxizante e naqueles de filiação subjetivista-idealista romântica. Esses críticos não enxergam além da ponta do nariz. Os marxistas esticam a ponta do nariz à sua volta; os românticos torcem a ponta do nariz para o interior, para a consciência. Ambos não se dão conta de

² Praças, ruas e lugares abertos constituem elementos artísticos de grande significado em quase todas as obras de Dostoiévski. Cf. Bakhtin, 2010, p. 195-197.

³ Anatoli Vasilevitch Lunatcharski (1875-1933) foi crítico literário e responsável pelas políticas públicas na educação após a Revolução Russa de 1917. Seu artigo A respeito da "multiplicidade de vozes" em Dostoiévski, publicado no nº 10 da revista *Nóvi Mir* de 1929, trata com "muita precisão e amplitude", segundo Bakhtin, da questão da polifonia.

que novas formas artísticas – e a polifonia romanesca é uma delas – “são preparadas lentamente, pelos séculos; uma época cria apenas as condições ideais para o amadurecimento definitivo e a realização de uma nova forma” (BAKHTIN, 2010, p. 41). A nova forma estética (ou poética, como prefere Bakhtin) é gestada na história, mas não apenas na história contemporânea na qual, de repente, ela é dada à luz. Certas condições históricas e sociais podem propiciar ou acelerar o momento maiêutico. Esse, porém, não pode ser dissolvido nessas condições ou reduzido a elas (BAKHTIN, 2010, p. 41).

Dostoiévski foi, pois, aquele que soube reunir numa forma coerente os diversos fios tendenciais de uma poética (ou estética) que vinha sendo tecida ao longo da história dos homens. De sua pena de aço, aparentemente rígida e inflexível, foram nascendo a fluidez e a flexibilidade da polifonia. Nesta, as vozes têm direito à palavra e colocam-na em prática. A palavra praticada pode ser superficial ou profunda; pode saltitar alegre ou se arrastar sob o peso de remorsos e dúvidas. Em meio a essa prática, surge de modo dialógico.

Às vezes, a pena de aço se torna irreverente e começa a destroçar o já-feito, o já-pensado, o já-aceito na sociedade. Em *Memórias do subsolo*, o personagem-narrador, um funcionário pobre, arquiteta a melhor maneira de cruzar na calçada com um oficial aristocrático – ser superior a ele na estrutura social – sem lhe conceder passagem, deferência essa considerada atitude obrigatória dos seres socialmente inferiores. Certo dia, o homem do subsolo – metáfora indicativa da inferioridade social – toma coragem: “De chofre, a três passos do meu inimigo, inesperadamente me decidi, franzi o sobrolho e... chocamo-nos com força, ombro a ombro! Não cedi nem um milímetro e passei por ele, absolutamente de igual para igual!” (DOSTOIÉVSKI, 2000, p.69)⁴.

No conto *Bobók*, o personagem-narrador, outro homem do subsolo, brinca, no cemitério, com o tema da morte, seriíssimo para todos os vivos que não desejam morrer, mas também sério para os mortos que desejariam estar vivos (BAKHTIN, 2010, p. 157 e segs.). Na verdade, a intenção de Dostoiévski é outra: atacar os mortos-vivos e todas as coisas que estão vivas, mas que deveriam estar mortas. Esse modo irreverente de tratar certos temas introduz na obra literária o processo de carnavalização.

⁴ Cf. a análise de Marshall Berman a respeito dessa atitude, considerada por ele como um dos fatos que marcam os inícios da modernidade na Rússia do século XIX. É a “insurreição do inferior social” em marcha (BERMAN, 1986, p. 209-217).

O carnaval, como manifestação popular-social, não é um fenômeno literário. Pode tornar-se literatura quando integrado no campo do sério-cômico, como, por exemplo, a antiga sátira menipeia, que apresenta como um dos seus traços fundamentais a paródia (BAKHTIN, 2010, p. 128 e segs.; p.145 e segs). Uma das peculiaridades mais importantes da sátira menipeia consiste em contestar as visões épica e trágica do mundo, abrindo uma fissura “na ordem inabalável, regular das coisas e acontecimentos humanos”, libertando assim “o comportamento humano das normas e motivações que o determinam” (BAKHTIN, 2010, p. 134). O viés contestatório, somado à irreverência lúdica, é indicativo de uma literatura carnalizada.

O carnaval, como fenômeno popular-social, concretiza a contestação e a irreverência através de vários modos: ridicularização dos poderes constituídos, eliminação de distâncias sociais, inversão de mundos, profanação do sagrado, ocupação desordenada dos espaços públicos, dando vazão a várias formas de indecência, relativizando o que tenta se impor como absoluto, deslocando o curso habitual da vida etc. – tudo isso como espetáculo alegre, onde o riso tem a função catártica de fazer esquecer o mal-estar que os homens se impuseram para conviver socialmente e de forma civilizada. O carnaval procura enfraquecer o rígido controle exercido pelo superego.

A cosmovisão carnavalesca dilui limites, de modo especial aqueles estabelecidos entre o sério e o cômico. Põe a dialogar coisas que se contrapõem: o fantástico-imaginoso com a dura e repetitiva realidade cotidiana; a argumentada abstração filosófica ou científica com o disperso senso comum; a água com o fogo; o céu com o inferno; a santa virgem com a despudorada prostituta; o sim com o não.

O produto literário antigo mais sistematizado da cosmovisão carnavalesca é a sátira menipeia. Deve-se dar mais importância à primeira palavra dessa expressão – sátira – do que à segunda⁵. De fato, a carnalização, quando transposta à literatura, não apenas inter-relaciona dialogalmente aspectos contrários/opostos tais como os elencados acima. Se fosse só isso, teríamos um *tête-à-tête* que poderia ser amigável, ríspido, pacífico ou belicoso, quente ou morno entre partes. O inter-relacionamento se dá pela sátira, ou seja, por um modo de dizer que contesta e ridiculariza costumes, instituições e ideias com ironia e mordacidade.

⁵ Menipeia é palavra que se origina de Menipo de Gadara, filósofo cínico que viveu no século II (ou III) a.C. e que deu formatação clássica ao gênero.

De um modo mais específico⁶, o gênero satírico apresenta o tom irônico e mordente através da comicidade. O cômico abala a seriedade de temas, de ideias e de situações relacionadas aos humanos. Por exemplo, a vida e a morte, o amor e o ódio, o bem e o mal, o crime e o castigo, o remorso, o casamento, a religião, o poder, a luta pela sobrevivência, a riqueza e a pobreza, a felicidade e a infelicidade e assim por diante.

A narrativa menipeica também se liberta da verossimilhança, deixando voar solta a inventividade fantasiosa. As situações fantásticas têm como função experimentar a força de certas verdades ou de grandes questões aceitas e discutidas pelos homens, deslocando-as das alturas em que estão assentadas para a baixeza do submundo humano (bordéis, prisões imundas, covis de ladrões etc.) ou para lugares abertos ou lugares de todos (estradas, feiras, praças etc.).

O inferno ou a infernalização das circunstâncias humanas aparecem com frequência na sátira menipeica. Normalmente, o inferno está povoado de psiques sofredoras que, entre si, põem em discussão as razões desse sofrimento. A infernalização pretende mostrar que o inferno pode/deve estar neste mundo e não num outro apenas suposto. Nesse caso, a sátira interfere na imaginação e tenta trazê-la de volta para o real.

Fantasia improváveis, sonhos extraordinários ou estados de loucura propriamente dita ou vinculada a paixões desmedidas levam a menipeia a mostrar outra dimensão humana: os limites da normalidade podem ser rompidos; a personalidade pode ser despersonalizada; a unidade humana pode se desintegrar. O homem pode viver com seu duplo. Isto é, ele pode ser diferente do que é. O mesmo se autodiferencia.

Outra característica da menipeia é a insistência em escândalos e comportamentos excêntricos. O escândalo quebra convenções aceitas, introduz a diferença na *mesmidade*. A excentricidade cria desvios no curso habitual da vida. Fatos escandalosos e excêntricos ajudam a derrubar as visões épicas, trágicas e dramáticas da existência, que, de um modo ou outro, insistem em canalizar os acontecimentos na direção de um final grandioso ou heroico, triste ou infeliz. Nessas visões, a diversidade acaba em unidade. Na menipeia, a unidade é menosprezada em favor da possibilidade do diverso. Por isso, a menipeia namora os contrastes, mas não os leva a casamentos unidimensionais. Os contrários ou opostos se pluridimensionam, brincam uns com os

⁶ Bakhtin apresenta os traços particulares da sátira menipeica no capítulo 4, Peculiaridades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévski (2010, p. 129-135).

outros, misturam-se, e, no entanto, esse processo lúdico não os leva a perder as suas identidades. Cada identidade se fortalece na identidade do outro. A menipeia não é conciliadora. Tenta realçar a realidade das diferenças produzidas nos sistemas sociais. A lucidez presente na percepção das diferenças, no entanto, é acompanhada de um sentimento de impotência. Por esse motivo, a menipeia transforma-se num jogo lúdico, carnavalizante.

Além de namorar as diferenças, a menipeia namora a utopia. Esta, no entanto, é tomada num sentido vago, que pode ser ou sonhar com uma realidade inexistente ou com uma irrealidade nebulosamente misteriosa. Em ambos os casos, essa ideia de utopia carece de fundamentos concretos para se realizar.

O gênero satírico-menipeico é promíscuo. Convive, na maior libertinagem, com múltiplos outros gêneros (novelesco, epistolar, oratório, etc.) e com discursos em prosa e em verso. Por vezes, esses outros gêneros são parodiados ou, então, usados simplesmente para integrar a diferença. Essa promiscuidade revela, de fato, uma tendência democrática: algo pode ser visto e dito de muitas maneiras.

Por fim, a menipeia não está presa ao passado. Sua narrativa desenvolve fatos atuais, que estão acontecendo ou que aconteceram recentemente. Retrata uma realidade viva. A apresentação dos fatos, entretanto, não se dá tão-somente na forma de registro fiel ou próximo a isto. Se fosse assim, a narrativa deixaria de lado o traço satírico constitutivo do gênero. Com uma mão, o menipeu registra e com outra ou polemiza ou ironiza ou contesta. Desfigura ou refigura.

Esses traços característicos da sátira menipeia, diz Bakhtin, podem ser reencontrados na obra de Dostoiévski. Não estão presentes do mesmo modo antigo – ao modo menipeu arcaico –, pois foram sofrendo modificações provenientes das marchas e contramarchas da história.

Em essência, as peculiaridades da menipeia (com as respectivas modificações e complexificações, evidentemente) encontramos em Dostoiévski. Trata-se, efetivamente, do mesmo universo de gênero, observando-se, entretanto, que na menipeia [antiga ou *archaica*] ele se apresenta na etapa inicial de sua evolução, ao passo que em Dostoiévski atinge o apogeu (BAKHTIN, 2010, p. 138).

Na obra dostoiévskiana houve uma conservação do gênero menipeu antigo e uma renovação. As mais significativas mudanças estão relacionadas à polifonização das

vozes e ao aperfeiçoamento da seriedade-comicidade, carnavalizando com mais vigor a problemática social e ideológica.

Bakhtin pensa que toda a obra dostoiévskiana está tonalizada pelo gênero menipeu: “a menipeia dá, em verdade, o tom de toda a obra de Dostoiévski” (BAKHTIN, 2010, p. 157). Isso não quer dizer que sempre ele esteja presente ao longo de toda a obra. Os contos tardios *Bobók* (1873) e *Sonho de um homem ridículo* (1877) estão mais próximos do gênero arcaico do que *Memórias do subsolo* (1864) e *Uma criatura dócil* (1876), nas quais o menipeísmo se dispõe de modo mais livre, o que, segundo Bakhtin, significaria dar mais peso ao sério do que ao cômico, menos ênfase ao fantástico e mais aos dados reais. Essas últimas obras se desenrolam por solilóquios dos heróis, dialogando consigo mesmos ou com um interlocutor ausente, numa espécie de desabafo desencantado e ao mesmo tempo angustioso. Poderíamos dizer que, nessas obras, o processo carnavalizador está mais contido. A contestação se dá mais pelo choro do que pelo riso. Ou, como prefere dizer Bakhtin, nelas há “riso reduzido”.

Em *Bobók*, o narrador é “uma pessoa”, quer dizer, alguém-ninguém⁷. Além disso, conturbado mentalmente, está situado entre juízos claros e obscuros. Uma mistura de Descartes e Kafka. Em um toque, Dostoiévski consegue carnavalizar aquilo que parece ser mais precioso entre os homens: a racionalidade. Mas não é só isso. Ser alguém-ninguém na sociedade é ser um vivo-morto. Não por nada, a ação principal do conto se passa num cemitério, neste caso, cenário tipicamente carnavalizante. O conto *Bobók*, no seu conjunto, não pretende apenas agulhar a estrutura social russa da época, que dava sinais de estar se encaminhando para a morte, mas também, e talvez principalmente, espetar alfinetes pontiagudos na concepção psicológica que atribui contornos nítidos ao eu consciente de si, não percebendo que o eu se refaz e se desfaz na neblina perturbadora do inconsciente.

Por isso, o narrador de *Bobók* é um “homem do subsolo”, assim como o personagem-narrador de *Memórias do subsolo*. O prefixo ‘sub’ deve merecer, em Dostoiévski, a atenção necessária. A trama menipeica é tecida sob as aparências sociais e psicológicas. Recebe uma textura subterrânea, que vai minando o terreno de superfície e dando condições para que aconteça um desmoronamento. A *super-fície* é engolida pela *sub-fície*. Foi isso que aconteceu com o oficial aristocrático de *Memórias do*

⁷ Esse alguém-ninguém tem nome: Ivan Ivanovitch. Ter nome, entretanto, não significa ser alguém-alguém.

subsolo. O funcionário pobre não lhe cedeu lugar ao passar por ele na calçada. O superior foi tragado pelo *sub-ferior*.

O tema do sonho, por certo, tem lugar importante na carnavalização proposta pela sátira menipeica. Deve-se ressaltar que este sonhar, mesmo contendo elementos comuns aos sonhos em geral (por exemplo, a anulação do tempo e do espaço determinísticos e a desfiguração/refiguração das leis que mantêm a existência humana nos estreitos limites de uma moralidade racionalizada), apresenta-se antes como um desejo de mudança. É o que Bakhtin percebe no conto *O sonho de um homem ridículo*. O personagem-narrador deseja se suicidar porque o mundo em que vive se lhe tornou indiferente, ou seja, perdeu o sentido. Sonha, então, com um mundo diferente no qual cada indivíduo amaria “o próximo como a si mesmo”, um mundo classificável como “paraíso” (DOSTOIÉVSKI, 2003, p.123). Bakhtin chama este sonho de “sonho de crise” (BAKHTIN, 2010, p. 175). A situação de crise permite ver com clareza. O que Dostoiévski estaria vendo com clareza? Que o hetero-autoamor transformaria o mundo em um paraíso terreal. Esse sonho tem feições de utopia irrealizável, pois está sendo sonhado por um “homem ridículo”. Se é possível encontrar neste conto de Dostoiévski uma série de legítimos traços da sátira menipeica – como Bakhtin encontra (2010, p. 172-177) – por outro lado, o acorde final ressoa no tom menor da desesperança ou, então, numa harmonia feita de esperança desesperada.

Em *Uma criatura dócil* não é o desespero que se destaca, mas a solidão. O personagem-narrador fala consigo mesmo, duplicando o eu em eu-emissor e eu-receptor: “Eu sou mestre em falar calado, passei toda a minha vida falando calado e vivi de mim para mim verdadeiras tragédias calado” (DOSTOIÉVSKI, 2003, p. 37). As pessoas precisam falar consigo porque estão irremediavelmente sós: “As pessoas estão sós na Terra, eis a desgraça!” São ilhas num mar sem água, o que tira qualquer possibilidade de se intercomunicarem, mesmo que fosse por um leve movimento de ondas.

Entretanto, a solidão como tal não carnavaliza, nem o desespero. Solidão e desespero entrariam no campo da carnavalização se fossem tratados, por exemplo, através do sarcasmo, do riso e, até, da indiferença. Quando carnavalizados, a solidão e o desespero fazem festa consigo mesmos. Não ficam a derramar lágrimas. Bakhtin, entusiasmado com suas descobertas, teria visto em Dostoiévski mais do que devia?

Tudo indica que não, pois ele próprio alerta para as diferenciações que existem nas obras particulares do escritor russo, no que toca aos processos de carnavalização nelas existentes: “Em várias outras obras [...] manifestam-se outras variantes da mesma essência do gênero [menipeico], mais livres e mais distantes dos protótipos antigos” (BAKHTIN, 2010, p. 157).

Já foi dito acima que essa maior liberdade pode significar dar mais destaque ao sério do que ao cômico, ao contraditório real do que ao fluido fantástico. Afinal, Dostoiévski reconstrói/retoma a sátira menipeia em circunstâncias diversas daquelas da antiguidade.

Na obra madura, nos grandes romances de Dostoiévski, a sátira carnalizada “introduz-se nos momentos mais essenciais, decisivos desses romances” (BAKHTIN, 2010, p. 157). Ela não está presente da primeira à última página. Bakhtin cita alguns desses momentos (BAKHTIN, 2010, p. 179). O momento do sonho: aparece em *Crime e castigo*, nos sonhos de Raskólnikov e no sonho de Svidrigáilov; e em *O adolescente*, no sonho de Viersílov. O momento do diálogo carnalizado está presente: na menipeia cristianizada de *Crime e castigo*, quando pela primeira vez se encontram Raskólnikov e Sônia e conversam sobre crença e descrença, resignação evangélica e orgulho satânico; em *O idiota* e em *Os demônios*, num diálogo de tipo confessional feito por Ippolít com o príncipe Míchkin e de Stavróguin com Tíkhonov, respectivamente; em *Os irmãos Karamázov*, o tortuoso diálogo entre Ivan e Aliócha, feito numa taberna-povão de um pequeno vilarejo, em meio a batidas secas das bolas de bilhar, ao estalar das tampas das garrafas de cerveja sendo abertas e ao vozerio desencontrado dos demais presentes; e, ainda, no mesmo romance, o diálogo de Ivan com o diabo.

Vale a pena aprofundar o momento do sonho, a fim de verificar como Bakhtin vê o processo de carnavalização sendo concretizado na obra de Dostoiévski (BAKHTIN, 2010, p. 193-199). Raskólnikov, após assassinar a velha agiota, sonha e, em sonho, volta a matá-la. Antes de outra coisa, é preciso dizer que Bakhtin não é Freud. Os elementos de interpretação bakhtiniana do sonho são extraídos da riqueza histórica da sátira menipeia. O paradigma que sustenta a análise é outro. Devido a isso, Bakhtin vê traços de carnavalização no sonho de Rodka⁸ que Freud certamente não

⁸ Ródion Românovitch Raskólnikov é o nome do personagem principal de *Crime e castigo*. A mãe o chamava carinhosamente de Rodka. Também era chamado de Ródia. Em russo, *raskol* significa cisão. Por certo, o nome Raskólnikov foi criado por Dostoiévski para indicar um personagem cindido internamente.

veria, uma vez que os óculos paradigmáticos usados por este não possibilitariam vê-los. Não por má vontade ou ignorância, simplesmente por seguir outra orientação paradigmática.

Tomando a parte final do sonho do personagem principal de *Crime e castigo*, Bakhtin ressalta três figuras carnavalizantes: o riso da defunta, a condenação pública através do riso e o espaço feito de pontos em crise. A primeira e a segunda figuras carnavalizam a lógica usual dentro da qual colocamos os fenômenos da existência e os juízos morais.

Então ele se abaixa inteiramente até o chão e passa a lhe olhar o rosto de baixo para cima, espia e fica petrificado: a velhusca, sentada, está rindo – desmanchando-se num riso baixo, silencioso, fazendo todos os esforços para que ele escute (DOSTOIÉVSKI, 1979, v. I, p. 317).

De repente, Raskólnikov escuta ali perto pessoas rindo e cochichando e, quando volta a machadear a cabeça da velha, mais fortes se tornam os risos e os cochichos, e a velha já não ri, agora gargalha:

Fica tomado de fúria: começa a bater com toda a força na cabeça da velha, mas a cada golpe do machado o riso e o cochicho lá dentro se tornam cada vez mais fortes e mais se fazem ouvir, enquanto a velhusca se sacode toda às gargalhadas (DOSTOIÉVSKI, 1979, v. I, p. 317).

No cotidiano de nossas vidas e fundados na norma moral “não matar”, nós não caímos no riso ou na gargalhada diante de um assassinato. Ficamos chocados com o ato e o condenamos. Nas duas figuras, o riso tem um papel carnavalizante. Na primeira, o riso e a gargalhada se situam no campo do inverossímil, pois nenhuma pessoa morta ri e gargalha. Mas a primeira figura não pode ser desvinculada da segunda. Os risos das outras pessoas entram em diálogo com os risos da velha morta. De que eles estão rindo? Riem porque uma norma moral foi quebrada. Riem porque toda a moral existente pode ser quebrada pelo homem. O próprio Raskólnikov está consciente disso, quando, no mesmo sonho, diz: “Eu não matei nenhuma pessoa humana; apenas matei um princípio” (DOSTOIÉVSKI, 1979, v. I, p. 314). Um princípio moral. Em seguida, ele acrescenta: “Um princípio, foi o que eu matei. Mas saltar o obstáculo, não saltei. Fiquei do lado de cá” (DOSTOIÉVSKI, 1979, v. I, p. 314). Ou seja, ele não consegue destronar a moral

que o governa. Tanto isto é verdade, que mais tarde ele se entregará mansamente às autoridades, assumindo o crime e reconhecendo, assim, que normas morais são necessárias para a convivência dos humanos. A carnavalização presente nessas figuras não pretende defender um amoralismo ingênuo (e, decerto, impossível), mas colocar a moralidade sob as luzes do riso para melhor destacar o *leitmotiv* sério que perpassa *Crime e castigo*: se Deus não existe, tudo é permitido⁹. E isto, para Dostoiévski, é um assunto sério e não risível. O jogo entre riso e seriedade é, justamente, a carnavalização. O riso foi chamado à cena para fazer o papel de contraste e estabelecer a possibilidade de um novo tipo de diálogo, não mais entre o riso da morta e o riso dos vivos, porém entre uma moral sem Deus e uma moral com Deus.

Para Bakhtin, entretanto, não interessa a dimensão ideológica (cristã) que o escritor Dostoiévski procurou divulgar em *Crime e castigo*. Interessa-lhe mostrar a dimensão propriamente artística, as inovações poéticas (ou estéticas) que este escritor conseguiu trazer para o campo da literatura. Por isso, dá a seguinte interpretação menipeica à segunda figura: “Estamos diante de uma imagem de ridicularização pública destronante do rei-impostor carnavalesco na praça” (BAKHTIN, 2010, p. 195). Do modo como a frase é apresentada, poderíamos pensar que o rei-impostor destronado é somente Raskólnikov. É e não é. É, porque este personagem condensa individualmente a coragem de praticar um crime¹⁰. Torna-se, portanto, um “rei”, pois sobressai aos demais que não têm esta coragem. Todavia, é um rei-impostor porque não consegue assumir a amoralidade, não consegue “saltar o obstáculo” da moralidade, como escreve Dostoiévski. Por esse motivo, a velha morta ri e riem as outras pessoas. Raskólnikov é ridicularizado publicamente. É característico da carnavalização entronizar pensando na destronização: rei posto, rei morto. Por outra parte, Raskólnikov é símbolo de todos aqueles que desejam assassinar a moralidade (neste caso, a moralidade que tem Deus como referência). O rei destronado, portanto, não é só Raskólnikov, mas um múltiplo simbolizado em um.

⁹ Esta frase é um piparote dado por Dostoiévski em todos aqueles que pensam ser possível uma moral puramente humana, sem Deus. Kant disse que Deus, como não pode ser conhecido mas apenas pensado pela razão pura, é uma ideia com função reguladora na moral, passando a fazer parte da razão prática. Sartre, em *O existencialismo é um humanismo*, dirá que, se Deus não existe, a responsabilidade da constituição da moral passa a ser exclusivamente do homem.

¹⁰ Na verdade, Raskólnikov pratica dois crimes, pois, além de matar a velha agiota, mata também a irmã dela, Lisavieta.

A terceira figura destacada por Bakhtin refere-se ao espaço feito de pontos em crise (2010, p. 195-196). Ponto, aqui, não é o *punctum* meramente físico, a menor unidade imaginável que sempre pode ser subdividida, ou o *átomos* democrítico, a última divisão possível. O ponto em crise é um espaço, sim, mas não espaço fechado. Os pontos em crise são lugares abertos para-alguma-coisa-acontecer, tais como um patamar ou uma escada (no caso do sonho de Raskólnikov) ou, então, uma rua, uma avenida, uma ponte, uma praça, um mercado público e, até, uma sala de espera. A sala de espera de um consultório de dentista é um ponto em crise e, talvez, quem sabe, um ponto em fuga. Nesses lugares abertos, os processos de carnavalização se sentem livres para ir e vir. Bakhtin percebe: “Dostoiévski ‘salta’ por cima do espaço interno habitável, arrumado e estável das casas, apartamentos e salas, espaço distante do limiar, porque a vida que ele retrata está fora desse espaço” (2010, p. 196). O ponto em crise retira a segurança que os limites, os muros e as quatro paredes dão ao indivíduo. Viva o carnaval!

Foi mencionado anteriormente que Bakhtin não está particularmente interessado em analisar a obra de Dostoiévski pelo viés ideológico. Também não coloca como tarefa sua discutir temáticas ou enredos direta ou indiretamente vinculados com circunstâncias sociais ou psicológicas, com este ou aquele personagem, e mesmo com o autor Dostoiévski, tornados objetivos¹¹. É claro que não há uma negação pura e simples da importância da ideologia, dos temas romanesco, dos enredos e nem da riqueza social e psicológica dos personagens. Negar isso seria retirar o chão de qualquer obra literária.

Bakhtin reconhece que as novas “relações capitalistas em desenvolvimento” na Rússia de então influenciaram a maneira de Dostoiévski construir seus contos, novelas e romances (2010, p. 192). Essas influências, entretanto, foram transmutadas em inovação artística e não rebateram apenas ideologicamente ou tematicamente na obra dostoiévskiana. Este é o ponto-chave da análise de Bakhtin: “Dostoiévski criou uma espécie de novo modelo artístico do mundo, no qual muitos momentos basilares da velha forma artística sofreram transformação radical” (2010, p. 1). Ler Bakhtin como alguém que somente está à procura de estruturas ideológicas, temáticas ou *enredísticas* é lê-lo como se fosse um crítico-estudioso tradicional da obra literária dostoiévskiana. A

¹¹ Isto é, transmissores monolíticos de alguma ideia, de alguma teoria ou ideologia. Um objeto literário, para Bakhtin, é, em primeiro lugar, um nó consciencial monologicamente constituído por um sujeito. Desse modo, o objeto emudece e se torna incapaz de autossubjetivação (Cf. BAKHTIN, 2010, p. 52-86).

tese de Bakhtin – “Dostoiévski criou uma espécie de novo modelo artístico do mundo” (2010, p.1) – é tão inovadora no campo da crítica literária como inovadora foi a criação literária de Dostoiévski. A novidade pode ser dita com três palavras: dialogismo, polifonia e carnavalização. É preciso acrescentar que Bakhtin não é o criador dessas três formas artísticas. O artista é Dostoiévski. Bakhtin é o crítico, a saber, aquele que vê com clareza alguns resultados (sempre provisórios, sempre em “ponto de crise”) da longa trajetória histórica feita pela sátira menipeia.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. rev. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.
- BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Trad. Michel Lahud e Yara F. Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1979.
- BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Trad. Carlos F. Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. 7. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BRAIT, B.(org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2010.
- CLARK, K.; HOLQUIST, M. *Mikhail Bakhtin*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- DOSTOIÉVSKI. *Crime e castigo*. Trad. Natália Nunes. São Paulo: Abril Cultural, 1979, v. I e II.
- _____. *Crime e castigo*. Trad. Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.
- _____. *Memórias do subsolo*. Trad. Boris Schaiderman. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2000.
- _____. O sonho de um homem ridículo. In: *Duas narrativas fantásticas: A dócil e O sonho de um homem ridículo*. Trad. Vadim Nikitin. São Paulo: Editora 34, 2003, p.89-131.
- MORSON, G. S. (Ed.) *Bakhtin. Essays and Dialogues on His Work*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1986.

Recebido em 19/06/2011

Aprovado em 11/10/2011