



MISCELÂNEA

Revista de Pós-Graduação em Letras

UNESP – Campus de Assis

ISSN: 1984-2899

www.assis.unesp.br/miscelanea

Miscelânea, Assis, vol.7, jan./jun.2010



“BOBOK”, DE DOSTOIÉVSKI

Maria Aparecida Oliveira de Carvalho
(Doutora — UFMG)

RESUMO

No conto "Bobok", de Dostoiévski, com o objetivo de zombar de tudo e de dizer apenas a verdade, um grupo de mortos conversam e jogam cartas até os últimos laivos de vida, até restar um último suspiro, um som onomatopaico: bobok, bobok, bobok.... Aqui, ajunta-se à tradição luciânica, o estudo de Bakthin sobre a poética de Dostoiévski e a tradição menipeia.

PALAVRAS-CHAVE

Dostoiévski; Luciano; sátira menipeia.

ABSTRACT

In Dostoevsky's short story "Bobok", a group of deceased plays cards and chats, mocking everything but telling only the truth, until the last traces of life, until the last sigh, an onomatopoeic sound: bobok, bobok, bobok.... In this paper, the Lucianic tradition is considered together with Bakthin's critique on Dostoevsky's poetics and the Menippean satire.

KEYWORDS

Dostoiévski; Luciano; Menippean satire.

Para Bakhtin, a polifonia de um romance serve para “levar a julgamento a ideia inconclusível”. Na vida ética, uma coisa inconclusa não pode ser testada nem julgada, em contraste com um julgamento de verdade num tribunal, as ideias de um diálogo interior têm sempre escapatórias e uma possibilidade de serem *reexpressas*. No conto “Bobok”, pequena menipeia de Dostoiévski, haveria um intervalo, ou um espaço de tempo e de lugar, em que uma personagem, ao visitar o cemitério e parar sobre uma lápide para descansar um pouco, percebe-se ouvindo vozes dos mortos, habitantes subterrâneos daquele mesmo espaço. Neste intervalo, instala-se como que um pseudo amoralismo e/ou voyeurismo, ou a licença carnavalesca celebrada por Bakhtin em seu estudo sobre a poética de Dostoiévski. Não que o carnaval precise de um andaime cristão para preencher uma função moral, e nem é absolutamente necessário escolher entre o carnaval e a polifonia para fruir esse pequeno diálogo de ouvido entre um vivo e alguns mortos.

O olhar de Dostoiévski é o de alguém de fora, um olhar muito marcado pelo estranhamento. Percebe, inclusive, a impossibilidade de se construir uma vida humana com base unicamente em princípios racionais. O homem do subsolo seria um representante da geração que vive seus derradeiros dias. Neste sentido, ele tem algo a ver com os “homens supérfluos”, como foram designados por Turguêniev, aquelas pessoas muito ligadas à vida patriarcal russa e que estavam deslocadas numa sociedade que se modificava. O “homem supérfluo” é alguém que não se ajusta à vida e não consegue identificar-se com nada. Mas, ao mesmo tempo, o homem do subsolo é um filósofo. O “anti-herói” dostoiévskiano é, por um lado, o clímax do “desligamento do solo” em que vivia boa parte da sociedade russa, mas é também o crítico feroz desta mesma sociedade.

O homem do subsolo é o homem moderno, em seu estado de fragilidade e irritabilidade, que se recolheu da vida real e do mundo dos outros para dentro de sua própria consciência, porém, ao mesmo tempo a despreza por considerar que boa parte da consciência, qualquer que seja ela, na

verdade, é uma doença. Como o homem subterrâneo, Dostoiévski percebia uma certa duplicidade no comportamento humano e via no homem um instinto arraigado que o impelia ao caos, à negação e ao niilismo.

O próprio homem subterrâneo é um ser duplo — nem bom nem mau, apenas dividido. Dentro dele, a virtude e o vício estão em conflito. Sua autoconsciência romântica transformou-se em ironia e desprezo por si próprio. Ele não tem caráter, pois — é ele mesmo quem diz — “no século XIX é inevitável e moralmente necessário que o homem seja uma criatura sem caráter; um homem de caráter, um homem ativo, é acima de tudo uma criatura limitada”. Despreza-se a si mesmo e aos que o cercam. Há sempre uma defasagem — entre a literatura, que pode nos consolar, e a “vida viva”, que não pode, e que, portanto, evitamos. Pois, nesses novos tempos, ninguém sabe o que é a verdadeira vida, nem onde encontrá-la.

Dostoiévski inaugura uma nova forma de literatura confessional irônica. Revela a amargura e a dor do autor, a divisão que sentia entre uma autoconsciência irônica e uma sensação de responsabilidade pelas massas humanas sofridas e vilipendiadas, que proliferam na cidade e fazem doer a consciência moral. Para isso, encontrou um método moderno de escrever, que denominou “realismo fantástico”:

Tenho minha concepção pessoal de arte, que é a seguinte: o que a maioria das pessoas considera fantástico e desprovido de universalidade é o que eu considero a mais profunda essência da verdade. Há muito tempo deixei de considerar realista aquela observação árida das trivialidades cotidianas — ela é justamente o contrário. Em qualquer jornal que se tome, encontram-se relatos de fatos perfeitamente autênticos e que, no entanto, parecem extraordinários (FRANK, p. 167-84).

Dostoiévski não expõe o exterior de suas personagens, das quais conhecemos tão perfeitamente os mais íntimos movimentos da alma, não descreve nunca a paisagem russa, mas unicamente a paisagem urbana de São Petersburgo, e este Petersburgo dostoiévskiano é, principalmente, o fantasma de uma cidade visionária. O que ele fixa — e com tal segurança! — são as paisagens da alma.

A literatura russa do século XIX é profundamente política. O país não tem imprensa nem tribuna, nem mesmo cátedras livres, e a literatura é a única voz do povo, em plena evolução política e social. Todas as coisas, a ciência, a própria teologia, estão impregnadas de política. A literatura torna-se uma tribuna. Existem aí dois partidos opostos. Um, o dos "ocidentais", que glorificam a Europa e desejam a europeização integral da Rússia; para isto, é preciso primeiramente destruir as instituições estabelecidas, o que lhes vale a acusação de niilismo. Os outros, os "eslavófilos", glorificam o passado nacional, mesmo o asiático; é necessário esmagar as influências estrangeiras, o que lhes vale a acusação de obscurantistas. A literatura invade, por sua vez, a política. Dostoiévski é escritor político, e o é apaixonadamente. No *Diário de um escritor*, ele afirma a decadência do Ocidente, a apostasia da Igreja romana, e prega o domínio universal dos eslavos ortodoxos. Faz-se mister destruir a Europa, "o cemitério das artes e o foco das revoluções". Dostoiévski também é um revolucionário. Mas o é contra nós.¹

Em seu estudo sobre Dostoiévski, Mikhail Bakhtin fez admiráveis observações a respeito da natureza polivalente do estilo dostoiévskiano, que, em sua opinião, parece sempre dirigir-se a um possível interlocutor. Com isso, Bakhtin quer referir-se ao fato de que as expressões dos narradores e dos personagens do escritor russo nunca são apenas relatos descritivos unívocos, ou expressões monológicas que exprimem o ponto de vista de um ou de outro personagem. Suas palavras sempre contêm referências implícitas ou explícitas a uma rede de possíveis respostas e pontos de vista. A linguagem de Dostoiévski, afirma Bakhtin, é sempre "dialógica", mesmo quando não há nenhum diálogo. Não é apenas o modo de expressão que é "dialógico", mas esse caráter pode ser aplicado ao conjunto de sua prática criadora. Dostoiévski foi uma personalidade "dialógica", que viveu intensamente a vida cultural e social da Rússia e que se jogou apaixonadamente em todas as questões levantadas pela sociedade russa do seu tempo, assim como Luciano o fizera na Grécia.

¹ Essa abordagem sobre o escritor Dostoiévski foi baseada em Otto Maria Carpeaux, "Ensaio de interpretação dostoiévskiana" (1942, p. 167-173).

Os diálogos de Dostoiévski nunca se dão entre pessoas totalmente desconhecidas ou distantes umas das outras: ele “sempre apresenta dois personagens de modo que cada um esteja intimamente ligado à voz interior do outro. [...] O vínculo essencial e profundo, ou, em outras palavras, a coincidência parcial da palavra de um com a palavra secreta e interior do outro é um elemento indispensável nos mais importantes diálogos de Dostoiévski” (BAKHTIN, p. 233).

A articulação entre os textos propriamente ficcionais e semificcionais termina por operar a rasura entre ficção e não-ficção, o que faz com que os acontecimentos comentados, numa direção mais propriamente jornalística, sejam, por assim dizer, intensificados pelo trabalho da imaginação. A ficcionalização da história circunstancial encontrava a sua contrapartida numa exasperada historicização do ficcional, de tal maneira que é possível ler e reler, encapsuladas como comentários, situações dramáticas que já estavam em seus grandes romances. Fala-se, inclusive, em Dostoiévski como uma “enciclopédia de gêneros”: jornalismo, ficção, autobiografia, história política e social, tudo passa pelo crivo de um estilo capaz de absorver e fazer viver as experiências do escritor, projetando-as, por força do imaginário, para o reino das utopias e antiutopias de que é feita sua dialética (BARBOSA, p. 187-93).

É importante ressaltar uma dominante que persigo neste trabalho: a construção e a permanência de um “gênero”, os diálogos de mortos. Sobre isso, Bakhtin aclara bastante ao dizer que:

Por sua natureza mesma, o gênero literário reflete as tendências mais estáveis, “perenes” da evolução da literatura. O gênero sempre conserva os elementos imorredouros da *archaica*. É verdade que nele essa arcaica só se conserva graças à sua permanente renovação, vale dizer, graças à atualização. O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero. Nisto consiste a vida do gênero. Por isto, não é morta nem a arcaica que se conserva no gênero; ela é eternamente viva, ou seja, é uma arcaica com capacidade de renovar-se. O gênero vive do presente mas sempre *recorda* o seu passado, o seu começo. É

o representante da memória criativa no processo de desenvolvimento literário. É precisamente por isto que tem a capacidade de assegurar a *unidade* e a *continuidade* desse desenvolvimento (BAKHTIN, p. 93).

Bakhtin estabelece um paralelo entre o diálogo socrático e o luciânico, que ele chama, de um modo geral, sátira menipeia. Para ele, no diálogo socrático, a ideia se combina organicamente com a imagem do homem, o seu agente. A experimentação dialógica da ideia é simultaneamente uma experimentação do homem que a representa, o que seria a *imagem* embrionária da *ideia*. Nesse caso, as ideias de Sócrates, dos principais sofistas e de outras personalidades históricas não são citadas nem reproduzidas, mas são dadas numa evolução criativa livre no fundo de outras ideias que as tornam dialogadas. À medida que se debilitam as bases históricas e memorialísticas do gênero, as ideias alheias se tornam cada vez mais plásticas e, nos diálogos, começam a encontrar-se ideias e homens que, na realidade histórica, nunca entraram (mas poderiam entrar) em contato dialógico real. Fica-se a um passo do futuro "diálogo dos mortos", no qual homens e ideias, separados por séculos, se chocam na superfície do diálogo (BAKHTIN, p. 96).

Vou traçar, a partir de agora, um breve apanhado das ideias de Bakhtin a respeito da sátira menipeia, que poderia também ser chamada de "tradição luciânica", e suas relações com a poética de Dostoiévski, antes de começar minha análise do conto "Bobok".

Na menipeia, o peso do elemento cômico é preponderante, podendo provocar um riso aberto ou indireto. A nota que Bakhtin faz a esse respeito é especialmente importante para a ambiência do texto de Dostoiévski:

O fenômeno do riso reduzido tem uma importância bastante grande na literatura universal. O riso reduzido carece de expressão direta, por assim dizer, "não soa", mas deixa sua marca na estrutura da imagem e da palavra, é percebido nela. Parafraseando Gógol, podemos falar de um "*riso invisível ao mundo*". Esse mundo nós encontramos nas obras de Dostoiévski (Idem, p. 98, grifo meu).

Não haveria, nesse gênero, limitações histórico-memorialísticas que não se prendem a quaisquer exigências da verossimilhança mais extrema, havendo sim uma enorme liberdade para a invenção e a fantasia. Seu traço mais importante consiste no fato de que a fantasia mais audaciosa e desmedida, a par da aventura, é interiormente motivada, justificada e focalizada pelo fim puramente filosófico-ideológico de criar *situações extraordinárias* para provocar e experimentar uma ideia filosófica. Com este fim, heróis como Menipo, Diógenes, etc, sobem aos céus, descem ao inferno, erram por desconhecidos países fantásticos, são colocados em situações extraordinárias, como ocorre, por exemplo, em *As histórias verdadeiras*, de Luciano. O conteúdo da menipeia seria constituído pelas aventuras da *ideia* ou da *verdade* no mundo, seja na terra, no inferno ou no Olimpo.

A combinação orgânica do diálogo filosófico, do elevado simbolismo, do fantástico da aventura e do naturalismo de submundo constitui uma particularidade do gênero que se mantém na prosa romanesca de Dostoiévski. Também o universalismo filosófico e o tratamento das “últimas questões”, apresentando o homem e toda a vida humana em sua totalidade. A estrutura da menipeia é triplanar (céu, terra, mundo subterrâneo): desloca-se da terra para o Olimpo e para o inferno, provocando assim os “diálogos no limiar” que, na literatura do período da Reforma, eram chamados de “literatura das portas do céu”. A representação do inferno, onde germinou o gênero específico dos “diálogos dos mortos”, foi amplamente difundida na literatura europeia do Renascimento, nos séculos XVII e XVIII.

Na menipeia surge a modalidade do *fantástico experimental*, estranho à epopeia e à tragédia antiga. Trata-se de uma observação feita de um ângulo de visão inusitado, como, por exemplo, de uma altura na qual variam acentuadamente as dimensões dos fenômenos da vida em observação. É o que ocorre em *Icaromenipo*, de Luciano. Essa linha deixou rastros em épocas posteriores, como em Rabelais, Swift, Voltaire, Machado de Assis e outros. Na experimentação moral e psicológica, as fantasias, os sonhos e a loucura destroem a integridade épica e trágica do homem e do seu destino,

desenvolve-se uma aventura errante em que se revelam as possibilidades de um outro homem e de outra vida, a qual o faz perder a sua perfeição e a sua univalência, bem como a condição de coincidir consigo mesmo. Estabelece-se uma relação entre pesar, decepção, raiva e riso. Um riso que cultivamos como uma via para o conhecimento. A destruição da integridade e da perfeição é facilitada pela atitude dialógica face a si mesma. As cenas de escândalo, de comportamento excêntrico, de discursos e declarações inoportunas são freqüentes e penetram as reuniões dos deuses no Olimpo, por exemplo. A "palavra inoportuna" o é por sua franqueza cínica ou pelo desmascaramento profanador do sagrado ou pela veemente violação da etiqueta.

Os contrastes agudos e os jogos de oxímoros são constantes: a hetera virtuosa, 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 etc. Assim, formam-se pares contrastantes que jogam com mudanças bruscas, o alto e o baixo, ascensões e decadências, aproximações inesperadas do distante e do separado. Incorporam-se frequentemente elementos da utopia social, que são introduzidos em forma de sonhos ou viagens a países misteriosos. Os gêneros são intercalados: as novelas, as cartas, os discursos oratórios, os simpósios etc., havendo a fusão dos discursos da prosa e do verso, o que reforça a multiplicidade de estilos e de tons.

Por fim, tem-se uma espécie de gênero "jornalístico" da Antigüidade, que enfoca, em tom mordaz, o momento ideológico. As sátiras de Luciano são, no conjunto, uma autêntica enciclopédia da sua atualidade: encontram-se impregnadas de polêmica aberta e velada com diversas escolas ideológicas, filosóficas, religiosas e científicas, com tendências e correntes da época, são plenas de imagens de figuras atuais ou recém-desaparecidas, dos "senhores das ideias" em todos os campos da vida social e ideológica, de alusões a grandes e pequenos acontecimentos, perscrutando as novas tendências da evolução do cotidiano, mostram os tipos sociais em surgimento nas camadas da sociedade etc. (BAKHTIN, p. 93-102).

Esse gênero se formou na época da desintegração da tradição popular nacional, da destruição de normas éticas que constituíam o ideal antigo do "agradável" ("beleza-dignidade"), numa época de luta tensa entre escolas e tendências religiosas e filosóficas heterogêneas, quando as discussões em torno das "últimas questões" se converteram em rotina entre todas as camadas da população e em qualquer parte: na praça pública, nas ruas, nos banhos etc. Nessas ocasiões, a figura do filósofo, do sábio (o cínico, o estóico, o epicurista) ou do profeta e do milagreiro tornou-se típica. Era a época de preparação e formação de uma nova religião universal: o cristianismo.

A carnavalização penetra no profundo núcleo filosófico-dialógico da menipeia, ainda segundo Bakhtin. Esse gênero se caracteriza por um interesse manifesto pelas últimas questões da vida e da morte e por uma extrema universalidade. O pensamento carnavalesco também se faz presente no campo das últimas questões, não apresentando para estas, porém, nítida solução filosófica abstrata ou dogmático-religiosa, mas interpretando-as na forma concreto-sensorial das ações e imagens carnavalescas. A cosmovisão carnavalesca era a correia de transmissão entre a *ideia e a imagem artística da aventura*. Em bases cristãs, os principais gêneros narrativos — o evangelho, os "feitos dos apóstolos", o apocalipse e a hagiografia dos santos e mártires — estão relacionados com a menipeia. Nesses gêneros, especialmente nos "evangelhos" e "feitos", elaboram-se as clássicas síncries dialógicas cristãs: do tentado (Cristo, o Justo) com o tentador, do crente com o ateu, do justo com o pecador, do mendigo com o rico, do seguidor de Cristo com o fariseu, do apóstolo cristão com o pagão etc., elaboram-se também as anácrises correspondentes, a provocação pela palavra ou pela situação temática. A carnavalização, entretanto, manifesta-se com muito mais força na literatura cristã apócrifa.

Na Idade Moderna, a introdução da menipeia em outros gêneros carnavalizados é acompanhada de sua contínua evolução em diversas variantes e sob diferentes denominações: o "diálogo luciânico", as "conversas sobre o

reino dos mortos”, a “novela filosófica”, o “conto fantástico” e o “conto filosófico” (BAKHTIN, p. 115-18).

Há momentos no trabalho de Bakhtin sobre Dostoiévski em que ele mostra como este romancista faz com que seus heróis mais importantes vivam em “diálogos ininterruptos” e por isso sejam todos inconclusibilidade, indecisibilidade, inacabamento. Mas dependeu de Bakhtin uma abordagem realmente em profundidade do embate de ideias na obra do romancista, com o estudo das vozes que a expressam, e do que este embate representa como princípio estruturador, mostrando ser este um escritor que “concentra as ações nos pontos de crises, fraturas e catástrofes”. No jogo dos “argumentos em contrário”, fortalece-se a crença no relativismo de qualquer cópia da realidade empírica. O diálogo seria um “campo de problemas” e não apenas uma “reunião de vozes”, ainda segundo Bakhtin.

Em “Bobok”, o narrador — um jornalista — encontra-se no *limiar* da loucura. Além disso, ele não é um homem como todos, isto é, é aquele que se desviou da norma geral, do curso normal da vida, como uma variação do “homem do subsolo”. Seu tom é vacilante, ambíguo, às vezes bufo. As frases são truncadas, curtas e categóricas, mas ele se esquiva da última palavra. Assim é a caracterização de seu estilo, feita por um amigo: “Teu estilo se altera, é destrutivo. Tu o golpeias, o trituras — em proposições subordinadas, depois destas subordinadas uma outra subordinada, em seguida um parêntesis, e recomeças a retalhar...” (p. 209).²

Como um microcosmo de toda a obra de Dostoiévski, o conto desenvolve os seguintes temas: a ideia de que se não existem Deus nem a imortalidade da alma “tudo é permitido”; a confissão sem arrependimento e a “verdade desavergonhada”; os últimos lampejos de consciência (relacionado, em outras obras, com os da pena de morte e do suicídio); a consciência situada à beira da loucura; a absoluta “inconveniência” e a “fealdade” da vida desvinculada das raízes populares e da fé popular (Cf. BAKHTIN, 1981, p. 124).

² As referências ao conto são da seguinte edição: *Dostoiévski, contos*. Tradução de Ruth Guimarães. São Paulo: Cultrix, 1985, p. 207-224.

A menipeia e a tradição luciânica formam o gênero universal das últimas questões. Nelas, a ação não ocorre apenas “aqui” e “agora”, mas em todo o mundo e na eternidade: na terra, no inferno e no céu. No conto em questão, os participantes da ação se encontram no limiar (da vida e da morte, da mentira e da verdade, da razão e da loucura), e são apresentados como vozes que ecoam, que se manifestam “diante da terra e do céu”. Os “mortos” do conto ainda permanecem num limiar de ex-vida, apresentados como grãos estéreis lançados na terra, mas incapazes de morrer (ou seja, de livrar-se a si mesmos de suas próprias impurezas, de colocar-se acima de si mesmos) ou de renascer renovados (ou seja, dar fruto). A cena dostoiévskiana não deixa cadáveres, mas nati-mortos em plena ebulição vital.

Desde o início do relato, encontramos o tom polêmico. Trata-se de um escritor não-reconhecido, que já começa a narração com uma polêmica com Semión Ardaliônovitch, que o acusa de embriaguez. Discute com editores que não publicam suas obras e com o público, é incapaz de entender o humor ‘normal’, sente-se desconfortável com todos os seus contemporâneos. E, o que é mais interessante, polemiza também, mais adiante, com os “mortos contemporâneos”, que ele ouve conversar. Para distrair-se, o narrador vai a um enterro, e o conto se lança no espaço da carnavalização. A impressão que tem dos mortos não é a melhor possível: “Não gosto disso, chega o que se sonha”. (DOSTOIÉVSKI, p. 220) Percebe ao seu redor diversas categorias de túmulos, a hierarquia mantém-se no outro reino, pelo menos para os vivos ao enterrarem os mortos.

Desenvolve-se assim um juízo acerca da relatividade e da ambivalência da razão e da loucura, da inteligência e da tolice, desde a descrição de um cemitério e de uma cerimônia fúnebre. Todo esse juízo está impregnado de uma *atitude familiar e profana* face ao cemitério, às cerimônias fúnebres, ao clero, aos mortos e ao próprio “mistério da morte”: combinada com o jogo de oxímoros e *mésalliances* carnavalescas, ela é impregnada de descidas e subidas e, ao mesmo tempo, de um naturalismo grosseiro.

Eis alguns exemplos:

Saí para me distrair e fui dar comigo num enterro... Há uns vinte e cinco anos, penso, eu não ia ao cemitério. O lugar não é nada atraente. Para começar, o cheiro. Uns quinze mortos acabavam de ser levados para lá. (Talvez a noção de "atacado", de muitos mortos, banalize ainda mais a situação. Não se perdeu alguém importante, mas são perdas normais que acontecem a cada dia). Mortalhas de categorias diferentes. Havia mesmo dois cadafalcos, o de um general e o de uma dama. Numerosas figuras tristes, desgostos bem simulados, muita alegria franca. Acrescento que não havia lugar para chorar: é preciso levar em conta os pequenos proveitos. Mas o cheiro, o cheiro! Eu não queria ser capelão de um cemitério. Examinei com circunspeção o rosto dos mortos, não confiando de modo nenhum em minha impressionabilidade. Havia expressões de doçura e outras desagradáveis. Os sorrisos, em geral, não são nada belos e mesmo, em alguns, estão longe de o ser. Não gosto disso, chega o que se sonha (DOSTOIÉVSKI, p. 209-10).

Durante a missa, sai da igreja para tomar ar e resolve permanecer no cemitério, neste dia cinzento, mas seco. Lançou um olhar sobre as sepulturas e o que viu achou ignóbil.

Água, e que água! Toda verde... e, meu Deus, sim, a todo instante o coveiro remexia, para as esvaziar. Saí, antes de terminada a cerimônia, e perambulei do outro lado da grade. Pertinho há um asilo; um pouco mais longe, um restaurante. Não é mau, esse restaurantezinho: comi ali um pouco e deixei o resto. Não tardou muito a se encher da gente que tinha assistido às exéquias. Notei muita animação e alegria comunicativa. Comi e bebi (Idem, p. 210).

Sentado sobre uma sepultura, mergulhou numa "meditação de circunstância", e na pauta de reflexões, pensou no problema da admiração:

Sem dúvida, admirar-se com tudo é tolo, ao passo que é muito mais elegante não se admirar com coisa alguma, o que se considera como sinal de bom-tom. Mas, em última análise, é pouco provável que seja assim. Acho, quanto a mim, que é muito mais tolo não se admirar com coisa alguma, que admirar-se com tudo. Bem melhor: não se admirar com coisa alguma quase equivale a nada estimar. Um imbecil, de resto, não pode sentir estima (DOSTOIÉVSKI, p. 211).

Nesses trechos, percebe-se a combinação ambivalente: morte-riso (a alegria); o banquete ("comi um pouco e deixei o resto"). E essas águas

remexidas? Seriam as águas do Letes? O esquecimento revolvido em meio à perturbação do meio.

Segue-se uma divagação breve e vacilante do narrador que, sentado sobre a lápide, reflete acerca do tema do espanto e do respeito, aos quais os contemporâneos renunciaram. Essa consideração é importante para compreender a concepção do autor. Em seguida, vem um detalhe simultaneamente naturalista e simbólico.

Neste ponto perdi o fio das minhas ideias. Não gosto de ler epitáfios: todos se parecem. Sobre uma lápide, não longe de mim, se encontrava um sanduíche meio comido. "É bastante estúpido, disse a mim mesmo, e fora do lugar". Eu o varri para a terra, pois que não era pão, mas apenas um sanduíche. E depois, afinal, esmigalhar o pão na terra não é pecado, parece, é sobre o assoalho que é pecado. Será bom eu me informar a respeito (Idem, p. 211).

O detalhe estritamente naturalista e profano — um resto de sanduíche sobre a lápide — dá motivo para evocar a simbólica carnavalesca: permite-se esfarelar pão sobre a terra — trata-se de semeadura, de fecundação — mas não se permite sobre o chão — seio estéril.

Em seguida, desenvolve o tema fantástico: o narrador ouve a conversa dos mortos que estão debaixo do chão. As suas vidas ainda continuam, por algum tempo, nos túmulos. De repente, começa a ouvir toda a espécie de coisas, inclusive percebe que os mortos jogavam cartas... de memória. A cena ouvida é hilariante:

— Excelência, não há meio de jogar sem garantias. É preciso absolutamente fazer um morto, e deverá certamente haver um carteamo sem valer.

— Mas onde encontrar o morto aqui? (DOSTOIÉVSKI, p. 212).

São vários mortos que conversam e que se distribuem entre as classes sociais: um general, um homem do povo, uma dama da sociedade, o conselheiro secreto, o jovem bem nascido — o conde Petrovich que, na verdade, era barão, o funcionário, um engenheiro, uma mocinha de dezesseis anos (uma 'Menipa'), entre outros. Todos precisam saber que naquele lugar

reina uma nova ordem: — “Que nova ordem é essa então?” — “É que nós estamos, por assim dizer, mortos, Excelência” (DOSTOIÉVSKI, p. 213).

A certa altura, uma ex-dama bela e insuportável é alertada pelo homem do povo sobre o cheiro horrível que exalava:

Eu não me volto, mãezinha, e meu cheiro não tem nada de especial, atendendo-se que estou ainda bem conservado, enquanto que vós, a bela, estais lindamente estragada. Assim, cheirais insuportavelmente, mesmo considerando o lugar. É por delicadeza que não digo nada... (Idem, p. 214).

“Que mulher suja”, diz dela o general. A decrepitude mortal acompanha a decrepitude humana e moral anterior. No diálogo 18, entre Menipo e Hermes, o primeiro quer saber onde estão os belos e as belas:

Hermes: ... Dê uma olhada naquela direção, à direita, lá onde está o Jacinto, o Narciso, Nireu, Aquiles, Tiro, Helena, Leda, em suma, todas as beldades de antigamente.

Menipo: Só estou vendo ossos e crânios desnudos das carnes, praticamente iguais.

Hermes: Mas esses ossos que você parece desprezar são exatamente o que todos os poetas admiram! (LUCIANO, p. 135-7).

Entre tantos ‘disparates’, o narrador não se contém: “O quê, era a isso que chamavam um morto moderno? Todavia, eu devia escutar e não me apressar demais a tirar conclusões”. No diálogo *Hermes, Caronte e diversos mortos*, o primeiro concede a Menipo o privilégio da *proedria*, reservado às pessoas ilustres nas seções de teatro, nas assembleias e nos jogos, para que ele pudesse aproveitar melhor o espetáculo que era a travessia. Neste conto, o narrador é este Menipo a quem é dado o privilégio de assistir ao verdadeiro espetáculo da vida tornando-se morte. Em toda a narrativa, ele se cerca de outros da mesma linhagem, como esta ‘menipa’ que o surpreende pelo riso:

confesso que eu mesmo me surpreendi: alguns dentre eles, aliás, estavam já enterrados desde a antevéspera, como por exemplo uma mocinha de dezesseis anos, que não fazia outra coisa senão rir... ou antes, casquinar, com um riso ignóbil e feroz (DOSTOIÉVSKI, p. 217).

O conde Pedro Petrovich banaliza a importância dos títulos de nobreza e de toda a hierarquia social: “e depois, não sou conde, sou barão, unicamente barão. Somos uns *reles baronetes, descendentes de lacaios*, e depois, *rio-me de tudo isto*. Não passo de um canalha da pseudonobreza, e que se considera como um ‘amável libertino’”. E assim continua sua dessacralização da vida e da morte: “Não creio em nada, e rio-me disso”. Ao que o *Vovô*, o general Pervoyedov, responde: “[...] sou inteiramente da vossa opinião... A vida comporta tantos sofrimentos, tantos dilaceramentos, e tão poucas distrações... eu gostaria de estar por fim tranqüilo e, pelo que vejo, espero tirar daqui tudo” (Idem, p. 218-9). Que estranho investimento este na vida tranqüila e feliz que a morte pode oferecer.

Contrapondo-se a essa ideia de paraíso artificial da morte, aparece a constatação da morte como ‘farsa’:

Como é possível falarmos aqui? Por que estamos mortos e todavia falamos: damos a impressão de nos movermos e entretanto não falamos: damos a impressão de nos movermos e entretanto não falamos e não nos movemos absolutamente. Que significa esta farsa? (Idem, p. 218-9).

E é o filósofo (que na morte continua sendo o amigo da sabedoria) Platão Nikolaievitch que pode ir aos fatos. É engraçado porque também aqui, no conto, ele fala pela voz de outrem:

Ele explica isso de maneira muito simples, e precisamente pelo fato de que, lá em cima, quando estávamos com vida, cometíamos o erro de considerar a morte aqui embaixo como sendo a morte. O corpo aqui se dispõe, por assim dizer, a viver ainda uma vez, restos de vida se concentram, mas unicamente na consciência. É — não vô-lo saberia explicar — a vida que se prolonga como que por inércia. Tudo está concentrado, de acordo com a opinião do nosso filósofo, na consciência, e persiste ainda dois ou três meses... algumas vezes seis meses... Há um aqui, por exemplo, quase inteiramente decomposto que, uma vez cada seis semanas, murmura de repente uma palavra, uma palavrinha só, naturalmente sem significação: “bobok, bobok, bobok”. Logo, é porque há nele ainda uma imperceptível centelha de vida... (Idem, p. 218-9)

Cria-se com isto uma situação excepcional: *a última vida da consciência* até o sono completo, liberta de todas as condições, situações, obrigações e leis da vida comum é, por assim dizer, uma *vida fora da vida*. Como será aproveitada pelos “mortos contemporâneos”? A anácrise, que provoca a consciência dos mortos, manifesta-se com *liberdade absoluta*, não restrita a nada. E eles se revelam.

Descortina-se o típico inferno carnavalizado das menipeias: uma multidão sortida de mortos que não consegue libertar-se imediatamente das suas posições hierárquicas e relações terrenas, conflitos cômicos que surgem nessa base, blasfêmias e escândalos. Do outro lado, as liberdades de tipo carnavalesco, a consciência da total irresponsabilidade, o sincero erotismo sepulcral, o riso nos túmulos. O acentuado tom carnavalesco dessa paradoxal “vida fora da vida” é dado desde o início pelo jogo de cartas no túmulo sobre o qual está sentado o narrador (um jogo no vazio, de memória).

O “rei” desse carnaval dos mortos é um barão decaído: “Somos uns reles baronetes, descendentes de lacaios, e depois, rio-me de tudo isto” (DOSTOIEVSKI, p. 218) (assim como Menipo). Este é o barão Kliniêvitch que, fugindo às interpretações do filósofo, declara:

Basta, e o resto, estou seguro, são asneiras. A coisa certa são os dois ou três meses de vida e no fim das contas: — bobok. Proponho a todos passarmos esses dois meses tão agradavelmente quanto possível, e para isso organizarmo-nos sobre outras bases. Senhoras e senhores! Eu vos proponho não ter mais nenhuma vergonha! (Idem, p. 221).

Na morte, continuariam as reminiscências da vida, do eterno, do nada, do que se prolonga como que por inércia. E essa palavrinha sem significação: *bobok*, é repetida ou ecoada na escuta, no limiar, nessa centelha de vida que também poderia ser a centelha de morte.

No *Górgias*, Platão, através de Sócrates, tem a seguinte opinião sobre a morte:

A morte vem a ser apenas a separação de duas coisas, alma e corpo; depois de se apartarem um do outro, cada qual mantém o seu próprio estado, não muito inferior ao de quando o

homem estava vivo. O corpo conserva sua natureza e, visíveis, todos os bons e maus tratamentos recebidos. [...] Em suma, por algum tempo após a morte será visível tudo, ou quase tudo, que uma pessoa deparou a seu corpo durante a vida (PLATÃO, p. 192).

Como se estivesse ressoando esse diálogo, o conto "Bobok" continua atuando nesse limiar entre vida e morte, e até os sentidos são mantidos por algum tempo:

Lá em cima o nosso filósofo nada em plena bruma. Precisamente no que concerne ao olfato, ele observou que o *fedor* que se sente aqui é de certa forma espiritual — *um fedor que viria da alma*, para que se tenha, nesses dois ou três meses, tempo de se recompor... e seria em suma a verdadeira graça (DOSTOIÉVSKI, p. 221).

É lógico que há um metadiálogo entre o Platão Nikolaievitch e o Platão grego, e que esse diálogo ainda se amplia na proposta irônica do barão: "Proponho a todos passarmos esses dois meses tão agradavelmente quanto possível, e para isso organizarmo-nos sobre outras bases. Senhoras e senhores! Eu vos proponho não ter mais nenhuma vergonha!" (Idem, p. 221). Nesse desejo de não ter pudor, a vida na morte funda-se sobre princípios novos e (desta vez) racionais, segundo lemos no decorrer do conto. Para melhor celebrar essa vida na morte, chegará ainda um folhetinista:

Mas, enquanto esperamos, prossegue o conde, peço que ninguém minta. É tudo que exijo, e é o essencial. Sobre a terra é impossível viver sem mentir, porque vida e mentira são sinônimos: mas aqui não mentiremos, a fim de rirmos um bocado. [...] Dispamo-nos e fiquemos nus! (DOSTOIÉVSKI, p. 222).

Ainda não estamos no melhor dos mundos de Cândido, mas, como diz o general, que "aqui" não passa de um cadáver em putrefação: "Pouco importa, constituí a parte de um todo" (Idem, p. 223). E o barulho entre eles torna-se ensurdecedor, mas nem isso impediu que o descuidado espirro do narrador fosse ouvido pelos mortos, e o efeito foi surpreendente:

Tudo se tornou calmo como num cemitério, e se desvaneceu. Fez-se um silêncio verdadeiramente sepulcral. Não penso que fosse constrangimento pela minha presença: eles tinham

resolvido não ter mais vergonha de nada! Não se pode igualmente supor que tenham tido medo que eu os denunciasses à polícia; que teria vindo fazer aqui a polícia? De tudo isso concluí, involuntariamente, que deviam ter algum segredo desconhecido dos mortais, e que evitam divulgar. “Então, meus amigos, disse comigo, voltarei ainda, para vos fazer uma visita”; e com estas palavras, deixei o cemitério.

E, de repente, “fez-se um silêncio verdadeiramente sepulcral” (Idem, p. 223). E a apreciação conclusiva do narrador é interessante pelo tom: “Não, não o posso admitir, não, em verdade, não! Bobok não me perturba (eis aí, então, aonde queria chegar esse bobok) (Idem, p. 224).

E o que pensar então? Será que para onde todos vamos é igual ao lugar onde estamos? Na grotesca jornada de um morto pelo mundo dos vivos, uma cômica inversão da viagem do vivo pelo mundo dos mortos, tal como ilustrada no mito de Orfeu, tanto quanto no do narrador da *Divina Comédia*.

A depravação em semelhante lugar, a depravação das supremas esperanças, a depravação dos cadáveres decompostos e putrefatos — e que não poupa sequer os últimos momentos de consciência! Foram-lhes concedidos esses momentos supremos e... Mas acima de tudo, num lugar como esse. Não, não posso admitir (p. 224).

Aqui irrompem no discurso do narrador palavras e entonações quase genuínas de outra voz inteiramente diferente, que surgem, mas, no mesmo instante, interrompem-se na expressão reticente “e...”. E para nós, leitores vivos? Será que encontramos, enfim, alguma coisa de consolador? Sim, o conto tem um final folhetinesco: “Levarei meu artigo ao *Cidadão*. Também publicaram lá o retrato de um redator. É possível que mo imprimam” (DOSTOIÉVSKI, p. 224). Este o nosso consolo, a vida como narrativa, a morte como narrativa.

Vimos então que neste mundo, no limiar de uma lápide e abaixo da terra, temos personagens que se digladiam, discursam, gritam, agonizam, defendem ideias com a mesma intensidade com que vivem paixões carnis; vão do reles ao sublime num piscar de olhos. Um simples cubículo, ou a parte do cemitério onde se encontra o narrador, é capaz de comportar nobres,

burgueses, funcionários públicos, estudantes e vagabundos que debatem acaloradamente entre si — todos envolvidos em questões metafísicas que pairam acima das determinações materiais e das segregações entre o público e o privado. Tudo isto, o embate entre vida e morte, vai diminuindo, diminuindo, até que os sons produzidos não passem mais de uma onomatopeia sem sentido: *bobok, bobok, bobok*.

Nessa obra de Dostoiévski, os *diálogos dos mortos* continuam a viver sua plena vida de gênero, pois o viver do gênero consiste em renascer e renovar-se permanentemente em obras originais, sempre parodiando a si mesmo e dando-lhe essa vitalidade.

O conto “Bobok” pode servir de base para mostrar o quanto a essência do gênero da menipeia corresponde às aspirações criativas de Dostoiévski. Entre os mortos ocupa posição especial o “homem simples” (o vendeiro). Ele é o único que manteve ligação com o povo e sua fé, por isto comporta-se com decência no túmulo, aceita a morte como um mistério, o que ocorre ao redor (entre mortos depravados) interpreta como “peregrinação da alma por entre tormentos”, aguarda ansiosamente sua “missa de trinta dias”: “Oh! Oh! Oh! Oh! Que se acabe logo com esta quarentena: ouvirei acima de mim vozes chorosas, o soluço da minha viúva e as doces lágrimas de meus filhos” (Idem, p. 224). A boa aparência e o estilo reverente do discurso desse homem simples, contrapõe-se à inconveniência e ao cinismo familiar de todos os outros (vivos e mortos), embora, nas condições da menipeia, a “boa aparência” do homem simples seja apresentada com um leve matiz de comicidade e de uma certa inconveniência.

Neste conto rompem-se as “cordas podres” da mentira oficial e individual e revelam-se as almas humanas, horríveis como no inferno ou, ao contrário, radiantes e puras. Por um instante, as pessoas se vêem fora das condições habituais de vida, como na praça pública carnavalesca ou no inferno, e então se revela um outro sentido — mais autêntico — delas mesmas e das relações entre elas.

“Bobok”, uma onomatopeia que visa a reproduzir o ruído que faz uma bolha de ar quando eclode na superfície da água parada, como quando um dos mortos “murmura de repente uma palavra, uma palavrinha só, naturalmente sem significação: “bobok, bobok, bobok””, é essa a palavra, nenhum sentido, apenas barulho.

De qualquer modo, mesmo não sabendo explicar o porquê desse nome ‘bobok’, o narrador/ouvinte dos mortos desse conto provoca essa interrogação em seu amigo: “acontecerá algum dia (de ele) não estar embriagado?”. (Idem, p. 207) E, desde o início, associa-se o literato à loucura, ao que ele retruca mentalmente: “Todavia, se é fácil entre nós fazer perder a razão, não há nenhum exemplo de que a tenham inculcado” (DOSTOIÉVSKI, p. 208). Pode-se associar também o narrador e todo o conto, a uma estirpe filosófico-existencial — ao cinismo e a Diógenes, Crates, Menipo, parentes próximos: “O mais inteligente dos homens é, na minha opinião, aquele que se trata de imbecil ao menos uma vez por mês, e já ninguém hoje é capaz disso” [...]. “Foram tão bem embaralhadas as cartas que o homem inteligente não se distingue mais do imbecil” (DOSTOIÉVSKI, p. 208-9).

A conclusão de Caronte, em *Caronte ou os contempladores*, de que todos os homens parecem “borbolhas” (inflam e explodem), é aproveitada em Dostoiévski, que trabalha este tema luciânico de forma ao mesmo tempo direta e enriquecida, também inflada como uma borbolha, que dá à gênese do conto e à forma como ele reaproveita a tradição, um sabor e um vigor excitantes, exuberantes de dialogismo e polilinguismo, não só entre as personagens, mas entre obras e personagens de autores e tempos diversos. Caronte diz que os homens são como bolhas que inflam e estouram, e em “Bobok”, os homens se reduzem a um som, um barulhinho, ou seja, um estouro de bolha que se inflou tanto que agora fica reduzida a sua linguagem, linguagem onomatopaica que nem de longe lembra a nobre e eloqüente linguagem dos homens vivos e “poderosos”.

“Bobok não me perturba...”.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BARBOSA, João Alexandre. *Alguma crítica*. "Lendo Dostoievski". Cotia, São Paulo: Ateliê editorial, 2002, p. 187-193.

CARPEAUX, Otto Maria. Ensaio de interpretação dostoiévskiana. In:_____. *A cinza do purgatório*. Rio de Janeiro: CEB, 1942.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. Bobok. In:_____. *Contos*. Tradução de Ruth Guimarães. São Paulo: Cultrix, 1985, p. 207-224.

FRANK, Joseph. *Pelo prisma russo*. Ensaio sobre literatura e cultura. São Paulo: Edusp, 1992, p. 167-184.

LUCIANO. *Diálogos de mortos* — Hermes e Caronte. Tradução e notas de Maria Celeste Consolin Dezotti. São Paulo: Hucitec, 1996.

PLATÃO. *Górgias* ou *A oratória*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Difel, 1986.

Artigo recebido em 29/04/2009 e publicado em 13/04/2010.