
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA

LEONARDO GUILHERME CAMARGO DA SILVA

**MAIS RIDÍCULO IMPOSSÍVEL:
a menipeia em um conto de Dostoievski**

**Bagé
2023**

LEONARDO GUILHERME CAMARGO DA SILVA

**MAIS RIDÍCULO IMPOSSÍVEL:
a menipeia em um conto de Dostoievski**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Letras – Línguas Adicionais: Inglês, Espanhol e respectivas literaturas da Universidade Federal do Pampa, como requisito parcial para obtenção do Título de Licenciado em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Kátia Vieira Morais

**Bagé
2023**

Ficha catalográfica elaborada automaticamente com os dados fornecidos
pelo(a) autor(a) através do Módulo de Biblioteca do
Sistema GURI (Gestão Unificada de Recursos Institucionais) .

S586m Silva, Leonardo Guilherme Camargo
Mais ridículo impossível: a menipeia em um conto de
Dostoievski / Leonardo Guilherme Camargo Silva.
36 p.

Trabalho de Conclusão de Curso(Graduação)-- Universidade
Federal do Pampa, LETRAS - LÍNGUAS ADICIONAIS INGLÊS, ESPANHOL
E RESPECTIVAS LITERATURAS, 2023.

"Orientação: Kátia Vieira Morais".

1. sátira-menipeia. 2. Dostoievski. 3. carnavalização. I.
Título.

LEONARDO GUILHERME CAMARGO DA SILVA

MAIS RIDÍCULO IMPOSSÍVEL: A MENIPEIA EM UM CONTO DE DOSTOIEVSKI

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Licenciatura em Letras - Línguas Adicionais: Inglês, Espanhol e Respectivas Literaturas da Universidade Federal do Pampa, como requisito parcial para obtenção do Título de Licenciado em Letras

TCC defendido e aprovado em: quatorze de dezembro de dois mil e vinte e três.

Banca examinadora:

Profa. Dra. Kátia Vieira Morais
Orientadora
UNIPAMPA

Profa. Dra. Fabiane Lazzaris
UNIPAMPA

Prof. Dr. Geder Luis Parzianello
UNIPAMPA



Assinado eletronicamente por **KATIA VIEIRA MORAIS, PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR**, em 14/12/2023, às 20:45, conforme horário oficial de Brasília, de acordo com as normativas legais aplicáveis.



Assinado eletronicamente por **FABIANE LAZZARIS, PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR**, em 14/12/2023, às 20:47, conforme horário oficial de Brasília, de acordo com as normativas legais aplicáveis.



Assinado eletronicamente por **GEDER LUIS PARZIANELLO, PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR**, em 15/12/2023, às 08:47, conforme horário oficial de Brasília, de acordo com as normativas legais aplicáveis.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.unipampa.edu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1315704** e o código CRC **B1B9BBEA**.

RESUMO

Este estudo ensaístico pretendeu compreender de que maneira a *sátira-menipeia* e a *carnavalização* (BAKHTIN, 2010), estão configuradas no conto fantástico *O sonho de um homem ridículo* (1877), escrito por Fiódor Dostoievski. Para tal, o ensaio buscou identificar as particularidades da *sátira-menipeia* e analisar as categorias da *carnavalização*. No conto o protagonista, ou melhor, o narrador anônimo, está à beira de cometer suicídio, pois a ele o mundo é indiferente. A narrativa se baseia em fatos do cotidiano da personagem; sua perspectiva de mundo; conflitos internos e externos. A partir das considerações de Bakhtin (2010) e mediante a análise concebida, foi possível perceber as particularidades que contemplam tanto a *sátira-menipeia* quanto as categorias da *carnavalização* como o *fantástico experimental*; *a experimentação filosófica das últimas questões*; *as mésalliances carnavalescas*; e a *profanação*.

Palavras-chave: *sátira-menipeia*; Dostoievski; *carnavalização*.

ABSTRACT

This essay aims to understand how satire-menipeia and carnivalization (BAKHTIN, 2010) are configured in the fantastic short story "The Dream of a Ridiculous Man" (1877), written by Fyodor Dostoyevsky. To this end, the essay sought to identify the particularities of the satire-menipeia and analyse the categories of carnivalization. In the story, the protagonist, or rather the anonymous narrator, is on the verge of committing suicide because the world is indifferent to him. The narrative is based on facts from the character's daily life; his perspective on the world; internal and external conflicts. Based on Bakhtin's (2010) considerations and the analysis carried out, it was possible to perceive the particularities that include both the satire-menipeia and the categories of carnivalization such as the *fantastic experimental; the philosophical experimentation with the last questions; carnivalesque mésalliances; and profanation.*

Keywords: satire-menipeia; Dostoyevsky; carnivalization.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	9
2	CONCEITOS GERAIS E REVISÃO DE LITERATURA.....	12
2.1	Autores que versam sobre Dostoievski.....	12
2.2	Bakhtin e a menipeia.....	16
2.3	Carnavalização.....	21
3	ANÁLISE.....	25
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	34
	REFERÊNCIAS.....	36

1 INTRODUÇÃO

O ensaio a seguir remonta parte de um passado distante de minha jornada como leitor e interesse em obras russas, momento em que, taciturno e transfigurado, parecia ter saído da caverna de Trofônio. Tudo começa numa madrugada estupidamente tórrida. Me encontro deitado em minha cama de colchão sem muita espessura; me vejo sobrecarregado de uma realidade embrutecida que, até então, somente eu fazia parte, mas resolvo a questão apagando a luz e me aconchegando aos tons escuros que entoam com a ausência da claridade.

Sim, ali é meu primeiro contato com o acabrunhamento de encarar minha própria realidade. Aos poucos o mofo instaurado nas paredes molesta minhas narinas. Na ausência de luz é possível vislumbrar o que se quer e, portanto, eu sigo rabiscos que se formam diante de meu espectro magnético como um símbolo lírico que avulta o senso de meu ponto encefálico. Alguns deles partem de extremos diferentes e se chocam e se entrelaçam entre si, aprumando-se e bruxuleando em posições opostas. Às vezes assumem formas geométricas e quando um ponto se desloca do todo, este desce patinando as bordas da estrutura que os contém. Acompanhei alguns dos rabiscos por um momento, entretanto me canso e começo a seguir outros pontos. Bom, até aí, tudo bem.

Me lembro muito bem do que se tratou aquela madrugada. Minhas assimilações se tratavam apenas de questões de ordem concreta — assim considerei. Não havia motivo para lamúria. Logo percebi que relacionava um montante de palavras ininterruptamente e, até mesmo, transava seus sentidos, mas mesmo com assimilação exagerada, algo começava a fermentar em meu âmago. Leves formigamentos me revelam que eu precisava cavar um pouco mais para entender o conflito, quer dizer, deveria haver um lugar em paralelo onde as questões profundas se ausentam na passividade do ser. Foi, então, naquela embrutecida noite que trombei com o homem ridículo. Com a pessoa do absurdo. O elemento utópico que ridicularizava minha realidade. Ele me carnavaliza e me destrona; ali mesmo, na ausência de luz, me parodia e, conseqüentemente, me acolhe. Quiçá, o maior representante das obras de Dostoievski, condensado em pequenas palavras.

Desde então, tenho me dedicado a perscrutar as personagens de Dostoievski.

Assim, neste ensaio, tenciono analisar o conto fantástico intitulado *O Sonho de um Homem Ridículo*, de Fiódor Dostoiévski através de uma reflexão sobre os aspectos da *sátira-*

*menipeia*¹ e da *carnevalização* (BAKHTIN, 2010) a fim de compreender as particularidades que engendram a narrativa fantástica ligadas aos respectivos conceitos mencionados.

As inúmeras características que contemplam o gênero sátira-menipeia podem ser identificadas no conto de partida: características estas que são de suma importância e significação no momento em que analisamos a narrativa. As análises e conceitos conjuntamente sobrepostos fornecem amplo material para a análise sob o ponto de vista das constatações de Mikhail Bakhtin em *Problemas da poética de Dostoiévski* (2010). A partir de tais constatações, podemos acompanhar o desenrolar do conto desde o ponto inicial da personagem, através de uma narrativa comovente e extremamente rica em símbolos, até o clímax de sua transformação.

Fiódor Mikhailovich Dostoiévski viveu entre os períodos de 1821 a 1881 e em 1877, fim do século XIX, escreveu o conto “O sonho de um homem ridículo”. Assim como o título submete o leitor a estranheza, o conto é escrito em primeira pessoa por um narrador-protagonista que está convencido de que é ridículo e já o sabia desde quando tinha sete anos de idade.

No conto o protagonista, ou melhor, o narrador anônimo, está à beira de cometer suicídio, pois a ele o mundo é indiferente. A narrativa se baseia em fatos do cotidiano da personagem; sua perspectiva de mundo; conflitos internos e externos.

A retórica assertiva da personagem vai aos poucos convencendo o leitor de que ele é realmente ridículo. O protagonista é detentor de uma verdade, mas não uma verdade qualquer, uma verdade que somente ele conhece. Em uma das noites mais tenebrosas de São Petersburgo, o narrador, ao voltar para casa, se depara com uma estrelinha no céu terrivelmente escuro e fica a olhar fixamente para ela. Essa estrelinha lhe remete a ideia de que ele havia decidido se matar naquele dia. Com muitas indagações no que tange os conflitos existenciais e seu agir no mundo, o protagonista é levado, em um sonho utópico, a mundos paralelos que agem como fomento de sua redenção através da incessante busca pela Verdade, finalmente alcançada.

Há inúmeros trabalhos acadêmicos sobre o conto fantástico em voga. No entanto, muitos dos materiais relacionados ao conto, além de serem voltados para uma análise literária, também remetem às discussões de ordem filosóficas existencialistas e psicológicas. Neste sentido, o presente ensaio propõe uma tentativa de construir um diálogo com a perspectiva bakhtiniana e suas acepções, no intuito de possivelmente, em um futuro próximo, refratar tais conceitos à literatura do folclore brasileiro a nível de identificar seus traços numa relação dialógica com

¹ Sátira-menipeia é um gênero literário de caráter satírico sem intenções moralizantes (BAKHTIN, 2010). No Brasil, a obra *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis, pode ser considerada uma sátira-menipeia.

seu contexto histórico específico. Em congruência com Bakhtin (2010, p. 149), as “formas de folclore carnavalesco (*da Antiguidade e da Idade Média*) continuam até hoje a exercer certa influência direta na literatura”, ou seja, se pudermos compreender de que maneira o folclore carnavalesco se manifesta na literatura, talvez, possamos encontrar traços na literatura brasileira dessa transposição carnavalizada.

Desta forma, se origina, neste estudo de caráter ensaístico, a seguinte questão: De que maneira a sátira-menipeia e a carnavalização se manifestam no conto *O sonho de um homem ridículo*, de Dostoievski? Para tanto, a pesquisa pretende investigar as maneiras que a sátira-menipeia e a carnavalização estão presentes no conto *O sonho de um homem ridículo*, de Dostoievski. Tal objetivo é dividido nos seguintes objetivos específicos:

- Compreender as particularidades que compõem a sátira-menipeia.
- Analisar as categorias da carnavalização.

Nesta introdução apresentei minha relação com a literatura de Dostoievski e relatei, de forma breve, o conto que será analisado sob a perspectiva bakhtiniana da literatura carnavalizada embutida no gênero sátira-menipeia. Denotei minha questão de pesquisa e meus objetivos. Na sequência, tratarei das questões que permeiam o romancista e a crítica ideológica (SCHNAIDERMAN, 2018), no intuito de conceder ao leitor o caráter dualista que o tivera desde que começou a ser estudado. No terceiro capítulo, me deleitarei sobre as particularidades do gênero sátira-menipeia e, logo após, sobre as categorias da carnavalização. Após, faço a análise, portanto, da narrativa fantástica e, por último, apresento as considerações finais.

2 CONCEITOS GERAIS E REVISÃO DE LITERATURA

2.1. Autores que versam sobre Dostoievski

Neste capítulo apresento, de forma breve, as emblemáticas questões que circundam tanto a vida de Dostoievski como suas obras. Explicito, desde então, o caráter dualista do escritor na visão da crítica estritamente ideológica, com vistas a melhor entender os moldes que o autor operara. Posto isso, o caráter dualista nos leva a uma discordância recorrente de suas obras de tal sorte que se reflete em opiniões de consagrados autores e estudiosos como veremos a seguir. Para tal, ressuscito o autêntico tradutor Boris Schnaiderman (1917/2016), ucraniano erradicado no Brasil aos oito anos de idade, que foi um dos pioneiros da tradução russa no Brasil. Da mesma forma, introduzo a aurora de interpretações sistemáticas que, numa abordagem oposta ao da crítica ideológica, foram primordiais para que pudéssemos vislumbrar as obras dostoievskianas da forma como, por décadas, temos feito.

Dostoievski é um autor cujas obras atravessaram gerações de leitores e estudiosos literários. Não há concordância acerca de sua obra, como Oleg Almeida (2015) relata em seu ensaio intitulado *Profeta, Artista e Jogador: três faces de Fiódor Dostoievski*, redigido à Academia Brasileira de Letras. Sobre a concordância em sua obra, o filósofo Vassili Rózanov declara que "Dostoiévski é o mais íntimo, o mais entranhado dos escritores, de modo que, lendo-o, a gente tem a impressão de que não esteja lendo alguém lá, mas, sim, escutando a sua própria alma..." (RÓZANOV, *s.n apud* ALMEIDA, 2015, *s.p.*). Ivan Turguenev, por sua vez, raciocinava sobre sua obra da seguinte forma "Dostoiévski é um daqueles escritores que conseguiram expressar-se em suas obras. Nestas se refletiram todas as contradições do espírito dele, todas as suas profundezas sem fundo. (...) Ele não escondeu nada e conseguiu, portanto, fazer uma descoberta assombrosa a respeito do homem" (TURGUENEV, *s.n. apud* ALMEIDA, 2015, *s.p.*). Turguenev suspirou a literatura de Dostoievski, de forma que compreendesse as questões mais profundas ao redor dela. Reconheceu no romancista o caráter humanístico que repousara sua alma.

Em contraste, o escritor Vladímir Nabókov não transpirava a literatura do escritor da mesma forma. Talvez, para Nabókov, algo lhe agarrava os tendões e lhe sacudia a benesse, pois o tratava com tamanho desprezo ao referir-se a Dostoievski. O autor afirma:

Quando eu falo de Dostoiévski, sinto-me em certo sentido embaraçado. (...) costumo ver a literatura sob o único ângulo que me interessa, ou seja, em suas qualidades de fenômeno da arte mundial e de manifestação do talento pessoal. Sob essa ótica, Dostoiévski não é um escritor grande e, sim, bastante medíocre (NABÓKOV, *s.n. apud* ALMEIDA, 2015, *s.p.*).

Em seu artigo *Crítica Ideológica e Dostoievski*, Boris Schnaiderman (2018), tece um debate no qual desenvolve as abordagens acerca da obra de Dostoievski; debate este que se retém no âmago da crítica ideológica ao mesmo tempo em que investiga a dualidade do autor, visto que, através da mesma, muitos o justificam um autor contrastivo e contraditório. A ideologia que se manifesta em uma obra é o objeto de estudo da crítica ideológica. Uma das questões levantadas por Schnaiderman em seu artigo é a indagação de se a ideologia presente na obra é uma questão dos estudos literários ou da história das ideias. Sendo assim, “As ideias de uma obra não funcionarão simplesmente como "material"?” (Schnaiderman, 2018, p. 105). Será possível afirmar que uma obra, em sua essência, é ideológica? Deverá, então, os estudos literários se ocupar majoritariamente dos elementos construtivos da obra e não necessariamente sobre as ideias explícitas e implícitas? Schnaiderman retoma a afirmação feita pelo crítico polonês Manfred Kridl:

A assim chamada ideologia não tem existência independente numa obra de literatura; não existe nesta da mesma maneira que fora dela, na 'vida', na filosofia ou no jornalismo. Por conseguinte, ela deve ser examinada em sua configuração específica, digamos literária, isto é, em sua função literária (KRIDL, 1936 *apud* SCHNAIDERMAN, 2018, p. 105).

Ou seja, a ideologia por si só não deve se substanciar sozinha, pelo fato de não haver uma função específica em seu contexto solo e tão pouco vista como premissa a fim de resultar análise de uma obra literária, mas sim em conjunto com os elementos intrínsecos constituintes do manuscrito literário com vistas a melhor entender a ideologia através de seu contexto.

Muito fora produzido a respeito das obras de Dostoievski, com o objetivo de desvendar seus romances. No entanto, isto nos coloca em um lugar ímpar, pois o escritor ideólogo por excelência (SCHNAIDERMAN, 2018), ainda é, de certo modo, o menos apreensível para a crítica aparelhada de instrumento ideológico. Apesar disso, há estudos que corroboram para o entendimento do processo e da composição de seus romances. A estilística trouxe importantes contribuições, porém precisamente os estudos da crítica ideológica, no país do autor, lugar no qual essa natureza crítica, se tem exercido com mais frequência e afinamento. Sob esse ponto de vista, debate-se os problemas das obras dostoievskianas.

Destarte, os trabalhos que vislumbram a compreensão de Dostoievski, mesmo na eventualidade de que seja ideólogo, seriam aqueles que percebem a ideologia em função da obra em conjunto. Schnaiderman (2018) aponta que houve um momento de forte influência das análises marcadas por determinações ideológicas e que, a obra do autor, nesse instante, passa a

ser usada como arma ideológica num ou noutro sentido. E claro, houve, também, aqueles que o usavam como uma bandeira. Isto é, “trabalhos que veem nas ideias de Dostoiévski materiais essenciais para a estruturação de seus romances e contos” (SCHNAIDERMAN, 2018, p. 106). Percebo que, esses trabalhos, ganham notória distância da afirmação feita pelo polonês Manfred Kridl em 1936, visto que, nesta altura a ideologia é usada como premissa para resultar uma análise literária, mas sem excluir os elementos constituintes. É como se a forma ficasse à mercê das ideias para ganhar corpo. Em outras palavras, as ideias sugerem o caráter do romance e/ou do conto.

As questões que circundavam a União Soviética e seus desdobramentos, também inferiram sobre a obra do escritor ideólogo por excelência após sua morte que antecederia a revolução de 1917. A visão de um romancista reacionário em suas concepções políticas se manifestara, até mesmo, no 1º volume do *Dicionário Enciclopédico*, publicado em 1953 pela Grande Enciclopédia Soviética:

Nos romances de Dostoiévski se refletem, por vezes com doentia agudez, algumas contradições da vida social no período da instauração do capitalismo na Rússia. No entanto, a visão de mundo falsa e reacionária limitava as possibilidades artísticas de Dostoiévski e determinou sua influência negativa sobre alguns escritores russos e estrangeiros (GRANDE ENCICLOPÉDIA SOVIÉTICA, 1953 *apud* SCHNAIDERMAN, 2018, p. 113).

Esse conceito anônimo exposto no verbete enciclopédico circulava em livros, estudos literários com ambições teóricas, artigos e revistas no período estalinista. Os estudiosos voltariam a olhar para obra de Dostoiévski com uma abordagem não tão fincada nesse viés unilateral, depois de 1956, onde se teve uma certa liberalização da cultura. No entanto, a crítica mais dogmática atacava sempre na base dos mesmos argumentos (SCHNAIDERMAN, 2018). Segundo o pesquisador, é seguido da publicação da coletânea em 1959, pela Academia de Ciência, que se tem estudos que tratam das obras do romancista com mais seriedade.

Para além dos aspectos discutidos pela crítica ideológica em Dostoiévski, os anos que sucederam a Revolução trouxeram numerosos estudos. Schnaiderman (2018) destaca três autores importantes para pensar o escritor. Como exemplo, tomemos o primeiro: Leonid Grossman que, em 1925, lança o livro *A Poética de Dostoiévski*. Na obra em questão, Grossman examina o estilo e a composição de Dostoiévski e argumenta que não podemos deixar de lado a situação de construção de seu livro e analisar apenas os aspectos psicológicos e filosóficos. Mais tarde, o livro seria republicado com o título “Dostoiévski artista”, traduzido para o português pelo próprio Boris, em 1967, e passaria, então, a ser reconhecido, sobretudo no

sentido de maior articulação dos elementos estéticos e com uma visão histórica do fenômeno literário, pela Academia de Ciências, com ênfase nos estudos sérios da obra de Dostoiévski (SCHNAIDERMAN, 2018).

Doravante, na década de 1920 aparece dois estudos imprescindíveis acerca da obra do escritor com uma premissa oposta ao da crítica estritamente ideológica. Nesse período temos *Problemas da Obra de Dostoiévski*, em sua primeira versão de 1929, que, logo depois, em 1963, é refundido e seu título passa a ser *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Escrito por Mikhail Bakhtin, o livro trouxe novas considerações sobre as obras do romancista. É neste livro que temos o conceito de um *romance polifônico* — neste, Dostoiévski seria o maior representante, se não o único a fazê-lo, visto que, as vozes das personagens não estão definidas e não sofrem interferência em relação às concepções ideológicas do autor, mas se manifesta uma multiplicidade de vozes, sendo cada uma apresentada mediante sua ideologia, sem que uma delas prevaleça sobre a outra; “o que se reflete em todos os níveis da obra, desde os macro até os microelementos” (SCHNAIDERMAN, 2018, p. 111). Sobre essa obra de Bakhtin em específico, me aprofundarei mais em outro capítulo, onde trato do conto O sonho de um homem ridículo, como gênero menipeia. Como último autor, concebemos Iúri Tanianov que, em 1929, lança um importantíssimo ensaio nomeado *Dostoiévski e Gógol - Para a teoria da paródia*, em que identifica os personagens dostoiévskiano e ressalta que, muitas vezes, não se apresentam apenas como indivíduos definidos psicologicamente, mas que se referem a outros textos, fazem alusões e, por fim, trazem à tona um universo rico ao invés de uma simples reprodução da realidade imediata (SCHNAIDERMAN, 2018).

Através dessas obras se abrem novos caminhos para a compreensão literária da produção de Dostoiévski e concedem investigações em várias direções. No entanto, para o tradutor se a crítica ideológica assemelhasse tal polifonia essencial do escritor russo e reconhecesse os elementos abastados por Grossman, Bakhtin e Tanianov, obteríamos resultados excelentes. No tocante, esse caminho raramente é trilhado e poucas são as vezes que se tem trabalhos que consigam responder à altura o entrelaçamento agudo sugerido por tais autores na década de 1920. Dessa forma, parece que a crítica ideológica reprime as obras dostoiévskianas a tal ponto que seriam elas utilizadas apenas em favor desta ou daquela posição de momento (sejam elas reacionária ou revolucionária).

Por fim, a concordância acerca da obra do romancista está longe de chegar a um consenso mútuo. Para além disso, o debate é hodierno assim como o material contido na obra do autor, mas à medida que novos estudos são publicados e novas concepções são abordadas, percebemos que a imagem de Dostoiévski vai se atualizando conforme cada época, ou nas

palavras de Schnaiderman (2018, p. 114) “vai se colorindo de matizes cada vez mais opulentos e variados, cada vez mais fascinantes em suas contradições e esfumaçamento”.

Com o objetivo de que possamos melhor compreender Dostoievski e críticas ideológicas referidas a ele, é de extrema relevância que entendamos, conforme Volóchinov (2006, p. 124), de que “toda palavra é ideológica e toda utilização da língua está ligada à evolução ideológica” dada as suas variadas performances, na linguagem, nas obras literárias e, para tanto, a própria manifestação da crítica. Desse modo, podemos nos referir até mesmo à crítica ideológica como anunciadora da ideologia referente à sua época e seu contexto histórico no que diz respeito o trato com as obras de Dostoievski, pois como vemos durante o capítulo, o fato, quiçá, de não existir unanimidade concreta em relação ao romancista ideólogo por excelência, se deu através dos anos, porém, principalmente, refletindo as conjunturas sociais de cada época, isto demonstra que “a ideologia é um reflexo das estruturas sociais” (VOLÓCHINOV, 2006, p. 16) de cada tempo.

2.2. Bakhtin e a menipeia

Neste capítulo discorro sobre as características da sátira-menipeia, as quais Bakhtin apresenta em seu livro mencionado outrora. Também me deleito nos elementos de carnavalização romanesca que será de suma importância após compreender a sátira, assim como para a compreensão de um romance polifônico tal qual abrangerei em última instância desta parte.

Em *Problemas da Poética de Dostoievski* (p. 126), Bakhtin se debruça na influência dos gêneros do sério-cômico e assume que, em sua maioria, estão conjugados por um profundo entrelaçamento do *folclore carnavalesco*. O fato de o gênero conter tal relação, mesmo que em graus diferentes, todos estão amarrados com uma *cosmovisão carnavalesca* e alguns solúveis do gênero folclórico-carnavalesco. Segundo o russo, a cosmovisão carnavalesca “determina-lhes as particularidades fundamentais e coloca-lhes a imagem e a palavra numa relação espacial com a realidade”. Tal relação espacial com a realidade coaduna as concepções inacabadas da realidade atual, visto que a atmosfera criada pelo gênero sério-cômico² sempre era usada em oposição aos gêneros mais sérios como a epopeia, a tragédia, a retórica etc.

² Sério-cômico é um estilo literário da Antiguidade que se opunha aos gêneros tidos como sério, tais quais a epopeia, a tragédia, a história, e etc. (BAKHTIN, 2010). Aqui no Brasil, temos, como exemplo, o *Auto da Compadecida* (1955), de Ariano Suassuna, concebida na perspectiva do sério-cômico.

A cosmovisão carnavalesca é dotada de uma poderosa força vivificante e transformadora e de uma vitalidade indestrutível. Por isto, aqueles gêneros que guardam até mesmo a relação mais distante com as tradições do sério-cômico conservam, mesmo em nossos dias, o fermento carnavalesco que os distingue acentuadamente entre outros gêneros (BAKHTIN, 2010 p. 124).

Nesse sentido, perante o gênero sério-cômico perceberíamos elementos que o rodeiam e dariam um novo tratamento da realidade. Essa particularidade do sério-cômico prepondera, inclusive, o cotidiano como chave inicial para a apreciação e construção da realidade. De acordo com Bakhtin (p. 124), “nesse gênero, os heróis míticos e as personalidades históricas do passado são deliberadas e acentuadamente atualizados, falam e atuam na zona de um contato familiar com a atualidade inacabada”. Essa característica do gênero em relação aos outros modelos existentes seria inédita no âmbito literário. Consequentemente, surgiria, no que concerne o sério-cômico, uma mudança radical no âmago das expressões artísticas de cunho *valorativo-temporal* (BAKHTIN, 2010, p. 124).

Como particularidade do gênero sério cômico, as lendas não influenciam no seu tratamento, mas ele é consagrado através delas. Há, portanto, uma libertação da amálgama desta que o fará pincelar outra imagem literária não vista antes. Uma imagem fundada na experiência e fantasia livre. A relação do primeiro com a lenda é que, quando tratado das questões que a lenda carrega, ele se comporta de forma cínica e, muitas vezes, desmascarador.

Uma última particularidade fundamental do gênero sério-cômico é a de que existe uma politonalidade de narração e pluralidade de estilos resgatados de outros gêneros como cartas, manuscritos encontrados, diálogos relatados etc. Em essência, não funcionam sozinhas, mas se complementam entre si, dando uma carga de renúncia às normatizações estilísticas, de grosso modo, à unicidade estilística que se encontra na epopeia, na tragédia, na retórica elevada e na lírica (BAKHTIN, 2010, p. 125). Além, claro, de se perceber uma fusão entre o sublime e o vulgar, em alguns há uma mistura do discurso da prosa e do verso e daí nasce distintos disfarces para o autor. Nesse caso, o russo menciona que surge, consequentemente, “um tratamento radicalmente novo do discurso enquanto matéria literária” (2010, p. 125).

Diante de tais particularidades comuns em todos os gêneros do sério-cômico, pode-se dizer que o gênero romanesco está ligado a três pontas que Bakhtin (2010, p. 125) nomeia: a épica, a retórica e a carnavalesca. Para o estudioso são esses elementos da literatura antiga que influenciarão os romances europeus e a prosa literária que orbitam e pronunciam-se ante sua influência. Dentre tais pontas há uma variação da forma, não obstante, isso dependerá muito do domínio de uma sobre a outra de maneira transitória. Entretanto, é nas variações das linhas carnavalescas que Bakhtin procura os pontos de partida, tão incansavelmente, as que guiaram

Dostoievski. A variedade do desenvolvimento do romance é intitulada *variedades dialógicas* por Bakhtin (2010, p. 125). Entre as variedades dialógicas se tem duas predominantes: o *diálogo-socrático* e a *sátira-menipeia*. Me interessa aqui a sátira-menipeia.

É dentro do campo do sério-cômico que nos deparamos com a sátira menipeia, a qual servirá, num primeiro momento, para identificar os elementos constituintes do conto *O sonho de um homem ridículo* e, num segundo momento, para analisá-lo. As duas ações ocorrerão concomitantemente, ou seja, ao passo que identifico a maneira como ela se comporta dentro do conto também faço uma análise literária refletindo os aspectos da carnavalização que será apresentado mais à frente.

Antes de adentrar ao exame da sátira menipeia, permita-me fazer um breve relato a título elucidativo no intuito de melhor desenhar a sua origem. O gênero é oriundo da formulação postulada no século II AEC. pelo filósofo Menipo de Gádara. Porém, ao que parece, o termo, enquanto categoria de um determinado gênero, foi especialmente introduzido pela primeira vez pelo escritor romano do século I AEC. Marco Terêncio Varro (116-27 AEC), que deu nome à sua sátira de ‘*saturae menippeae*’ (BAKHTIN, 2010, p. 129). Obviamente que, durante toda a antiguidade, muitos filósofos cooperaram para uma melhor estruturação do gênero com a ideia de solidificar sua composição e nuances dialógicas.

A sátira menipeia se consolidou fortemente na literatura cristã antiga e na literatura bizantina. Se populariza em diferentes marcos como na Idade Média, no Renascentismo e na Reforma e na Idade Moderna, sendo desenvolvida em distintas variantes e sob diferentes denominações de gênero. Dessa forma, a menipeia se parece o ar que o acordeão respira. A cada sanfonada executada ela penetra as variadas pontuações musicais, incrementando sua textura e contagiando o auditivo, de modo que, ao penetrá-lo, não se encerra ali dentro, mas sim incorpora-o e da vida ao gênero de partida. Ou como diria Bakhtin (2010):

Esse gênero carnavalizado, extraordinariamente flexível e mutável como Proteu, capaz de penetrar em outros gêneros, teve uma importância enorme, até hoje ainda insuficientemente apreciada, no desenvolvimento das literaturas européias. A “sátira menipeia” tornou-se um dos principais veículos e portadores da cosmovisão carnavalesca na literatura até os nossos dias (BAKHTIN, 2010, p. 130).

O fato da sátira menipeia ser “extraordinariamente flexível e mutável” faz com que o cômico tenha um peso estratosférico específico nela que pode oscilar dependendo da conjuntura em que orbita. Bakhtin aponta que o fenômeno do *riso reduzido* teve grande importância na literatura universal, porque segundo ele, o próprio “carece de expressão direta” (2010, p. 130), é como se não fosse visível ao olhar passivo, mas na estrutura da imagem e na palavra ele é

percebido por deixar a sua marca evidente, por assim dizer. O riso reduzido, para o pesquisador russo, está atrelado à ironia, o sarcasmo e outros tipos de humor ligados ao sério e, portanto, não referindo-se ao cômico (NIGRIS, 2008 p. 5). Sendo assim, o riso reduzido entra em contraste com o riso cômico que seria o riso nítido, aberto e sem restrições.

A sátira menipeia traz consigo a noção de sério que poderia ser ilustrada como o sábio e o cômico como o bobo. Segundo Bakhtin (2010, p. 131), a particularidade mais importante do gênero é de que a fantasia e a aventura estão totalmente arraigadas numa experimentação de uma verdade filosófica ideológica e nela se justificam e são motivadas. Contudo, a fantasia e a aventura aqui, servem não como materialização dessa verdade, mas pela busca, provocação e experimentação dessa verdade. O herói que busca incessantemente uma verdade e para isso precisa passar por alguns estágios utópicos, passando por terras desconhecidas, descendo ao Olimpo, se deparando no inferno. Os estágios podem ter caráter simbólico e até místico-religioso. O elemento de experimentação da ideia, da verdade está ligado a posição filosófica ideológica da personagem no mundo e não está vinculado aos traços de caráter “humano, individual ou típico-social” (BAKHTIN, 2010, p. 131). Com isso em vista, Bakhtin (2010, p. 131) afirma que: “o conteúdo da menipeia é constituído pelas aventuras das ideias ou da verdade no mundo, seja na Terra, no inferno ou no Olimpo”.

Além dos aspectos místico-religioso e simbólico, também há o elemento naturalismo submundo, que se refere ao mundo das camadas mais baixas da sociedade. De acordo com o autor:

As aventuras da verdade na terra ocorrem nas grandes estradas, nos bordéis, nos covis de ladrões, nas tabernas, nas feiras, prisões, orgias eróticas de cultos secretos, etc. Aqui a ideia não teme o ambiente do submundo nem a lama da vida. O homem da ideia – um sábio - se choca com a expressão máxima do mal universal, da perversão, baixeza e vulgaridade (BAKHTIN, 2010 p. 132).

Em conformidade com o pesquisador, a menipeia é o gênero das “últimas questões” (2010, p. 132), pois nela sondam as últimas posições filosóficas, devido ao arrojo da invenção e do fantástico, culminando em um universalismo filosófico que se reflete num jeito peculiar de objetar o mundo. Apresenta, parece, um último soluço de desespero em relação as problemáticas do espírito e os atos do homem, “apresentando em cada um deles o homem em sua totalidade e toda a vida humana em sua totalidade” (2010, p. 132). Deixa nu as questões mais profundas do ser. Um lugar onde tudo é revelado. Dessa maneira, a menipeia pode ser caracterizada, também, pela síncrese, isto significa, pelo confronto com as últimas atitudes no mundo. Aqui é onde temos os “*pro et contra*” preconizados (BAKHTIN, 2010, p. 133).

Outra particularidade da menipeia que surge como inovação é a experimentação moral e psicológica, quer dizer, “a representação de inusitados estados psicológicos-morais anormais do homem – toda espécie de loucura (temática maníaca), da dupla personalidade, do devaneio incontido, de sonhos extraordinários...” (BAKHTIN, 2010, p. 133). Esses são encarados formalmente dentro do gênero e não como um caráter temático. Sendo assim, tais elementos sugerem, outra vez, uma oposição da integridade épica e trágica em decorrência das fantasias, dos sonhos e da loucura permitirem ao “homem uma outra possibilidade de vida” (BAKHTIN, 2010, p. 134). Nela ele não se reconhece, pois perde sua perfeição e sua essência. Em harmonia com Bakhtin (2010, p. 134), os sonhos também aparecem na epopeia, entretanto aqui eles assumem uma característica motivadora, profética e, até mesmo, precautória, visto que não submetem ao homem um destino além de seus limites.

A menipeia gosta de brincar com opostos, o alto e o baixo, ascensão e decadência e jogos de oxímoros: “...a autêntica liberdade do sábio e sua posição de escravo, o imperador convertido em escravo, a decadência moral e a purificação, o luxo e a miséria, o bandido nobre e etc.” (BAKHTIN, 2010, p. 135). Além disso, a menipeia incorpora características do utópico social e, geralmente, são representados através de “sonhos ou viagens a países misteriosos” (BAKHTIN, 2010, p. 135). Dessa forma, o elemento utópico se junta peremptoriamente aos outros elementos mencionados anteriormente como a fantasia, a aventura, a experimentação da verdade.

O último aspecto da menipeia seria o de caráter jornalístico, onde se tem uma ideia avaliativa das questões ideológica de seu tempo, que fora muito reproduzido na antiguidade, a perscrutação do cotidiano e suas mudanças. Aqui ela se revela como um “Diário do escritor” (BAKHTIN, 2010, p. 136), que acompanha a atualidade em formação.

Para encerrar esta seção, cabe salientar, como Bakhtin (2010, p. 136) também o fez, que os núcleos que funcionam organicamente dentro desse gênero e suas características heterogêneas, foram fundidos numa época de dismantelamento da tradição popular nacional; da desintegração das normas éticas que sustentavam o ideal antigo do “agradável” (2010, p. 136); num momento de luta entre tendências filosóficas e religiosas heterogêneas, assim como entre inúmeras escolas; quando o houve a desvalorização dos aspectos exteriores a vida humana e, por ora, em ocasião que as discussões sobre as “últimas questões” da visão do mundo se tornam fato corriqueiro entre todas as camadas da população (2010, p. 136). Segundo o pesquisador russo, essa seria a “época de preparação e formação de uma nova religião universal: o cristianismo” (2010, p. 136).

Sendo assim, a menipeia é capaz de absorver pequenos gêneros cognatos e penetrar como elemento de gêneros grandes, pois é dotada de integridade e detentora de grande plasticidade. Essas particularidades do gênero menipeia “não só renasceram como se renovaram nas obras de Dostoievski” BAKHTIN (2010, p. 138). Para o teórico, o que diferencia a menipeia da antiguidade das subsequentes obras de Dostoievski, é que elas não possuem o tom polifônico.

Como podemos ver, a menipeia era um gênero popular que se opunha aos gêneros sérios elevados da antiguidade, seja a epopéia, a tragédia ou os simpósios socráticos. Compõe-se da ironia em detrimento do sério e está assentada sobre um contraste agudo do alto e do baixo, do vulgar e do sublime, do sério e do cômico. Se apodera da experimentação da verdade em mundos paralelos e aventuras mirabolantes. Gesticula de sensações psicológicas-morais para conservar a agonia das últimas posições na terra. É o gênero das ideias. O ultimato da loucura, do duplo, da subversão e não teme as lambanças da vida, nem mesmo em sua expressão mais horrenda inusitada ao homem. Através de sonhos permite ao herói vislumbrar uma nova vida, profética e motivadora. Não se submete às lendas e mitos, mas se liberta delas.

2.3. Carnavalização

Mikhail Bakhtin delinea o conceito de carnavalização no livro *Problemas da Poética de Dostoievski* (1963), porém o aprofunda mais tarde em sua tese de doutorado intitulada *A cultura na Idade Média e no renascimento: o contexto de François Rabelais* (1965). Usarei como base neste trabalho o primeiro referido, pois é o qual tive acesso.

O carnaval é uma tradição de variedade festiva e ritualística praticada desde os primórdios até os dias de hoje; em sua essência se agrupam as raízes profundas da sociedade primitiva e do pensamento primitivo do homem, de sua relação com a sociedade de classes conjugados com a formação da cultura. Bakhtin vê, aqui, um dos problemas mais complexos na história da cultura: os aspectos carnavalescos. No entanto, o carnaval em toda sua expressividade não é um fenômeno literário. O autor afirma que é uma forma sincrética de espetáculo de semblante ritual variada, muito complexa, mas que, com base nas concepções gerais carnavalescas, tem diversos matizes e definições dependendo da época, povos, conjuntura social e festejos particulares.

Em dado momento, o carnaval cria uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas em meio a complexas ações de massas e acenos carnavalescos. Através dessa linguagem se exprime uma cosmovisão carnavalesca que lhe penetra por completo. Todavia,

essa linguagem não é passível de tradução no campo verbal. Ela se manifesta nas composições da linguagem cognata, por caráter concretamente sensorial, das imagens artísticas, isto é, ela é suscetível a linguagem da literatura Bakhtin (2010, p. 139). A transposição do carnaval para a linguagem da literatura, o estudioso russo classifica como carnavalização da literatura. Diz Bakhtin (2010):

O carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval, mas *vive-se* nele, e *vive-se* conforme as suas leis enquanto estas vigoram, ou seja, *vive-se* uma vida carnavalesca. Esta é uma vida desviada de sua ordem *habitual*, em certo sentido uma “vida às avessas”, um “mundo invertido” (“monde à l’envers”) (BAKHTIN, 2010, p. 140).

O carnaval suspende as leis, as restrições, as proibições da vida comum, isto é, extracarnavalesca. Há uma inversão das hierarquias constituídas ainda na fase anterior ao carnaval. Perde-se a distância desigual social entre os homens, de modo que entre eles aparece apenas o contato familiar. Revoga-se todas as formas de medo, etiqueta e qualquer todo de construção hierárquica, mesmo as etárias. Segundo o teórico russo, esse é um momento muito importante na cosmovisão carnavalesca, pois os homens, separados na vida por intransponíveis barreiras hierárquicas, entram em livre contato familiar na praça pública carnavalesca (BAKHTIN, 2010, p. 140). Através desse contato familiar, se impõe, também, caráter de organizações das ações das massas, onde todos se encontram em posição de igualdade.

No carnaval constitui-se, segundo o autor, por meio do *concreto-sensorial semi-real*, um *novo modus de relações mútuas do homem com o homem*, que renunciam às onipotentes relações hierárquico-sociais produzidas na vida não-carnavalesca (BAKHTIN, 2010 p. 140). Dessa forma, o gesto, o comportamento e a palavra do homem desvinculam-se de qualquer posição hierárquica (título, classe, fortuna) que possuíam na vida extracarnavalesca, o que os tornam excêntricos e importunos seguido da lógica do cotidiano não-carnavalesco. Surge daí uma categoria única e fundamental da cosmovisão carnavalesca: a *excentricidade*. Esta categoria está amarrada ao contato familiar; dela se revelam e se expressam – de forma concreto-sensorial – os aspectos velados da natureza humana.

A familiarização (*mésalliances carnavalescas*) é o contato livre familiar que está relacionado a tudo: a todos os valores, ideias, fenômenos e coisas. Em consonância com Bakhtin (2010, p. 140), “o carnaval aproxima, reúne, celebra os esponsais e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo”. Todos

esses contrastes que eram estabelecidos, fechados que se distanciavam na cosmovisão extracarnavalesca, se aproximam no livre contato familiar.

A *profanação* também é uma categoria carnavalesca. É nela que se mesclam os sacrilégios carnavalescos; se forma todo um sistema de descidas e aterrissagens carnavalescas, as indecências, voltadas com a força produtora da terra e do corpo, e reúne paródias carnavalescas dos textos sagrados e sentenças bíblicas (BAKHTIN, 2010 p. 140).

Nesse sentido, se estabelecem quatro categorias que agem de acordo com a percepção de mundo carnavalesca, segundo Bakhtin (2010): a revogação das formas hierárquico-social desigual entre os homens, constituindo um novo modus das relações entre eles em pé de igualdade; a excentricidade, que está organicamente relacionada a cosmovisão carnavalesca e evidencia os elementos velados da natureza humana, da violação do que é comum e geralmente aceito; as *mésalliances* carnavalescas, através da aproximação do sagrado com o profano; e a profanação que é constituída pelas indecências carnavalescas. Essas categorias não são ideias abstratas acerca da igualdade do homem e suas contradições, mas sim ideias concreto-sensoriais que se formaram no coração das sociedades e que permitem ao homem adentrar no livre contato familiar reconhecendo a própria representação hierárquica que se vive e desfazendo-se dela.

Adentremos a parte da ação principal carnavalesca que, segundo Bakhtin (2010), é a *coroação bufa* e o *destronamento do rei* do carnaval. O teórico ressalta que essa ação se repete em variadas formas de festejo do carnaval, ainda que em alguns lugares como a festa dos bobos (europeia), no lugar do rei, se colocava sacerdotes bufos, bispos ou o papa, dependendo da categoria da igreja. É, portanto, neste ritual que mora a cosmovisão carnavalesca: a ênfase da mudança e das transformações, da morte e da renovação. A festa do tempo que tudo destrói e tudo renova é a ideia fundamental do carnaval. Esclarece Bakhtin (2010):

A coroação-destronamento é um ritual ambivalente biunívoco, que expressa a inevitabilidade e, simultaneamente, a criatividade da mudança-renovação, a *alegre relatividade* de qualquer regime ou ordem social, de qualquer poder e qualquer posição (hierárquica). Na coroação já está contida a ideia do futuro destronamento; ela é ambivalente desde o começo. Coroa-se o antípoda do verdadeiro rei – o escravo ou o bobo, como que inaugurando-se e consagrando-se o mundo carnavalesco às avessas. Na cerimônia de coroação, todos os momentos do próprio ritual, os símbolos de poder que se entregam ao coroado e a roupa que ele veste tornam-se ambivalentes (BAKHTIN, 2010, p. 141).

Segundo o autor russo, o rito de destronamento é como se encerrasse a coroação da qual é inseparável, pois detém uma relação biunívoca entre as partes. Transparece então uma nova coroação. Dessa maneira, o carnaval triunfa sobre a mudança e até mesmo sobre o processo que chamamos de mudança e não necessariamente sobre aquilo muda. É possível encarar o carnaval

não como substancial, mas funcional daquilo que se propõe. A celebração de destronamento se revela em contraste ao da coroação, nesse âmbito, o destronado é despido do seu papel simbólico de poder e ridicularizado. É, portanto, assim que se revela a ênfase carnavalesca na mudança e renovação. Como coroamento o rei é elevado e ao ser destronado se submete a queda: a imagem da morte criadora. Uma se renova na outra, são inseparáveis.

Aqui nesse mundo inverso entra, também, o riso carnavalesco como ridicularização do supremo; da divindade, pois o riso dessacraliza o discurso sério, a ordem autoritária, o imutável, a verdade e os relativiza. Assim, a paródia tem seu papel crucial porque diante dela se manifesta a criação do *duplo destronante* (BAKHTIN, 2010), do mesmo mundo às avessas. A paródia está indissolúvelmente ligada a cosmovisão carnavalesca tanto na Antiguidade como na Idade Média. Segundo Bakhtin, a paródia é ambivalente e sente sua relação com a morte e a renovação.

Destarte, concebemos a literatura carnavalizada aquela em que o enredo carrega consigo profundidade simbólica suficiente para a negação da vida extracarnavalizada e se recheia com a *alegre relatividade*. A qual, através da excentricidade se aconchega do sublime ao vulgar sem medo, sem etiqueta, sem situações formais e transforma o indivíduo marginalizado o centro que pode ser experienciado, não mais sendo regido pelas intransponíveis barreiras socio-hierárquicas, pois a carnavalização é biunívoca.

3 ANÁLISE

Neste capítulo, inicio minha análise, com exuberante animação, do conto fantástico *O sonho de um homem ridículo*, escrito por Fiódor Dostoievski. Cabe salientar que partirei de pontos que considero significativo para a interpretação do próprio e que pondero, sobretudo, estar de acordo com os elementos da sátira-menipeia carnavalizada. Aqui também entenderemos por que o conto se encaixa no elemento fantástico.

Ao escorregar os olhos entre as primeiras páginas do conto, somos apresentados ao homem ridículo. Este, por sua vez, não aparenta medo de errar, ao contrário, se mantém firme em suas colocações e se mostra a par de sua situação. Nos deparamos, neste momento, com um parágrafo espetacularmente introdutório, mas que aos olhos convoca conformidade. Se apresenta o narrador desconhecido:

Eu sou um homem ridículo. Agora eles me chamam de louco. Isso seria uma promoção, se eu não continuasse sendo para eles tão ridículo quanto antes. Mas agora já nem me zango, agora todos eles são queridos para mim, e até quando riem de mim — aí é que são ainda mais queridos. Eu também ria junto — não de mim mesmo, mas por amá-los — se ao olhar para eles não ficasse tão triste. Triste porque eles não conhecem a verdade, e eu conheço a verdade. Ah, como é duro conhecer sozinho a verdade! Mas isso eles não vão entender. Não, não vão entender. (DOSTOIEVSKI, 2022, p. 91).

Autoafirmação e distanciamento das pessoas a sua volta. Isso o coloca em uma categoria para além dos demais. Nesse sentido, conforme Bakhtin (2010, p. 172), percebemos o primeiro elemento da menipeia reluzindo como porta de entrada de que estamos diante do sério-cômico ambivalente da literatura carnavalizada. O primeiro contraste entre ser detentor de uma verdade que só ele conhece, por tanto, sábio e isso o torna ridículo — cômico. Isto é, características que coadunam entre si e convivem em harmonia. Também é nítido a autoconsciência do homem ridículo à sua condição: “sempre fui ridículo, e sei disso, talvez, desde que nasci.” (DOSTOIEVSKI, 2022, p. 91). O constante contato com uma realidade embrutecida o submete ao desdobramento de que tudo no qual se manteve contato somente serviu para fomentar uma percepção arguta de seu tom ridículo. Ao passo que se aprimorava em seus estudos ganhava noção de sua condição de indiferença absoluta a tudo no mundo.

Saber de sua condição lhe incomodava em detrimento de outrem que não detinham tal conhecimento. Nesse ponto, o homem ridículo é levado por um atordoamento de pensamentos que, necessariamente, o afastara dos demais com indiferença, levando-o a crer que nada existe. O que também pode ser caráter de um mal-estar proporcionado pela condição social que vivia. “Senti de repente que para mim dava no mesmo que existisse um mundo ou que nada houvesse

em lugar nenhum. Passei a perceber e a sentir com todo o meu ser que diante de mim não havia nada.” E mais a frente continua refletindo: “Mas para mim tudo ficou indiferente, e as questões todas se afastaram” (DOSTOIEVSKI, 2022, p. 93). Começa, então, um indício da premissa filosófica que se manifestará mais adiante. Este indício remete a uma ideia que nos leva a refletir uma possível parte da construção composicional do autor. Se nada existe, então tudo é permitido? Veremos ao decorrer que esse princípio, que leva o homem ridículo à indiferença com as questões, também servirá como experimentação da moral filosófica.

A imagem ambientada que o autor cria no mundo extracarnavalesco do narrador desconhecido carrega uma tonalidade obscura e turbulenta. Percebemos isso quando o mesmo conhece a verdade. Relata o homem ridículo:

Isso aconteceu numa noite tenebrosa, na mais tenebrosa noite que pode haver. Eu voltava para casa então às onze horas da noite, e pensava justamente, eu me lembro, que não poderia haver hora mais tenebrosa. Até fisicamente falando. Havia chovido o dia todo, e era a mais gelada e tenebrosa das chuvas, uma espécie de chuva ameaçadora até, eu me lembro disso, que caía com evidente hostilidade às pessoas, e agora, de repente, às onze horas, parou de chover, e principiou uma umidade terrível, mais úmida e gelada do que a própria chuva, e tudo exalava uma espécie de vapor, cada pedra do caminho, cada beco, quando olhado da rua, de longe, bem lá no fundo. (DOSTOIEVSKI, 2022, p. 93).

Mesmo aconchegado a esse embrutecimento atmosférico que refletia duramente no seu estado físico, o homem ridículo continua sua lembrança de quando conheceu a verdade. Daí então, ele visita um amigo engenheiro que conversava com mais dois amigos. O narrador-protagonista revela um conhecimento sobre eles que eles próprios desconhecem, mas percebe isso calado no canto enquanto escuta eles conversarem. No entanto, o enclausuramento excessivo fechando-se para o mundo à causa da indiferença o leva ser caçoado outra vez. E, de novo, por deter uma verdade que os outros não enxergam. “Conversavam sobre algo polêmico, e de repente até se inflamaram. Mas para eles tudo era indiferente, eu via isso, e se acaloravam à toa. De repente desabafei-lhes isso mesmo... Não levaram a mal, apenas começaram a rir de mim” (DOSTOIEVSKI, 2022, p. 94). Também se identifica aqui, como exposto anteriormente, um elemento recorrente na literatura carnavalesca que é a ridicularização do sério, nesse caso, da verdade: sobrepondo o tom irônico do cômico, pois o homem ridículo desabafa-lhes a verdade (sério) e passa a ser ridicularizado através do riso (cômico).

Essa indiferença universal leva o homem ridículo a cogitar a ideia de suicídio. Na verdade, essa ideia havia se originado há meses, mas, especificamente, naquela noite tenebrosa lhe volta com acidez enquanto mirava uma estrelinha no céu horrivelmente escuro. “Fazia dois meses que isso já estava firmemente decidido, e, apesar de ser pobre, comprei um belo revólver

e carreguei-o naquele mesmo dia. Já se tinham passado dois meses, porém, e ele ainda jazia na gaveta.... e decidi que seria sem falta nessa mesma noite.” (DOSTOIEVSKI, 2022, p. 94). Segundo Bakhtin (2010, p. 166), nas obras de Dostoiévski, as personagens “...da ação se encontram no limiar (no limiar da vida e da morte, da mentira e da verdade, da razão e da loucura)” levando-as a serem apresentadas com vozes cujo proferimento se dá diante não só do leitor, mas sim “diante do céu e da terra” (BAKHTIN, 2010, p. 166).

Ao passo que rememorava sua ideia de suicídio enquanto olhava para o céu, uma menininha em prantos lhe puxa pelos braços pedindo-lhe ajuda, pois, ao que indicara, sua mãe estava morrendo em algum lugar frio daquele beco. O homem ridículo descreve que “a menina tinha uns oito anos, de lencinho e só de vestidinho, toda encharcada, mas guardei na lembrança especialmente os seus sapatos rotos e encharcados” (DOSTOIEVSKI, 2022, p. 94), denotando a situação social em que ela vivia, sem cuidados básicos. Havia acabado de cair uma tremenda chuva hostil às pessoas e ela estava “de lencinho e só de vestidinho”, provavelmente, sentindo o pior momento do frio que é quando a chuva passa e você está encharcada e o vento atinge estupidamente sua estatura física, ou seja, além do frio ainda tinha os “sapatos rotos e encharcados”. Entretanto, como tudo ao homem ridículo é indiferente, ele a ignora. Expõe o protagonista:

Voltei o rosto para ela, mas não disse uma palavra e continuei andando, só que ela corria e me puxava, e na sua voz ressoava aquele som que nas crianças muito assustadas significa desespero. Conheço esse som. Embora ela não articulasse bem as palavras, entendi que sua mãe estava morrendo em algum lugar, ou que alguma coisa acontecera lá com elas, e ela fora correndo chamar alguém ou achar alguma coisa para ajudar a mãe. Mas não fui atrás dela, e, ao contrário, me veio de repente a ideia de enxotá-la. (DOSTOIEVSKI, 2022, p. 95).

Após esse evento, o protagonista volta para o lugar onde mora: em uma casa de pensão. Nesta altura, caracterizamos outro elemento da menipeia que se assemelha ao *naturalismo do submundo* que, em harmonia com Bakhtin (2010, p. 132) é “onde o sábio se depara com a expressão máxima do mal universal, da perversão, baixeza e vulgaridade”, pois ele circula por estradas miseráveis e tem ao seu redor baixeza da vida, seja se deparando com uma menininha pedindo ajuda pela sua mãe; seja sua condição social; jogos de baralhos; bebidas; até mesmo, situar-se em uma mansão de ambiente hostil ao lado de uma família deplorável que tem como chefe um capitão que pede esmola. Ou seja, a lama da vida. Como nos conta o narrador: “Moro de aluguel, numa casa de pensão. O meu cômodo é pobre e pequeno, com uma janela de sótão semicircular. Tenho um divã de oleado, uma mesa, na qual ficam os livros, duas cadeiras e uma

poltrona confortável, velha, bem velhinha, mas voltairiana.” (DOSTOIEVSKI, 2022, p.96) e ainda prossegue pesarosamente dizendo:

Aí morava um capitão reformado, e ele agora tinha visitas — meia dúzia de marmanjos, que bebiam vodca e jogavam schtoss com umas cartas velhas. Na noite passada houve briga, e sei que dois deles ficara um bom tempo se arrastando pelos cabelos. A senhoria quis dar queixa, mas morreu de medo do capitão.... Tanto ela quanto as crianças chegam a desmaiar de medo do capitão, passam a noite toda tremendo e fazendo o sinal da cruz, e a menorzinha ficou tão apavorada que teve uma espécie de ataque. Esse capitão, sei bem, às vezes para os passantes da Niévsk e pede esmola. (DOSTOIEVSKI, 2022, p. 96).

O *naturalismo do submundo* — ainda que possa ser um termo incongruente que descreve as camadas mais baixas da sociedade — é entendido aqui como a expressão máxima dos acontecimentos que transcorrem no dia-a-dia do homem ridículo, sendo o fato de ele estar numa posição marginal perante a sociedade “o meu cômodo é pobre e pequeno”; o capitão tomando a imagem do mendigo que “para os passantes da Niévsk e pede esmola”; as mulheres sendo açoitadas psicologicamente pela imagem autoritária do capitão “tanto ela quanto as crianças chegam a desmaiar de medo do capitão” onde até a menorzinha de tão apavorada tem “uma espécie de ataque”. Logo após esse episódio o homem ridículo ainda indiferente a essas questões se senta à mesa em silêncio e tira o revólver e o despoja em sua frente e fica a ponto de se matar. Todavia, se dissolve em algo que, como fora mencionado anteriormente, remete ao afloramento das “*últimas questões da vida*” (BAKHTIN, 2010, p. 132) — particularidade da menipeia — consoante o suicídio. Essas questões se aproximam da *experimentação da moral* como relata o homem:

E eu tinha sentido pena fazia pouco: uma criança, afinal, eu teria socorrido sem falta. Por que é que eu não socorri a menina? Ora, de uma ideia que me veio naquele momento: quando ela me puxava e me chamava, de repente surgiu diante de mim uma questão, e eu não conseguia resolvê-la. A questão era fútil, mas me irritei. Me irritei em consequência da conclusão de que, se eu já tinha decidido que nessa mesma noite me mataria, então, por isso, todo mundo, agora mais do que nunca, deveria ser-me indiferente. (DOSTOIEVSKI, 2022, p. 99).

A noite mencionada pelo homem ridículo como a noite do arremate da ideia do suicídio é a noite que o mesmo concebe a verdade. Para o narrador, conceber a verdade através do sonho é o mesmo que adquirir a verdade acordado, pois se é a verdade, que diferença faz? “Mas por acaso não dá no mesmo, seja isso um sonho ou não, já que esse sonho anunciou a Verdade?” (DOSTOIEVSKI, 2022, p. 102). Essa ideia de conceber a Verdade através do sonho traz a luz de que o contato com a Verdade não nos deixaria relaxados ou passivos perante a realidade,

mas uma Verdade que motivasse a *práxis* da mesma enquanto recurso superior a própria noção de passividade. Porém, o fato de as pessoas o zombarem por esse sonho que anunciou a Verdade, ele argumenta exalando indiferença: “Ora, que seja um sonho, que seja, mas essa vida que vocês tanto exaltam, eu queria extingui-la com o suicídio, e o meu sonho, o meu sonho — ah, ele me anunciou uma vida nova, grandiosa, regenerada e forte!” (DOSTOIEVSKI, 2022, p. 102). De acordo com Bakhtin (2010, p. 135), é muito recorrente na menipeia o discurso do escândalo, do comportamento excêntrico que viola a marcha universalmente aceita, das normas estabelecidas e da violação do discurso. Em outros termos, é dizer que, no momento em que ele assume o discurso excêntrico “essa vida que vocês tanto exaltam” denotando desdém e se colocando exacerbado para com a vida, o homem ridículo viola o discurso da concordância mútua e se sobrepõe trazendo o “eu” o “meu sonho” como fonte daquilo que é verdadeiro. Ainda assim, faz escândalo acentuado o fato de querer extingui-la com o suicídio. Tema que muito raramente ouviríamos uma pessoa soltar aos gritos e isso para ele é uma ideia que o distingue do todo defende ferrenhamente. Esse trecho também é marcado pela particularidade da menipeia que está relacionada ao fantástico livre, onde o sonho assume um papel profético, motivador ou precautório (BAKHTIN, 2010, p. 135), pois não leva o homem para além de seu destino ou, até mesmo, destrói sua integridade.

Eis que o homem ridículo adormece sem se dar conta. Sonha apanhando o revólver direto para o coração, coisa que outrora, em vida, seria completamente diferente. Aliás “tinha determinado que meteria sem falta um tiro na cabeça, mais precisamente na têmpora direita” (DOSTOIEVSKI, 2022, p. 103). Ao seu redor, momentos antes de puxar o gatilho, os objetos ordinários sacodem e lhe causa extrema agonia. “Esperei um segundo ou dois, e a minha vela, a mesa e a parede diante de mim começaram de repente a se mexer e a balançar. Puxei depressa o gatilho” (DOSTOIEVSKI, 2022, p. 103). Entra, então, numa escuridão profunda, em estado de inanição, estagnado. Um vazio toma conta e lhe estremece as entranhas. Ali está ele estirado, enterrado e contando o tempo. Se põe a suplicar sobre a existência de algo maior. “E eis que me metem na terra. Todos vão embora, estou sozinho, totalmente sozinho. Não me movo. Antes, sempre que imaginava acordado como me colocariam na sepultura, associava à sepultura propriamente apenas uma sensação de umidade e frio” (DOSTOIEVSKI, 2022, p. 104). Conforme o teórico russo, esse elemento de descida do homem ridículo ao vazio aprumado sob a terra está arraigado nos elementos da carnavalização (BAKHTIN, 2010). Aqui é onde ele começa sua descida da terra para debaixo dela e dali provavelmente se levantará. O que por si só é simbólico pois está, consoante Bakhtin (2010, p. 140), “relacionado com a força produtora

da terra e do corpo”, ademais de se entrelaçar por todo um sistema de descida e aterrissagem carnavalescas. Dado isso:

E eis que de repente o meu caixão se rompeu. Isto é, não sei se ele foi aberto ou desenterrado, mas fui pego por alguma criatura escura e desconhecida para mim, e nós nos encontrávamos no espaço. De repente voltei a ver: era uma noite profunda, e nunca, nunca tinha havido tamanha escuridão!... Não lembro quanto tempo voamos, nem posso imaginar: tudo acontecia como sempre nos sonhos, quando você salta por cima do espaço e do tempo e por cima das leis da existência e da razão, e só para nos pontos que fazem o coração delirar. (DOSTOIEVSKI, 2022, p. 105).

Nessa circunstância, depreendemos o *fantástico experimental* (BAKHTIN, 2010), tanto que o homem ridículo passa a observar a existência de um outro ângulo, de outra distância, saltando e driblando as leis comuns no universo não carnavalesco. Quer dizer, se outrora ele contava o tempo, agora ele não se lembre por quanto tempo estava voando “não lembro quanto tempo voamos”. Ao que parece, esse momento no qual o herói salta por cima do espaço e do tempo deixando a razão para traz e enfatizando o “coração delirar” deixa claro a característica fundamental do fantástico experimental, pois não remete a argumentos complexos, mas sim liberdade para se experienciar a imaginação. Dessa forma entendemos, como primeira instância, o porquê de o conto se configurar na categoria de fantástico. A fim de substanciar ainda mais a categoria decorrente das descidas e aterrissagem, o herói se encontra em terras distantes ou totalmente desconhecidas. Todavia, “ele está subordinado à função puramente ideológica de provocar e experimentar a verdade” (BAKHTIN, 2010, p. 131). Assim corrobora o homem ridículo: “De repente, como que sem atinar com nada, eu estava nessa outra Terra sob a luz radiante de um dia ensolarado e encantador como o paraíso” (DOSTOIEVSKI, 2022, p. 108).

Assim, percebemos uma outra imagem totalmente diferente do mundo não carnavalesco com o qual se encontrara mais cedo o homem ridículo. Nessa outra Terra tudo tem seu brilho. “Ah, tudo era exatamente como na nossa Terra, mas parecia que por toda parte rebrilhava uma espécie de festa e um triunfo grandioso, santo, enfim alcançado” (DOSTOIEVSKI, 2022, p. 108). É, meus leitores, aqui onde começamos a puxar as cortinas da carnavalização e nos deparamos com o livre contato familiar; lugar onde as leis hierárquicas estão suspensas. O homem ridículo caminha por essas terras riquíssimas e, conseqüentemente, encontra seus habitantes. “E, finalmente, eu vi e conheci os habitantes dessa Terra feliz. Eles mesmos se aproximaram de mim, me rodearam, me beijaram. Filhos do Sol, filhos do seu próprio Sol — ah, como eles eram belos! Eu nunca tinha visto na nossa Terra tanta beleza no homem” (DOSTOIEVSKI, 2022, p. 109). Conforme Bakhtin (2010, p. 140), “o comportamento, o gesto e a palavra do homem libertam-se de qualquer posição hierárquica (de classe, título, idade,

fortuna)”, ou seja, em vista do recorte que o homem ridículo nos conta, eles o tratam em pé de igualdade, uma vez que no mundo extracarnavalesco o protagonista vivia nas margens da sociedade. No mundo não carnavalesco existem barreiras intransponíveis e solidificadas de tal sorte que ele nunca reverteria sua condição. Da mesma forma, quando se está no universo carnavalesco ocorre a *coroação-bufa* como que o marginalizado se torna consagrado.

Essas pessoas, rindo alegremente, se achegavam a mim e me afagavam; levaram-me consigo, e cada uma delas queria me apaziguar. Ah, não me fizeram nenhuma pergunta, mas era como se já soubessem de tudo, assim me pareceu, e queriam expulsar o mais depressa possível o sofrimento do meu rosto. (DOSTOIEVSKI, 2022 p. 109).

Como mencionado anteriormente, as *mésalliances carnavalescas* (BAKHTIN, 2010 p. 140) — categoria da carnavalização — também se manifestam como *familiarização* do ambiente, da terra com o corpo, do contato com o outro, da natureza com os habitantes. “Eles me apontavam as suas árvores, e eu não conseguia entender o grau de amor com que as olhavam: era como se falassem com seres semelhantes a eles”. É como se no mundo carnavalizado fosse possível mesclar aquilo que se caracteriza por se movimentar acoplado ao que é característico de seu permanente repouso. “Era assim também que olhavam a sua natureza — os animais, que conviviam em paz com eles, não os atacavam e os amavam, tomados que estavam pelo seu amor” (DOSTOIEVSKI, 2022 p. 112).

Temos uma imagem biunívoca de um homem no qual suas relações se davam apenas pela indiferença universal absoluta e que agora se revitalizou e passou a compartilhar uma nova vida ao passo que os adorava. Apesar dessa constante harmonia que repousava eles, no universo carnavalesco ocorre, também, a *profanação* que é retratada pelo jogo de símbolo de poder, pela junção do grotesco com o sagrado. Todas as imagens no ritual carnavalizado assumem forma ambivalente, isto é, se pressupõe desde a coroação um destronamento, desde a morte um nascimento. À vista disso, “[O homem ridículo] só fazia beijar na sua presença aquela terra em que viviam, e sem palavras adorava-os também, e eles viam isso e se deixavam adorar, sem se envergonhar de que eu os adorasse, porque eles mesmos tinham muito amor” (DOSTOIEVSKI, 2022, p. 112). Também se faz jus a imagem do ridículo se aproximando do sagrado “e eles viam isso e se deixavam adorar”.

É nítido o caráter utópico que o conto descreve uma nova forma de organização social. “Para obter a sua comida e sua roupa, trabalhavam muito pouco, sem esforço” (DOSTOIEVSKI, 2022, p. 112), o que tem contraste imediato com a realidade atual, não simplesmente por uma questão de vocação pessoal e/ou individual, mas sim pelo modo de

produção no qual estamos assentados hoje em dia que nos individualiza e nos coloca em uma posição de classe subordinada. No entanto, nessa Terra utópica que o autor gera, eles “possuíam o amor e geravam filhos” (DOSTOIEVSKI, 2022, p. 113) não para fazer a máquina funcionar, mas para desfrutar da natureza, da terra e da comunhão. “Os seus filhos eram filhos de todos, porque todos formavam uma só família” (DOSTOIEVSKI, 2022, p. 113), ou seja, não eram individualizados e sim partiam de uma organização coletiva.

Posto isto, veio o destronamento do homem ridículo. Esse destronamento ocorre momento em que ele os corrompe. “Sim, sim, o resultado foi que [ele] pervert[eu] todos eles” (DOSTOIEVSKI, 2022, p. 117), o próprio não sabe como isso ocorreu direito, porém, de fato aconteceu. E percebemos isso ao ponto que o sagrado é infestado com o pecado “como uma triquina nojenta, como um átomo de peste infestando um Estado inteiro, assim também eu infestei com a minha presença essa Terra que antes de mim era feliz e não conhecia o pecado” (DOSTOIEVSKI, 2022, p.117). Ele penetra o segredo das questões profundas e as descola de seu estado permanente corrompendo-as e acinzentando o sagrado, como enuncia o protagonista:

Eles aprenderam a mentir e tomaram amor pela mentira e conheceram a beleza da mentira. Ah, isso talvez tenha começado inocentemente, por brincadeira, por coquetismo, por um jogo amoroso, na verdade, talvez, por um átomo, mas esse átomo de mentira penetrou nos seus corações e lhes agradou. Depois rapidamente nasceu a volúpia, a volúpia gerou ciúme, o ciúme — a crueldade... Ah, não sei, não lembro, mas depressa, bem depressa respingou o primeiro sangue. (DOSTOIEVSKI, 2022, p. 117).

Aqui notamos a corrupção total da volúpia e do ciúme levando para um tom simbólico do “primeiro sangue” causando discórdia entre eles. Se uma vez afagaram e se agachavam com reverência ao homem ridículo, agora não mais o fazem. “Eles apenas riam de mim e passaram a me ver como um doido varrido” (DOSTOIEVSKI, 2022, p. 120), ele já não estava mais no livre contato familiar. Agora ele era um homem destronado pronto a ser ridicularizado. Antes do destronamento do universo carnalizado, conhecemos o sagrado descrito no conto através de suas paisagens imagética e também pelas palavras puras. Após esse destronamento aparece subjacente a profanação carnalizada onde temos a junção de dois termos que são, coerentemente, contrastados, mas que aqui se situam em harmonia como “amor e mentira”, “beleza e mentira”. Sendo assim, temos a mentira percebida em um lugar que, antes, remetia a negação daquilo que se entendia como universalmente aceito, ao que se sabe (a verdade), sendo qualificada por um adjetivo positivo em relação a sua negação por natureza, deixando em evidência a relação da imagem ambivalente da carnalização.

E, nesta parte, encaminhamos para o final do sonho, onde o protagonista cai num aborrecimento profundo de tormenta e acorda. Como testemunha o próprio: “Então a dor entrou na minha alma com tanta força que o meu coração se oprimiu e eu senti que estava prestes a morrer, e foi aí... bem, foi aí que eu acordei” (DOSTOIEVSKI, 2022, p. 121).

Ao acordar ele percebe que tudo fora um sonho, mas se sente renovado e suas percepções espaciais e temporais voltam “ainda não tinha clareado o dia, mas eram cerca de seis horas” (DOSTOIEVSKI, 2022, p. 121). Tudo está diferente, pois nesse momento ele conhece a verdade, ele explica: “[...] pois eu a vi, eu a vi com meus próprios olhos, eu vi toda a sua glória” (DOSTOIEVSKI, 2022, p. 121). No entanto, ele não é mais o sábio do universalismo indiferente a tudo. Agora ele sabe de algo que reflete nas outras pessoas como bem demonstra: “sei que as pessoas podem ser belas e felizes, sem perder a capacidade de viver na Terra” (DOSTOIEVSKI, 2022, p. 122) e, portanto, supera o suicídio. E mais, enuncia ele: “quanto àquela menininha, eu a encontrei... E vou prosseguir! E vou prosseguir!” (DOSTOIEVSKI, 2022, p. 123). Ele transcende sua antiga questão moral que outrora não resolvera, pois enfrenta sua indiferença que se manifestou quando ainda estava à beira do suicídio. Agora renovado, depois de acordar, percebe algo novo na vida para com o outro. Talvez, agora, ele queira manifestar o livre contato familiar que tivera no universo carnavalizado com a menininha. A partir daí pregar a verdade e continuar avançando nas estradas turbulentas do mundo não carnavalesco.

Nesta análise do conto fantástico o *Sonho de um homem ridículo*, por intervenção dos conceitos bakhtinianos, pudemos observar de que maneira a sátira-menipeia carnavalizada está intrinsicamente constituída e reflete concomitantemente no conto à medida que o mesmo se desenvolve. Nesse processo perscrutamos alguns de seus elementos embutidos como as *mésalliances* carnavalescas, o livre contato familiar, o fantástico livre, o fantástico experimental e a experimentação puramente filosófica das últimas questões, resultando numa leitura e interpretação prazerosa em alguns momentos e outros agoniantes, no entanto, todos os elementos, categorias e particularidades corroboraram para melhor entender a construção da personagem assim como o enredo da obra em questão.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo pretendeu compreender de que maneira a sátira-menipeia e a carnavalização estão configuradas no conto fantástico *O sonho de um homem ridículo*, escrito por Fiódor Dostoievski. A partir das considerações de Bakhtin (2010) e mediante a análise concebida do conto, percebemos as seguintes particularidades que contemplam a sátira-menipeia durante a jornada do narrador-protagonista desconhecido. Tais quais: a particularidade do *sério-cômico* no qual o protagonista é sábio e ridículo ao mesmo tempo; *naturalismo submundo*, momento em que se depara com a menininha lhe pedindo ajuda e na marginalidade social que vive, se deparando com a miséria, briga, vício, jogo, abuso psicológico, mendigos; *fantástico livre*, a que temos o sonho como profético, motivador; o *fantástico experimental*, a partir dos saltos por cima do tempo e do espaço e das leis da razão; o *discurso do escândalo*, que se dá na circunstância de desprezo da vida e a exaltação do suicídio em resposta à outrem; a *experimentação da moral* filosófica, em que se debulha em questionamentos acerca do problema que surge ao ignorar a menininha; e as *últimas questões* de seu posicionamento no mundo não carnavalesco perante o suicídio.

No que concerne as categorias da carnavalização diante do conto, observamos às seguintes categorias: *o livre contato familiar entre os homens*, que se manifesta com tom de festa, celebração de tratamento em pé de igualdade em relação aos seres da outra Terra; as *mésalliances carnavalescas*, onde tudo que era antes fechado e separado pelas leis hierárquicas extracarnavalescas são celebrados, une-se, então, o homem ridículo com os cidadãos da outra Terra; *a profanação*, quando o protagonista infesta o sagrado com a mentira e a volúpia; *a coroação-destronamento bufa*, assim que é recebido pelos povos da outra Terra e ridicularizado após perverter eles. Todavia, não encontramos a *excentricidade* na presente obra.

Nessa trajetória, acompanhamos os passos de um homem ridículo que esteve à beira de cometer o suicídio. Porém, antes que o cometesse, caiu num sono profundo e sonhou intensamente com a verdade. Acordou convicto de que a viu e isso o faz olhar diferente para a vida. O homem ridículo, entretanto, não revela sua concepção de verdade, contudo entrar em contato com ela acarreta a sua posição filosófica e prática de possuí-la, uma vez que não a experiencia apenas no sonho, mas sai pregando-a pelos becos. As barreiras hierárquicas socialmente intransponíveis que se revelam no mundo extracarnavalesco também se revelam fora da narrativa fantástica. O que lemos no conto é uma experimentação filosófica utópica de um lugar sem sufoco e agonia; sem classes como categoria histórica descrita através do universo carnavalizado e, por isso, se torna utópico, por, talvez, idealizar as possíveis superações e

contradições de forma individual e, talvez, nesse ponto o homem ridículo nos ensina a fazer o contrário.

Como leitor e apreciador das obras dostoiievskianas, pude perscrutar, compenetrado às concepções bakhtinianas, o personagem ridículo e suas nuances composicionais. Dentro das barreiras intransponíveis que me encontro, é preciso sonhar para conceber o amanhã e assim por diante. Não há dúvidas que o conto mexe nas minhas bases emocionais, mas também nas conceituais, e que, de certa maneira, o considero um olhar abraçado ao que é caráter de ridículo pendurado às façanhas da ironia com relação a seriedade e tamanha exploração do tempo em que me consagro vivo. Quiçá, ser ridículo ao mesmo tempo que se deve encarar o cotidiano com seriedade seja uma maneira jocosa de olhar para minha condição enquanto a revolução não acontece.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Oleg. **Profeta, artista e jogador: três faces de Dostoievski**. Oleg Almeida, 2015. Disponível em: <<https://www.olegalmeida.com/ensaio-1>>. Acesso em: 05 nov. 2023.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski**. Trad. Paulo Bezerra. 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. 321p.

DOSTOIEVSKI, Fiódor. **Duas narrativas fantásticas: A Dócil e O Sonho de um Homem Ridículo**. Trad. Vadim Nikitin. São Paulo: Editora 34, 2022. 128p.

NIGRIS, Mônica Éboli de. A Expressão do Riso em O Chalaça. **Revista Intercâmbio**, vol. XVII, p. 410-419, 2008. São Paulo: LAEL/PUC-SP. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/intercambio/article/view/3596/2357>>. Acesso em: 05 nov. 2023.

SCHNAIDERMAN, Boris. Crítica ideológica e Dostoiévski. **Literatura e Sociedade**, [S. l.], vol. 23, n. 26, p. 105-116, 2018. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/lr/article/view/148520>>. Acesso em: 5 nov. 2023.

VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. 12ª ed. São Paulo: Hucitec, 2006. 206p.