

Jogadores de roleta e amores / *The gambler: roulettes and love affairs*

Glória Carneiro do Amaral*

RESUMO

Este estudo discute duas diferentes avaliações da novela *Um jogador*: uma, que o surpreende no contexto da obra dostoiévskiniana, em que é considerado um trabalho menor; outra, no “mosaico de citações” da literatura francesa que nele se encontra.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura francesa; Literatura comparada; Paródia; Temática do jogo; Dostoiévski

ABSTRACT

*This paper discusses two different evaluations of the novel *The Gambler*: in the Dostoevskian novel context, in which it is considered a minor work and in the mosaic of French Literature quotations that can be found in it.*

KEY-WORDS: *French Literature; Comparative Literature; Parody; Gamble theme: Dostoevsky*

* Professora da Universidade Presbiteriana Mackenzie – UPM, São Paulo, São Paulo, Brasil;
glomar@uol.com.br

Já se tornou lugar-comum afirmar que *Um jogador*, de Fiodor Dostoiévski, é uma obra menor. Bakhtin consagra-lhe pouco espaço em *Problemas da poética de Dostoiévski*, aludindo apenas ao tipo diferenciado de carnavalização nela encontrado. Comparando-se a *Crime e castigo* ou a *Os irmãos Karamazov*, a tendência é concordar com a avaliação de Bakhtin.

Boris Schnaiderman, tradutor da edição de *Um Jogador* aqui utilizada, faz a seguinte afirmação a respeito de outra narrativa, *Senhor Prokhártchin*, de 1846¹:

Mas nada disso anula minha tese essencial, a da importância deste conto, que permite situar Dostoiévski como precursor de toda a ficção moderna, criador que foi de obras em que o rompimento do determinismo causal do século XIX resulta numa prosa estranhamente próxima da poesia, rica de contrastes e de saltos, onde o sublime se mistura com o ignóbil e as idéias mais elevadas, com o cotidiano mais trivial. (1982, p.58)

Um jogador não ilustra esse tipo de prosa e não estamos diante do melhor exemplo das inovações literárias dostoiévskinianas. Mas a circunstância valorativa obviamente não invalida sua leitura, que pode até ser ilustrativa do perfil do escritor e trazer uma luz interessante para as suas obras mais importantes. Pelo menos é a opinião de Virginia Woolf em sua resenha de 1917 sobre essa novela, significativamente intitulada *Un Dostoiévski mineur* (1990, p. 291-296).

Por esse aspecto de obra secundária é que talvez sejam mencionadas com tanta frequência as circunstâncias em que *Um jogador* foi escrito. A braços com dívidas causadas pela morte do irmão, Dostoiévski estava ainda simultaneamente envolvido em escrever um dos seus mais significativos romances, *Crime e castigo*, e em cumprir um contrato escorchantes com o editor F.T. Stielóvski, ao que consta um belo salafório e por causa do qual deveria concluir um romance de determinadas dimensões até uma data estipulada. Caso contrário perderia, por nove anos, seus direitos autorais para esse editor. Recusando a ajuda de colaboradores, contratou uma taquígrafa, Ana Grigórievna Snitkina, sua futura segunda esposa, e conseguiu terminar *Um jogador* no dia aprazado: 1º. de novembro de 1866. Justificando sua reputação, o editor sumiu para não ter que receber o manuscrito; o escritor registrou-o em cartório, garantindo a data do término da obra. O que foi esse processo todo senão uma aposta, da qual o romancista saiu vencedor? A temática da obra – a roleta – já estava rodando. Há trechos da correspondência de Dostoiévski em que ele defende a idéia de que se pode ganhar na

¹ Ver Dostoiévski, 1963.

roleta conservando a racionalidade e autodomínio, pontos de vista igualmente defendidos pelo narrador da novela e que, pelo menos nessa roleta existencial, encontraram sua justificativa.

Essas condições atribuladas certamente foram determinantes na elaboração da narrativa. Disso tem consciência o próprio escritor, pois em carta de 17 de junho de 1866 a Corvine-Krukovskaia explica que está fazendo “uma coisa excêntrica e sem precedentes”: escrevendo dois romances ao mesmo tempo, um de manhã e outro à tarde. Apesar de um toque de jactância, já que diz que nenhum outro escritor escreveu em tais circunstâncias e que Turgueniev “morreria só de pensar nisso”, confessa que é penoso estropiar conscientemente uma ideia que o entusiasmava (BUTOR, 2009, p.8).

Outra questão que pode vir à baila é a do artigo no título: definido ou indefinido? Reporto-me aqui inteiramente à opinião do tradutor por excelência do escritor russo para o português, Boris Schnaiderman. Como o título russo não tem artigo, é possível o uso tanto de um quanto de outro artigo. As traduções francesa e inglesa – *Le joueur* e *The Gambler* optam pelo definido, bem como algumas traduções para o português. Porém a opção do nosso tradutor foi pelo indefinido por levar em conta o subtítulo do romance, Apontamentos de um homem moço, parecendo-lhe, portanto, justificada a particularização de um jogador específico.

Em *Problemas da poética de Dostoiévski*, Bakhtin, nas duas páginas que dedica ao romance, divide-o em dois planos, sendo que o primeiro, estaria a vida dos “russos no estrangeiro”. Poderíamos ampliar essa perspectiva para outras nacionalidades, pois há também um francês e um inglês que são fundamentais na intriga. Outra questão aludida com frequência é a diversidade das línguas faladas: russo, alemão, francês, condição que situa de forma muito favorável o narrador, o único a dominar todas com desenvoltura. As personagens dessa narrativa consistiriam, segundo o crítico, em “uma espécie de grupo carnavalesco”, por se conduzirem completamente fora das normas: “Seu comportamento e suas inter-relações se tornam insólitos, excêntricos, e escandalosos (vivem o tempo todo num clima de escândalos)” (BAKHTIN, 1981, p.148).

E que personagens são essas, cuja existência se entrelaça numa fictícia cidade alemã, Roletenburgo, que se movimenta em torno de um cassino e dos viajantes que para lá acorrem em busca das emoções da roleta? Um general russo aposentado e seus dois filhos; a cortesã francesa Blanche por quem ele está enfeitiçado; o preceptor das crianças, narrador e protagonista, Aleksëi Ivanovitch; Polina, afilhada do general, um

francês, um inglês e a avó rica; e ... a roleta, em torno da qual giram os destinos, segundo plano apontado por Bakhtin.

A narrativa começa com a volta do narrador-protagonista de uma viagem e logo ele se encontra com o grupo completo que passa em cortejo e a quem chama de “nossa gente”: “Numa das caleças, iam *Mademoiselle* Blanche, Maria Filípovna e Polina; o francesinho, o inglês e o nosso general estavam a cavalo” (p.11)²

A eles se refere como se fossem velhos conhecidos do leitor, que custa um bocado a situar fatos e pessoas, ficando com a vaga impressão de que lê a continuação de alguma outra narrativa. Não estou mal acompanhada no desnortamento inicial de minha leitura: Virginia Woolf sentiu “uma impressão confusa e desesperante”, sem saber inicialmente nem onde se passava a narrativa, nem o que reunia essas personagens às quais não se foi devidamente apresentado. Depois, diz a escritora, aos poucos, o leitor começa a compor o fio narrativo e a tomar pé da intriga. Tem ela toda razão: o leitor fica perdido, sem perceber exatamente o que está acontecendo. Mas, será que este início tão direto não tem sua eficácia para transmitir o desnortamento da própria personagem narradora, recém-chegada de uma viagem, e que não acompanhou uma série de acontecimentos em consequência da ausência forçada? E já não estaria o leitor sendo inserido, de forma abrupta, porém adequada, em um ritmo algo frenético, bem no meio dessa “nossa gente”, no centro desse “grupo carnavalesco”, como classifica Bakhtin?

Inclusive o possessivo da primeira pessoa do plural é um pouco intrigante: quem engloba esse “nosso”? O leitor ou as outras personagens? Estabelece um conjunto que a continuação da intriga não justifica, pois o narrador se sente apartado do grupo, com o qual tem pouca afinidade. Talvez efeito de algum uso da língua russa? A avó também, ao chegar, pergunta pela “nossa gente”.

O segundo plano do romance, ainda segundo Bakhtin, estaria centralizado na roleta, definidora de “uma nuance especial da carnavalização”. O crítico russo evoca a natureza carnavalesca do jogo, de que já tinham consciência a Antiguidade, a Idade Média e o Renascimento. Certamente o jogo é o elemento agregador da narrativa, comandando inclusive a relação afetiva do narrador.

Aliás, o jogo era muito disseminado no século XIX e já no XVIII. Na Alemanha, por exemplo, havia vários cassinos frequentados pela aristocracia européia, sobretudo

² Todas as citações de *Um Jogador* são da edição mencionada na bibliografia. Indicarei, portanto, somente as páginas.

russa. Na literatura francesa, há romances do século XIX em que as personagens chegam a limites por causa do jogo.

É só nos lembrarmos do início de *A pele de onagro*, de Balzac, em que Rafael Valentin, personagem central, perde no jogo seus últimos tostões e, com a idéia de suicídio na cabeça, entra na loja do antiquário onde ganha a pele mágica de onagro que mudará sua vida. A narrativa se abre com a minuciosa descrição de uma casa de jogos. A análise do vício que se entrelaça à descrição tem algo de dramático, um tom moralizante, e ainda se assenta, neste romance de 1832, numa linguagem romântica. Algumas expressões são ilustrativas da apresentação de Balzac: fala-se em “um contrato infernal”, “o demônio do jogo”, “neste mundo só a infelicidade é completa”³; os jogadores habituais contemplando, como numa arena – o termo aparece no texto - o jovem desconhecido, Rafael Valentin, que acabou de entrar na sala, sente “não sei que terrível sentimento”⁴; o velho chapeleiro, pálido, ignóbil, enrugado e insensível é descrito através de uma imagem mitológica que prenuncia o destino do jovem, “este triste Cérbero”⁵ para em seguida transformar-se em alegoria: “o Jogo encarnado”⁶.

Os mais evidentes indícios são exibidos para que o protagonista recue. Mas ele está descendo um último degrau e sua situação é explicada por uma frase de Rousseau sobre o jogo, que fecha a apresentação do espaço: “Sim, concebo que um homem vá ao Jogo; mas só quando entre ele e a morte não vir mais do que seu último escudo”⁷.

Mas não é o jogo a alegoria da existência humana no romance balzaquiano e sim a pele de onagro, “pele simbólica”, metáfora da vida, cuja chave é desvendada na fala fundamental do antiquário:

Dois verbos exprimem todas as formas de que se revestem essas duas causas da morte: QUERER e PODER. Entre esses dois termos da ação humana, há uma outra fórmula de que se apossam os sábios e eu lhe devo a felicidade e minha longevidade. *Querer* nos queima e *Poder* nos destrói mas saber deixa nossa frágil organização em perpétuo estado de calma. [...] Isto, disse ele com uma voz potente, mostrando a Pele de Onagro, é o poder e o querer reunidos.⁸

³ *un contrat infernal, le démon du jeu, ici bas rien n'est complet que le malheur*

⁴ *je ne sais quel sentiment épouvantable*

⁵ *ce triste Cérbère*

⁶ *le Jeu incarné*

⁷ *Oui, je conçois qu'un homme aille au Jeu; mais c'est lorsque entre lui et la mort il ne voit plus que son dernier écu.*

⁸ *Deux verbes expriment toutes les formes que prennent ces deux causes de la mort: VOULOIR et POUVOIR. Entre ces deux termes de l'action humaine, il est une autre formule dont s'emparent les sages, et je lui dois le bonheur et ma longévité. Vouloir nous brûle et Pouvoir nous détruit; mais savoir*

Talvez essa pele de onagro apresentada como metáfora da vida tenha levado um crítico francês, leitor mais do que afeito ao romance balzaquiano, Michel Butor, a enfatizar a visão do jogo no texto de Dostoiévski como “uma metáfora privilegiada da existência humana” (2009, p. 11).

A descrição da casa de jogo balzaquiana com suas peculiaridades pode, até por suas diferenças, aguçar o olhar para a apresentação dostoiévkiniana do cassino em *Um jogador*, cujo tom é muito diverso, tendendo ao carnavalesco e não ao trágico.

Desde o início, a busca do dinheiro é um impulso forte de praticamente todas as personagens. Aleksēi Ivanovitch acaba de chegar de duas semanas de viagem, cuja missão era exatamente trazer um dinheiro: dá satisfação disso ao general, entrega a quantia à irmã deste, deduz que seu patrão havia conseguido outro dinheiro em sua ausência, avalia que a soma não é suficiente para suprir o ritmo de vida da “nossa gente”, discute sobre seu salário com o general; isso tudo nas duas páginas iniciais, de onde o leitor percebe que há um flagrante descompasso entre o estilo de vida da “nossa gente” e os fundos que o sustentam. O que gera uma sequência fundamental da intriga: aguarda-se ansiosamente a notícia da morte de uma tia-avó muito rica e doente. Numa reversão total de expectativas, a velha senhora literalmente despenca em Roletemburgo, em plena saúde, na perfeita posse de suas faculdades mentais, distribuindo sarcásticas desfeitas a todos.

“Pergunta-me para que quero dinheiro. Como assim? O dinheiro é tudo!” (p.46), exclama com veemência balzaquiana Alekseï, numa das suas primeiras conversas com Polina. “Preciso de dinheiro” é ainda uma das primeiras frases ditas por Polina, objeto do afeto do narrador, que tivera a missão de empenhar as jóias da moça, necessitada de dinheiro, “custe o que custar”. E é esse “custe o que custar” que impele Aleksēi Ivanovitch ao jogo pela primeira vez e assim se fecha o capítulo inicial: “era preciso ir à roleta”. E ele vai, assinalando que se trata da primeira vez na vida que faz isso. E como verá o leitor, ele joga e ganha, mas impelido por sentimentos nobres: amor e solidariedade em relação a Polina e para cumprir a missão de que ela o incumbira; não estamos, como ponto de partida, face a um viciado.

Talvez isso permita o olhar lúcido que o narrador lança ao cassino, na primeira vez em que lá entra, abarcando com o olhar toda sorte de seres humanos que aí se

laisse notre faible organisation dans un perpétuel état de calme.»⁸ [...] «Ceci, dit-il d'une voix éclatante en montrant la Peau de chagrin, est le pouvoir et le vouloir réunis.

encontram: os polacos subservientes, degradados, que rodeiam os ganhadores na expectativa de uma gorjeta; os tipos de jogadores variados, como a francesa que chega, joga uma hora exatamente e deixa o cassino, seja qual for o resultado; o homem moço que estava ganhando enormes quantias e, no entanto, pálido e insaciável, não vai embora, o que angustia a avó e Alekseï, ambos ainda na qualidade de observadores.

E, quanto ao olhar do narrador, teremos que estabelecer uma nuance em relação às observações de Bakhtin, que parece se voltar para um comportamento geral na mesa de jogo e declara que:

Pessoas de diferentes posições sociais (hierárquicas) se juntam em torno da mesa de roleta, igualando-se quer pelas condições do jogo, quer diante da fortuna e do acaso. Seu comportamento à mesa da roleta dissocia-se do papel que eles desempenham na vida comum (1981, p. 148).

Mas não é essa a visão do narrador dostoiévskiniano, cuja suscetibilidade em relação às diferenças de classes sociais o leitor conhece sobejamente desde *Memórias do subsolo*. Ele distingue dois tipos de jogadores: os cavalheiros e os plebeus. Os primeiros não se abalam com os resultados, mantêm sua fleuma aristocrática, pois jogam por puro *divertissement* e “não pelo desejo plebeu de ganhar” (p.23). A aristocracia é diferenciada em sua atitude diante do jogo e do dinheiro:

Um cavalheiro de verdade não deve ficar nervoso, mesmo no caso de perder toda a fortuna. O dinheiro deve ficar abaixo da condição do cavalheiro, de tal forma que não valha quase a pena preocupar-se com ele (p.24).

Enquanto os segundos, os plebeus, desejam realmente ganhar e sua relação com o lucro do jogo é vital. Mas isso não é o que incomoda o narrador, para quem o lucro através do comércio ou do jogo é a mesma coisa; o que o incomoda é a deferência mesquinha dos jogadores plebeus, chamados de “a corja” e que jogam de “modo extremamente imundo”.

Michel Butor, em seu prefácio à tradução espanhola, endossa mais de perto a perspectiva do narrador dostoiévskiano e ressalta que o aristocrata não joga sua sorte de forma tão definitiva na roleta quanto o aspirante ao arrivismo social; Alekseï joga na roleta - literalmente - seu destino, social e amoroso. Ressalta o crítico francês que “se joga é porque é um juguete”⁹, da sociedade e de Polina, a qual, no desenlace, perderá a

⁹ *se juega es porque es un juguete*

partida: a confissão de seu amor através do mensageiro, Mister Astley não consegue resgatar Alekseï Ivanovitch, agora sim já um joguete do vício.

Mas se, neste segundo capítulo, é a primeira vez que o narrador entra numa sala de jogo, seu destino já está anunciado: por um lado, sua convicção de que algo em sua vida mudará e a pergunta de Polina sobre sua convicção de que sua única saída é a roleta. A sorte do jogador está lançada. Embora comece apenas como assistente da avó, procurando inclusive conter as atitudes desvairadas dela, ele consegue vislumbrar a essência do vício; estamos então no capítulo X, praticamente o meio da novela. Na terceira vez em que a avó ganha, sempre apostando no zero, o narrador encontra-se face a face com sua epifania às avessas: “Naquele próprio instante, senti que eu mesmo era um jogador. Tremiam-me as pernas e os braços, o sangue afluía-me à cabeça” (p.114).

É o típico jogador, o viciado, que abre espaço na narrativa, deixando-se, cada vez mais, dominar pela compulsão e contrariando a perspectiva do autor – que provavelmente também não seguiu na prática suas próprias teorias. Numa carta à cunhada, escrita de Paris, Dostoiévski explica com convicção:

Durante quatro dias observei as mesas de perto. Havia ali centenas de jogadores, mas, palavra de honra, só duas pessoas sabiam jogar! Era uma francesa e um lorde inglês. Entendiam do jogo e nunca perdiam, pouco faltando para rebentar a banca. Peço-lhe, não ache que eu estava radiante de alegria porque acabava de ganhar em vez de perder, que eu me julgue um grande conhecedor do segredo do jogo. Esse segredo, aliás, bem o sei, é o que há de mais simples e estúpido. É preciso unicamente domínio sobre si mesmo e, sejam quais forem as peripécias do jogo, a gente deve evitar o entusiasmo excessivo. Eis tudo. Esta regra impedirá você de perder, fazendo-lhe necessariamente ganhar¹⁰.

Mas certamente Aleksëi Ivanovitch não se enquadra nesse perfil e teríamos que buscar esse jogador com autocontrole em outro romance.

A relação com o jogo no romance em questão está sempre ligada exatamente à falta de controle daquele que joga. Os dois jogadores em ação na narrativa são Alekseï e a avó, ambos completamente dominados pela compulsão. Esta é inclusive o centro do que poderíamos classificar das duas seqüências carnavalescas do romance: a primeira, a

¹⁰ Esta conhecida e muito divulgada carta de Dostoiévski encontra-se facilmente na web, como por exemplo, nos sites <<http://www.lendo.org/dostoiievski-por-que-ele-escreveu-o-jogador/>> ou <<http://compartilhandoecriandoinformacao.blogspot.com/2008/05/dostoiivski-o-jogador.html>> Acesso em 08/09/2011. Ela parece comprovar a crença no fundo autobiográfico de *Um jogador*, noção endossada por nomes ilustres, conforme Boris Schnaiderman afirma no Posfácio da obra, acrescentando: “Costuma-se igualmente citar trechos da correspondência de Dostoiévski em que ele insiste na possibilidade de se ganhar na roleta, desde que se conserve sangue frio e autodomínio” (p. 218-219).

chegada dela a Roletemburgo e a sua ida ao cassino, em dois espaços distintos, a primeira no hotel e a segunda no cassino e ambos os espaços se transformam em palco como a praça medieval, muito embora a primeira seja cômica e hilariante, desenrolando-se num clima de euforia um pouco histórica, e a segunda mescla o cômico e o trágico. A chegada da avó a Roletemburgo produz um completo efeito de surpresa, a começar pelo inesperado de ver surgir em carne e osso aquela cuja morte era já crônica anunciada. É talvez um dos momentos mais expressivos da narrativa, valendo reproduzi-la:

No patamar superior da ampla entrada do hotel – para onde fora carregada numa cadeira, rodeada de seus criados e criadas particulares e de toda a criadagem numerosa e subserviente do hotel, diante do *Oberkellner* em pessoa, vindo ao encontro da nobre hóspede que chegara com tamanha bulha, trazendo seus próprios criados e tantas malas e baús – estava entronizada ... *a avó!* Sim, era ela mesma, temível e rica, Antonida Vassílievna Tarassiévitcheva, proprietária rural e senhora moscovita, de setenta e cinco anos, *la baboulinka*, por causa de quem se enviavam e recebiam telegramas, que estava morrendo, mas não morreu, e que, de repente, ali surgia em pessoa, como que caída do céu (p.87).

Nessas poucas linhas, tudo está presente. O espaço convertido em palco, amplo e em posição superior, que permite à personagem olhar o mundo do alto, no qual é convertida em autoridade, “entronizada”, cercada de um enorme aparato de servidores ao qual se agregará o narrador. E, em exemplar concisão, sua biografia e posição face aos outros personagens. Em relação ao narrador, há uma promoção de sua figura na medida em que a tão temida personagem não dispensa sua companhia e é a única a chamá-lo, cerimoniosamente, pelo nome completo, Alekseï Ivânovitch.

Essa cena, como outras em que é protagonista a figura nada discreta da *baboulinka*, é o que Bakhtin chamaria de “cena escandalosa” e que ocupa lugar de destaque nas obras de Dostoiévski. Embora o crítico esteja se referindo a outros romances, a retomada do seu comentário cai como uma luva também para a obra aqui em questão e um pouco deixada de lado em *Problemas da poética de Dostoiévski*:

Essas cenas de escândalos – e elas ocupam um lugar muito importante nas obras de Dostoiévski – foram quase sempre comentadas negativamente pelos contemporâneos, o que continua acontecendo até hoje. Elas eram e continuam sendo concebidas como inverossímeis em termos reais e artisticamente injustificadas. Foram frequentemente atribuídas ao apego do autor a uma falsa eficácia puramente externa. Em realidade, porém, essas cenas estão no espírito e no estilo de toda

a obra de Dostoiévski. E são profundamente orgânicas, nada têm de inventado: são determinadas no todo e em cada detalhe pela lógica artística coerente das ações e categorias carnavalescas que anteriormente caracterizamos e que séculos a fio absorveram a linha carnavalesca da prosa literária. Elas se baseiam numa profunda cosmovisão carnavalesca, que assimila e reúne tudo o que nessas cenas parece absurdo e surpreendente, criando para elas uma verdade artística (1981, p. 126).

A cena descrita é fundamental para a introdução da personagem que centraliza as expectativas interesseiras de “nossa gente”, seja pela iniciação do discreto preceptor no jogo, seja pelo efeito deceptivo produzido nas outras personagens. Nesse sentido, sua função é “profundamente orgânica” para a apresentação da personagem, criando uma reverberação de desolada e cômica surpresa junto às outras personagens, que aguardavam com ansiedade sua morte, o que resolveria os problemas financeiros de vários deles. O efeito cômico produz também um contraste eficaz entre a reverência interesseira e fingida da “nossa gente” e a desfaçatez com que se coloca a velha senhora, que desnuda com todas as letras as intenções do general, afirmando que não lhe deixará um tostão.

Essas cenas integram-se perfeitamente num acentuado espírito paródico do romance; organicamente, para retomar o termo bakhtiniano.

Recorremos a um exemplo da literatura francesa para mostrar outro cassino porque Dostoiévski era atento leitor dessa literatura, o que é lembrado pelo próprio Bakhtin, quando estuda as fontes europeias da menipeia conhecidas pelo escritor russo¹¹. E, entre os franceses, apreciava especialmente Balzac.

Em seu trabalho sobre *O senhor Prokhardtchin*, Boris Schnaiderman tem um ítem intitulado “O senhor Prokhardtchin, parente do Pai Goriot?” (1982, p.93) em que chama a atenção para o fascínio que o romance de Balzac exerceu sobre o escritor russo, sobretudo em seus passos iniciais. E reporta que a primeira publicação de Dostoiévski foi uma tradução bem livre, com muitos acréscimos, de *Eugénie Grandet*. Segundo o nosso tradutor, “a própria vitalidade criativa” do romancista russo guiava essas transgressões. A tradução certamente foi uma forma encontrada pelo romancista russo de se inserir no universo balzaquiano. E, acrescenta Schnaiderman, outro crítico importante, Leonid Grossman, tem uma longa comparação entre a descrição das moedas

¹¹ “Conhecia, tudo indica, os ‘diálogos dos mortos’ de Fénelon e Fontenelle (Dostoiévski foi um excelente conhecedor de literatura francesa) (1981, p.123).

encontradas no colchão do senhor Prokhartchin e o porta-moedas de Eugénie (GROSSMAN, L. *apud* SCHNAIDERMAN, 1982).

Em *Um jogador*, além de várias falas em francês – Mademoiselle Blanche praticamente só se expressa nessa língua - encontramos alusões a romances franceses, de maior ou menor alcance. Uma amiga da cortesã francesa, Hortense, é conhecida como *Thérèse-philosophe*. Em nota, Schnaiderman aponta a origem do apelido de Hortense: um romance libertino do século XVIII (1748), atribuído ao Marquês Jean-Baptiste d'Argens, intitulado *Thérèse-philosophe ou Mémoire pour servir à l'histoire de D. Dirray et de Mlle. Erodice de la Haye*. Na linha da literatura libertina oitocentista, a obra baseia-se num *fait divers* que, em 1730-1, causou polêmica na França, adquirindo contornos simbólicos face às querelas religiosas: um jesuíta é acusado de ter tentado seduzir (ou, como diríamos modernamente, de ter assediado) uma confessanda. Os nomes das personagens – Dirrag e Erodice são os anagramas das figuras reais, Jean-Baptiste Girard e Catherine Cadière.

O empréstimo do título de um romance libertino como apelido de uma cortesã, designada ambigualmente – “mulher até extremamente admirável no seu gênero” –, adquire contornos paródicos. O que quer dizer “no seu gênero”? Ela é amiga de uma cortesã e por ela foi apresentada ao narrador... Além disso, no diálogo que precede a alusão à personagem, Blanche chama o preceptor Alekseï enfaticamente de “filósofo”, por causa do seu solene desprezo pelo dinheiro ganho no jogo, atitude que lhe parece altiva e inconsequente ao mesmo tempo; numa certa medida, ela o promove, mudando sua categoria profissional, mas, por outro lado, lança a filosofia em questões bastante terrenas e chãs.

Outra citação de literatura francesa - também apontada pelo nosso tradutor – pode ser encontrada nos diálogos entre Blanche e o narrador e é tomada à peça de Corneille, *Le Cid*, obra em que se debatem questões de honra. Como se sabe, logo no início da peça, Don Diègue, pai ancião de Rodrigue, acaba de ser humilhado por Don Gomez, conde de Gormaz e pai de Chimène, a amada de Rodrigue. O herói encontra-se, portanto, diante do seguinte dilema: ou vinga a honra de seu velho pai, podendo matar o pai da amada – o que vai de fato acontecer - e tornar seu amor impossível; ou não vinga a honra paterna e torna-se indigno de ser amado. A questão na qual se debate o herói cornelianiano é, portanto, da mais alta seriedade. E o diálogo entre pai e filho assim se inicia, na cena V do ato I:

Don Diègue: “Rodrigue, as-tu du coeur?”
Don Rodrigue: “Tout autre que mon père”
“L’éprouverait sur l’heure”.

Numa tradução livre, Don Diègue pergunta ao filho se ele tem coragem; ao que Don Rodrigue responde prontamente que qualquer outro homem que não fosse seu pai sentiria imediatamente sua coragem.

Ora, os diálogos entre Blanche e o narrador se desenrolam em francês, como já foi dito. Ao tomar conhecimento da grande quantia que Alekeï ganhou no jogo, ela o chamou para seu quarto, recebeu-o envolta em sensual *négligé* e assim encetou um diálogo:

“- Mon fils, as-tu du coeur? ”, dito entre sonoras gargalhadas.
Ao que ele responde:
“Tout autre...” – comecei parafraseando Corneille (p.184).

A citação do autor francês é, portanto, explícita. E não apenas parafraseia, mas também parodia o diálogo original, já que a proposta de Blanche exige igualmente coragem, mas para entrar numa vida de gastos e orgias, em que ela lhe promete que ele “verá estrelas” durante um mês e “après le déluge”, numa outra referência à cultura francesa. O sentido da coragem não tem absolutamente nada a ver com a coragem de lavar a honra.

Boris Schnaiderman, em seu posfácio, propõe algumas entradas para *Um jogador*, entre as quais a de narrativa paródica, baseada na retomada do nome do protagonista masculino de *Manon Lescaut*, o cavaleiro Des Grieux, atribuído aqui a uma personagem com perfil bastante diferente. Observação pertinente que se pode examinar com mais detalhes.

Quem é o Chevalier Des Grieux? Um jovem de 17 anos, estudante de filosofia, completamente inexperiente, ingênuo e puro, que levava uma vida regrada e bem comportada, em suas próprias palavras, até conhecer Manon e protagonizar talvez o mais avassalador *coup de foudre* da literatura. Embarca literalmente num abismo de paixões que só termina com a morte dela. Responde sempre com uma inabalável paixão e candura às traições e à ingratidão da “pérfida” Manon. Esgotados os poucos recursos de que dispunham para sustentar uma vida de prazeres dispendiosos, Des Grieux recorre ao jogo, encarando-o, digamos, profissionalmente, como um meio de subsistência e preferindo-o à sua própria prostituição, que significaria, a seus olhos, uma traição a Manon. Des Grieux descreve sua entrada no jogo, o que inclui o aprendizado de várias

trapaças, e seu sucesso nesse empreendimento com a mesma inabalável candura com que descreve sua paixão amorosa. Acentua a ligação exclusivamente de subsistência com o jogo o fato de que o Chevalier pretende investir seus ganhos; não tem a compulsão do jogo: encara-o como um meio de ganhar a vida como outro qualquer e o que lhe sobra desse “salário”, pretende poupar para o futuro. Seu objeto de paixão cega é Manon.

Vejamos o Des Grieux dostoiévskiniano. Aparece logo no primeiro parágrafo, chamado de “o francesinho”, denominação que persiste pouco até a conversa com Polina sobre os amores da moça, quando teremos a opinião do narrador e dela sobre o francês: arrogante e ignóbil, segundo ele, ao que ela contrapõe marquês e inteligente.

Entre ele e o narrador há um visível antagonismo, cujo cerne não é somente a rivalidade por causa de Polina. Além da vida dos “russos no estrangeiro”, aspecto levantado por Bakhtin em sua descrição da novela, podemos observar a visão do narrador sobre outras nacionalidades e a francesa, certamente, não está muito favorecida. Os crupiês, por exemplo, são geralmente franceses. Se o narrador coloca ironicamente que o espírito acumulativo alemão talvez seja pior do que o espírito dilapidador russo, ao francês isso parece muito russo, mostrando como esse romance discute variadas perspectivas das nacionalidades.

O francês só é batizado no início do capítulo V, passando, sem nenhuma explicação, a ser chamado de “nosso Marquês Des Grieux, o francesinho”; talvez o narrador tenha acrescentado o denominativo anterior, pois, assim, sem nenhuma explicação, o leitor poderia ter dificuldade em identificar a personagem com seu novo nome. Polina o classifica em seguida como um “canalha” e ficamos sabendo que o general hipotecou-lhe todos os bens, razão pela qual Des Grieux quer mantê-lo sob suas vistas. Tudo isso compõe a visão negativa do narrador, nada complacente, na sua conversa final com o inglês: “o canalha do Des Grieux”, “o mau e mesquinho usurário Des Grieux”. Digamos que não vai aí muita objetividade, pois se trata para ele de um rival de peso.

De qualquer forma, é uma personagem pintada sem nenhuma simpatia. O próprio Bakhtin, ao resumir o romance, enumera as personagens sem qualificá-las, exceção feita justamente ao francês, que chama de “o trapaceiro Des Grieux”. Digamos que não se trata exatamente de um trapaceiro: só sabemos da hipoteca dos bens do general e a personagem não joga, nem é o protagonista, o que já o distingue do Chevalier original. É claro que

essa diferença não pode deixar de ser levada em conta numa narrativa toda articulada em torno da roleta.

No capítulo VII, assiste-se a uma longa conversa, particular, entre Des Grieux e Alekseï no quarto deste último, que está em vias de se desligar dos serviços do general. É o momento de maior concentração no francês, apresentado com o que a sua nacionalidade tem de característico aos olhos do narrador: dissimulação, amabilidade sempre visando obter alguma vantagem, imaginação limitada. O balanço é arrasador:

“Ao natural [quer dizer sem visar nenhum interesse] o francês é do mais burguês, miúdo e cotidiano positivismo; em suma, é a criatura mais cacete do mundo”. Mas a enfática afirmativa que se segue, nos leva bem a crer na parcialidade da opinião do narrador: “A meu ver, apenas novatos e mocinhas russas ficam encantados com os franceses”. Mesmo que ele ainda não tenha certeza de até onde vão as relações entre o francês e Polina, até este momento da narrativa, tem sérias desconfianças. E também, na ONU de Roletemburgo, a outra francesa, Mademoiselle Blanche é retratada como uma aventureira oportunista e sem escrúpulos.

Portanto, o homônimo do romance de Prévost é diametralmente oposto ao personagem de *Um jogador*. Se fôssemos buscar aqui um duplo para ele, quem tem mais pontos comuns com o Chevalier é o narrador, também intensamente apaixonado por Polina. Mas este divide sua paixão por ela com a compulsão pelo jogo, que termina incontestavelmente vencedora, pois, no fim do romance não abandona o jogo nem mesmo ao saber que Polina o amava e continua a amá-lo. O Chevalier Des Grieux do romance francês é mais joguete da paixão amorosa do que da paixão pela roleta e pelas cartas, o que o diferencia de Alekseï. E, por outro lado, desloca-se o par amoroso: no romance francês, é composto por Des Grieux e Manon, que, apesar de suas traições, corresponde à sua paixão; o Des Grieux do romance russo não demonstra amor por Polina em nenhum momento e esta, que parecia apaixonada por ele, no fim da narrativa confessa seu amor por Alekseï através do mensageiro em que se converteu Mister Astley. O romance dostoiévskiniano reduz, por meio da paródia, o cerne do romance de Prévost: a força da paixão amorosa cega.

Face ao jogo, estamos então, nos três romances comentados, diante de três tipos diferentes de personagem de jogador: Raphael Valentin, a personagem balzaquiana, que joga só uma vez na vida e pela vida; Des Grieux, que podemos chamar de jogador profissional, pois sua intenção é a de sustentar Manon; e, finalmente, Aleksëi

Ivanovitch, este sim, o jogador por excelência, dominado irremissivelmente pelo vício, que acaba por pautar a vida pelo ritmo da roleta. Após seu ganho absolutamente fantástico na roleta, parte para Paris com Blanche, filosofando da perspectiva do jogador: “Minha vida rompia-se em duas, mas a partir da véspera, acostumara-me a apostar tudo numa jogada” (p.186).

Acho que não pode deixar de chamar atenção a retomada, por Dostoiévski, de uma personagem tirada de um romance tão decididamente monológico quanto *Manon Lescaut*, em que a perspectiva que se tem é sempre a da personagem narradora e protagonista, o Chevalier Des Grieux, fascinado por Manon e que tudo lhe perdoa. Embora, ainda do ponto de vista narrativo, os dois romances tenham outra afinidade: a narrativa em primeira pessoa, a perspectiva de um só ângulo de duas personagens masculinas que não conseguem penetrar por inteiro na psique da amada, misteriosa e nunca captada por inteiro.

Nosso Alekseï Ivanovitch tem ainda um traço bastante peculiar, como jogador, que o difere do Des Grieux de *Manon*: o destino que dá ao seu dinheiro. Após ganhar soma inacreditável na roleta, diante da estranha recusa de Polina, parte para Paris, que é, afinal, como ele declara, para onde vão todos os russos depois de ganhar no jogo. E lá verá todo seu dinheiro correr para as mãos de Mlle. Blanche numa dilapidação e autodestruição só compreensíveis levando-se em conta a partida de Polina. E, num clima de “delírio e extravagância”, em suas próprias palavras, torra (que me permitam o termo informal, de total adequação para a situação) com a cortesã, os duzentos mil francos ganhos. Numa relação – não sei se podemos classificá-la de amorosa - similar à de Marcela e Brás Cubas, equacionada em tempo e dinheiro: Marcela amou Brás Cubas “durante quinze dias e onze contos de réis; nada menos” e Blanche ficou com Alekseï, durante três semanas e enquanto duraram os cem mil francos atribuídos a ele na partilha extravagante acordada entre os dois. E o episódio encerra-se em filosófico tom machadiano: “Não vi as prometidas ‘estrelas’; mas em certo sentido, ela cumpriu realmente a palavra” (p.193).

Um jogador pode, portanto, ser visto através desse prisma, com os elementos de outros textos da literatura francesa, conforme mostramos. Podemos sublinhar as cenas escandalosas e carnavalescas protagonizadas por Antonida Vassílievna Tarassiévitcha, *la baboulinka*, que conferem movimento à narrativa, por meio de sua luz própria e hilariante. Esses traços todos confluem para compor um mosaico de elementos que

apresenta traços levantados por Bakhtin em outros romances dostoiévskinianos. Num balanço final, como anunciava Virgínia Woolf, este “Dostoiévski menor” pode constituir-se em leitura interessante que aponta para traços constitutivos dos Dostoiévski maiores.

REFERÊNCIAS

- BALZAC, Honoré. *La peau de chagrin*. Paris: Gallimard, 1966.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.
- BUTOR, Michel. Prefácio. In: DOSTOIÉVSKI, F. *El jugador*. 6 ed. Barcelona: Editorial Juventud, 2009.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1963, vol. V, p. 2531-2639.
- CORNEILLE, Pierre. *Le Cid*. Paris: Hatier, 1966.
- DISCINI, Norma. Carnavalização. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006, p. 53-94.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Um jogador*. Apontamentos de um homem moço. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2004.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor M. *O senhor Prokhártchin*. In: *Obra completa*. Trad. Natália Nunes. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963. Vol.1, p.389 - 415.
- FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006, p.161-194.
- PASSOS, Gilberto Pinheiro. *A poética do legado: presença francesa em Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Annablume, 1996, p.13.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PRÉVOST, Abbé. *Manon Lescaut*. Paris: Bookking International, 1994. [Coll. Classiques Français].
- SCHNAIDERMAN, Boris. A ficção como pensamento. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 241-248.
- _____. *Dostoiévski*. Prosa e poesia. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- SOUZA, Geraldo Tadeu. Boris Schnaiderman e Mikhail Bakhtin (entrevista). In: BRAIT, Beth. *Dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009, p.225-240.
- WOOLF, Virginia. Un Dostoiévski mineur. In: *Entre livres*. Paris: Editions de la Différence, 1990, p. 291-96.

Recebido em 28/08/2011

Aprovado em 05/10/2011