



SAÍ PARA ME DIVERTIR, ACABEI NUM ENTERRO: A MENIPEIA, O FANTÁSTICO, O RISO E O DIALOGISMO EM *BOBÓK*, DE DOSTOIÉVSKI

I WENT OUT TO HAVE FUN AND ENDED IN A FUNERAL: THE MENIPEAN SATIRE, THE FANTASTIC AND THE DIALOGISM, IN THE TALE *BOBÓK*, BY DOSTOYEVSKY

Ana Maria Abrahão dos Santos Oliveira¹

Recebido em: 01 jun. 2021

Aceito em: 12 ago. 2021

DOI: 10.26512/aguaviva.v6i2.38311

RESUMO: Esse artigo intenta fazer uma releitura do conto “Bobók” (1873), do escritor russo Dostoiévski, à luz dos conceitos de sátira menipeia, do fantástico, do riso e do dialogismo. Escrito pelo autor, a princípio, como uma refutação às críticas proferidas após a publicação de *Os demônios* (1871), assim como para ter liberdade para expressar-se livremente sobre literatura, como também acerca de assuntos pertinentes a essa época, essa narrativa traz à tona questões fundamentais que afloravam na sociedade russa, através de um diálogo inusitado entre mortos, que possui, como ouvinte privilegiado, um escritor fracassado, que, saindo à procura de distração, por acaso, vai assistir às exéquias de um parente distante. A construção dessa narrativa, com elevado teor crítico acerca da aristocracia russa do século XIX, adentrando o universo da menipeia e do fantástico e suscitando o riso, diante de um colóquio acalorado, é permeada por revelações importantes, que trazem como consequências a descoberta de fatos corriqueiros e pessoais, mas também denúncias graves, como a corrupção entre as autoridades.

Palavras-chave: *Bobók*. Sátira menipeia. Fantástico. Riso. Dialogismo.

ABSTRACT: This article intends to perform a rereading of the short story “Bobók” (1873) by the Russian writer Dostoyevsky, in the light of the concepts of Menipeia satire, the fantastic, the laughter and the dialogism. Written by the author, at first, as a rebuttal to the criticisms uttered after the publication of *The Demons* (1871), as well as to have freedom to express himself both on literature and on matters pertaining to that time, this narrative brings to light fundamental issues that emerged in Russian society, through an unusual dialogue between the dead, which has, as a privileged listener a failed writer, who, going out looking for distraction, by chance, will attend the funeral of a distant relative. The construction of this narrative, with high critical content about the Russian aristocracy of the nineteenth century, entering the universe of the menipeia and the fantastic, arousing laughter, before a heated conversation, is permeated by important revelations, which brings as consequences the Discovery of ordinary and personal facts, but also serious complaints, such as corruption among the authorities.

¹ Possui graduação em Português e Literaturas de Língua Portuguesa pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Vassouras (atual Universidade Severino Sombra) (1991), Mestrado em Letras pela UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE (2007). Doutorado em Letras -Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (2014). Bolsista do CNPq, no período 2010-2014. Atualmente é professora docente I- Secretaria Estadual de Educação/RJ. E-mail: abrahaoana19@gmail.com



Keywords: *Bobók*. Menippean satire. Fantastic. Laughter. Dialogism.

INTRODUÇÃO

Esse artigo apresenta uma análise do conto “Bobók” (1873), do escritor russo Fiódor M. Dostoiévski (1821-1881), que foi escrito, segundo estudiosos da obra do autor, numa seção do jornal *Grajdánin*, a fim de que o artista pudesse proferir suas ideias sobre a literatura e sobre variadas temáticas. Ademais, o autor russo desejava elaborar uma resposta incisiva às críticas deselegantes que recebeu após a publicação de *Os demônios* (1873).

A narrativa enquadra-se no gênero sátira menipeia e adentra pelo universo do fantástico ou fantástico experimental, conforme Bakhtin (1997). A sátira menipeia caracteriza-se, dentre outras peculiaridades, pela presença da cosmovisão carnavalesca, ou seja, no conto dostoiévskiano, os interlocutores mortos estão em pé de igualdade, o que propicia um ambiente em que são quebradas as hierarquias. Nesse mundo às avessas, surgem os mais variados ataques grosseiros, verdades antes ocultadas, o que resulta num processo em que, vêm à tona os fatos mais escandalosos, suscitando o riso.

Em “Bobók”, há um desfile de personagens das mais variadas origens sociais: o vendeiro ofendido; o general, que ainda deseja manter o seu lugar na hierarquia; o adulator; a dama da sociedade orgulhosa e preconceituosa; o barão corrupto e outros. Todos tentam se manifestar e impor sua superioridade, suas posições sociais em vida, entretanto, ao término da narrativa, vão se convencendo de que ali, no mundo dos mortos, encontram-se, por imposição das circunstâncias, no mesmo plano, estão no mesmo nível de igualdade, com exceção do narrador, que ouve as vozes dos defuntos de um local privilegiado ou seja, o mundo dos vivos.

O artigo é apresentado em quatro partes: O conto “Bobók” e a sátira menipeia; O fantástico e o riso em “Bobók”; Dialogismo em “Bobók” e as Considerações finais. Os trabalhos dos autores utilizados como embasamento teórico e crítico, foram: Bakhtin (1997, 1999, 2002, 2003), Bergson (2004), Frank (2018), Grossman (1967), Nietzsche (2007), Todorov (2004), Bezerra (2005), Oliveira (2019), dentre outros.

O conto “Bobók” e a Sátira Menipeia

O conto “Bobók” foi escrito por Dostoiévski, na coluna *Diário de um escritor* (1873), na publicação *Grajdánin* (*O cidadão*), jornal-revista de literatura, do qual era o editor-chefe.



De acordo com Frank (2018), biógrafo do escritor, o autor russo almejava já, há algum tempo, publicar este tipo de diário com a finalidade de manifestar suas impressões acerca não apenas da literatura, mas também dos acontecimentos em geral da sociedade russa da época.

Uma das principais atrações do *Cidadão*, no período em que Dostoiévski o editou, foi sua coluna “Diário de um Escritor”. Há tempos ele alimentava o desejo de criar esse tipo único de diário, escrito integralmente por ele, onde teria liberdade de comentar os fatos correntes e expressar, em diversas formas literárias, suas reações aos problemas morais, sociais, religiosos e filosóficos mais profundos que esses fatos suscitaram (FRANK, 2018, p. 127).

Entretanto, além de o autor ter a liberdade de exteriorizar suas ideias e convicções, a publicação de “Bobók”, possui também outras implicações, segundo Paulo Bezerra (2005), tradutor e estudioso da obra do autor russo no Brasil. Bezerra afirma que o conto foi escrito para ser uma espécie de resposta às duras e desrespeitosas críticas² que Dostoiévski havia recebido após a publicação de sua obra anterior, *Os demônios* (1871). “[...] os críticos que se viam melindrados com a representação [...] que Dostoiévski fez da atualidade político-ideológica da Rússia de sua época”. Desejava, inicialmente, rebater essas críticas por meio de jornais, “mas acabou optando por fazê-lo em seu campo específico da literatura, e com esse fim escreveu ‘Bobók’” (BEZERRA, 2005, p. 11).

Frank assinala que apenas o conto “Bobók” foi uma criação ficcional bem-sucedida nessa primeira fase do *Diário de um escritor*. Nesse sentido, para o biógrafo de Dostoiévski, a composição do conto pretendia “descrever, de forma breve [...] a desintegração geral e a corrupção das camadas dirigentes da sociedade russa (FRANK, 2018, p. 161).

Nesse contexto de objetivo crítico, o conto inicia-se com a fala que é do próprio autor e editor de *Grajdánin*: “Dessa vez eu publico as ‘Notas de uma pessoa’. Essa pessoa não sou eu; é outra bem diferente. Acho que não é mais necessário nenhum prefácio” (BEZERRA, 2005, p. 15). Como que a justificar-se, diante do conteúdo que será publicado, esclarece que as páginas seguintes não são de sua autoria, ou seja, não se responsabiliza pelo o que o leitor irá ler. Entretanto, é relevante destacar que essa é apenas uma estratégia discursiva utilizada por Dostoiévski, como veremos mais adiante.

² De acordo com Schnaiderman (1983), as críticas publicadas contra o romance *Os demônios*, afetaram muito o autor de “Bobók”, uma vez que o livro, por um longo tempo, “fora considerado um panfleto contrarrevolucionário, indigno de um verdadeiro artista” (SCHNAIDERMAN, 1983, p. 49).



Nestas “Notas de uma pessoa”, o narrador, Ivan Ivánitch³ ⁴, é chamado de alcoólatra por seu interlocutor, Semión Ardalónitch. Ivan Ivánitch depara-se o tempo todo com críticas a seu respeito, sejam estas, pessoais, é conhecido como louco, ou mesmo profissionais, pois é cognominado mau literato. Nem o pintor que faz o seu retrato o exime das críticas: “Ande, vá lá ver aquele rosto doentio à beira da loucura”⁵ (BEZERRA, 2005, p.15). Queixa-se de ter seus escritos recusados e de ser constantemente insultado, porém parece não dar importância a tais avaliações negativas. “Não me ofendo: não sou desses literatos que levam o leitor ao desatino” (BEZERRA, 2005, p. 15).

Enfatiado por ser alvo de tantos julgamentos e de tanta desvalorização de seus escritos, o narrador decide sair para espalhar. No entanto, terminou por ir a um enterro de um parente distante, por quem, aparentemente, não nutria grande simpatia “Sempre me receberam com descortesia. Aliás, eu nem teria vindo não fosse um acontecimento tão especial” (BEZERRA, 2005, p. 18). Vê-se diante de quinze mortos nos quais fixa o seu olhar, com alguma desconfiança, avaliando os semblantes: “Olho para as caras dos mortos com cautela, desconfiado da minha impressionabilidade. Há expressões amenas, como há desagradáveis. Os sorrisos são geralmente maus, uns até muito. Não gosto; sonho com eles” (BEZERRA, 2005, p. 19).

Em meio a todas aquelas sepulturas, Ivan Ivánitch, depois de decidir não participar do réquiem do parente falecido, resolve sentar-se em um dos túmulos a fim de “meditar de verdade” (BEZERRA, 2005, p. 20). Ali permanece por um tempo, “nisto comecei a dormir” (BEZERRA, 2005, p. 21) e, de repente, principia a ouvir vozes. Inicialmente, ignorou o que ouviu, mas havia uma conversa em andamento, o que despertou a sua atenção: “sons surdos, como se as bocas estivessem tapadas por travessieiros; em a despeito de tudo, nítidos e muito próximos”. Ivan Ivánitch admite que acordou para compreender melhor o que estava

³ Segundo Oliveira (2019), o personagem na obra de Dostoiévski é quase sempre um sujeito de ideias e ações paradoxais: “um ser contraditório, dentro de si há um embate entre as forças da luz e da criação e as forças das trevas e da destruição” (OLIVEIRA, 2019, p. 61). Grossman (1967) assinala que as criaturas dostoiévskianas são: “pensadores e sonhadores, [...] indivíduos sensuais, palhaços voluntários, sócias, homens do subsolo, o largo temperamento russo (“os incontidos”), [...] renegados, negociantes desonestos, virtuosos da instrução preliminar e do processo judiciário, niilistas e pseudoniilistas [...]” (GROSSMAN, 1967, p. 137).

⁴ A personalidade desse personagem evoca um outro na obra de Dostoiévski, o narrador de *Memórias do subsolo* (2000), sobre o qual afirma Schnaiderman que é o “‘anti-herói dostoiévskiano’ [...] representa o clímax do ‘desligamento do solo’, em que vivia boa parte da sociedade russa, mas também é crítico feroz desta” (SCHNAIDERMAN, 2000, p. 8). Grifo do autor. O narrador de *Memórias do subsolo* inicia assim o seu relato: “Sou um homem doente... Um homem mau. Um homem desagradável. Creio que sofro do fígado” (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 65).

⁵ A partir deste ponto, colocaremos apenas as páginas, quando se tratar de trecho do conto “Bobók”, visto que utilizamos a edição: BEZERRA, Paulo. **Dostoiévski**: “Bobók”. Tradução e análise do conto. São Paulo: Ed. 34, 2005.



acontecendo: “Despertei, sentei-me e passei a escutar atentamente” (BEZERRA, 2005, p.22). Diante desse contexto, o narrador constata que está ouvindo uma conversa entre os mortos que ali estão enterrados. Estes discutem sobre as mais variadas questões: sociais, políticas, filosóficas, dentre outras, que pertencem ao universo dos vivos.⁶ Nesse sentido, o conto “Bobók” pertence à sátira menipeia, que, segundo Bakhtin, é o gênero no qual Dostoiévski, com sua obra, atingiu o ápice. Bakhtin também afirma que as “particularidades de gênero da menipeia não só renasceram como *se renovaram* na obra de Dostoiévski” (BAKHTIN, 1997, p. 121). Grifo do autor

Segundo a teoria bakhtiniana, a sátira menipeia é um gênero específico que pertence a um gênero mais amplo, o sério-cômico e associa-se ao folclore carnavalesco, o que implica uma cosmovisão carnavalesca. Nessa cosmovisão, ocorre o destronamento carnavalesco, que é “acompanhado de golpes e injúrias”, além de um “rebaixamento e um sepultamento. No bufão, todos os atributos reais estão subvertidos, intervertidos, o alto no lugar do baixo: o bufão é o rei do ‘mundo às avessas’” (BAKHTIN, 1999, p.325).

O gênero da menipeia deve sua denominação “ao filósofo do século II a.C. Menipo de Gandara, que lhe deu a forma clássica”. A literatura carnavalizada, de acordo com Bakhtin, é aquela que, “direta ou indiretamente, através de diversos elos mediadores, sofreu a influência de diferentes modalidades de folclore carnavalesco” (BAKHTIN, 1997, p. 107; 112).

Nessa perspectiva, há uma proximidade entre a narração e o objeto representado. A distância entre as partes é suprimida, assim como as hierarquias costumeiras entre as posições sociais, tais como as de cunho social, sexual, de idade, religiosas, dentre outras. A reverência entre os interlocutores do diálogo não se justifica mais. As regras de decoro e de etiqueta também desvanecem, por isso todos se tornam alvo de um rebaixamento grosseiro e, dessa forma, as posições aparecem invertidas, ou seja, há uma constante transformação dos valores até então solidificados na sociedade. O mundo se apresenta às avessas. O caos predomina de modo inquestionável.

⁶ O conto “Bobók” remete a outra obra, *Diálogo dos mortos*, de Luciano de Samósata, séc. II (1996), em que os mortos conversam no Hades da mitologia grega. Os diálogos são construídos por meio das memórias das realizações em vida daqueles que ali estão, os interlocutores, com o objetivo de elaborar uma ficção com viés irônico, crítico e tom cômico, em que há uma quebra da hierarquia das posições sociais, dentro do contexto da realidade da época, como vemos na fala de Diógenes: “Aqui [no Hades] não cessarás de rir com segurança, como eu estou fazendo agora. Sobretudo porque tu vês os ricos, os sátrapas, os tiranos, agora tão rebaixados e insignificantes, reconhecidos apenas pela lamentação; isto é, que são uns poltrões e ignóbeis, enquanto ficam recordando das coisas lá de cima” (LUCIANO, 1996, p. 45).



Essa hierarquia, que cai por terra, proporciona uma total liberdade que se assemelha àquela que está presente num evento como o carnaval, em que as pessoas se encontram em pé de igualdade, sem distinção de classes ou posição social.

Nesse universo em que todos podem ser vistos como iguais, como destaca Bakhtin (1997), “Bobók” representa a expressão de que, nesse contexto insólito, qualquer fato ou atitude podem ocorrer, visto que há uma liberdade despudorada:

Muitas ideias, temas e imagens de sua obra, todos sumamente importantes, manifestam-se aqui em forma extremamente arguta e clara: de que não existindo Deus nem a imortalidade da alma ‘tudo é permitido’ (um dos principais modelos de ideia em toda a sua obra); o tema, vinculado a essa ideia, da confissão sem arrependimento e da ‘verdade desavergonhada’, presente em toda a obra de Dostoiévski [...]; o tema dos últimos lampejos de consciência (BAKHTIN, 1997, 144-145).

Desse modo, todas essas temáticas estão presentes no conto “Bobók”, de maneira concisa, nas atitudes e manifestações do narrador e de seus interlocutores. Ivan Ivánitch encontra o seu entretenimento num enterro; “Divertimento e mortos numa contiguidade de cunho carnavalesco, formando o par vida-morte” (BEZERRA, 2005, p. 113).

Além dessa dicotomia de vida e morte, temos no conto, destacada a questão da sementeira e da fertilidade, o que também é característica da menipeia. A cena em que Ivan Ivánitch, ao se deparar com um sanduíche: “Sobre uma lápide, ao meu lado, havia um resto de sanduíche: coisa tola e inoportuna. Derrubei-o sobre a terra [...] aliás, parece que não é pecado esfarelar pão sobre a terra; sobre o chão é que é pecado” (BEZERRA, 2005, p. 21). O resto de sanduíche atirado no chão simboliza a fertilidade da terra, que, como assinala Bakhtin (1997). Essa temática refere-se à questão da perpetuação e da fecundação, o que evoca o constante ciclo vital. Em contraposição à fecundidade, apresentam-se os integrantes da aristocracia russa do século XIX, que, apesar de se acharem em seus derradeiros lampejos de vida, permanecem com suas ideias hipócritas e segregadoras de classe, completamente desprovidos de princípios e de valores humanos.

Nesse contexto que alude à renovação da vida, o narrador começa a refletir, de forma desarrazoada, ao segurar o caixão do parente morto: “Por que os mortos ficam tão pesados no caixão?” (BEZERRA, 2005, p. 19). E, em sua meditação, lembra-se de um evento que em nada possui relação com o lugar onde se encontra: “Comecei sobre uma exposição em Moscou e terminei refletindo sobre a admiração, falando do tema em linhas gerais [...] Admirar-se de tudo



é, sem dúvida uma tolice, não se admirar de nada é bem mais bonito” (BEZERRA, 2005, p. 20).

Após mergulhar em pensamentos despropositados, o narrador atenta para o diálogo entre dois mortos. Pelo tom da conversa, percebe-se que há uma hierarquia (ou havia em vida e agora pretendem preservá-la). Mais adiante, tomamos conhecimento, através do narrador, de que se trata de um general e de um conselheiro da corte:

-Excelência, isso simplesmente não se faz. O senhor canta copas, eu faço o jogo, e de repente, o senhor aparece com um sete de ouros. Devia ter cantado ouro antes.

-Então, quer dizer que vamos jogar de memória? Que graça há nisso?

-Não, Excelência, não há meios de jogar sem garantias (BEZERRA, 2005, p. 22).

Por mais que os interlocutores desejem manter a hierarquia que havia quando estavam vivos, aos poucos a narrativa mostra que isso é impossível. Ademais, as falhas de caráter eram também expostas, de modo impiedoso:

[...] ouviu-se de súbito a voz enojada e arrogante de uma dama irritada, parece que da alta sociedade. – Para mim, é um castigo ficar ao lado desse vendeiro! [...]

-Me botaram, foram a mulher e os filhos que me botaram [...] é o mistério da morte! Estou deitado às custas de meu próprio capital [...]

- Juntou dinheiro; roubando as pessoas?

-De que jeito roubar a senhora se desde janeiro não recebemos nenhum pagamento de sua parte? (BEZERRA, 2005, p. 23-24).

Desse modo, há esforços vãos para que se mantenham as formalidades de relacionamentos entre os indivíduos, conforme o que ocorre na sociedade estruturada de classes, entretanto, no decorrer da narrativa, um processo de reavaliação dessas tentativas torna-se uma tendência até que se transformam num simples simulacro. O maior exemplo dessa mudança é a história do general Piervoiêdov, que é um personagem obcecado em manter sua posição hierárquica, diante dos demais mortos, mas que, ao cabo, termina por ser representado de forma cômica.

-Meu caro senhor, não obstante, peço que não esqueçais as maneiras.

-O quê? Ora essa, o senhor não me alcança, e daqui posso provocá-lo como se faz com um cachorrinho. Em primeiro lugar, senhores, que general é ele aqui? Lá ele era um general, mas aqui é um nada!

-Não, não sou um nada... eu até aqui...



-Aqui apodrecerá no caixão, e deixará seis botões de cobre.

-Bravo, Kliniêvitche, quá-quá-quá! – mugiram vozes (BEZERRA, 2005, p. 36).

Podemos salientar também, ainda no contexto da menipeia, a veia erótica que Avdótia Ignátievna, a arrogante e orgulhosa dama da sociedade, quando viva, que não se contém ao descobrir que há um jovem entre os mortos, postura que provoca a indignação do narrador:

“-Querido menino, meu menino querido e radiante, como eu te amo! – ganiu com êxtase Avdótia Ignátievna. – Ah se colocassem um assim ao meu lado!”. Diante dessa declaração, o narrador reage: “Não! Isso eu já não posso admitir! E olhe que esse é um morto moderno! (BEZERRA, 2005, p. 28).

Do universo da fantasia e da audácia aventureira, como a da orgulhosa dama da sociedade, emergem situações insólitas, a fim de suscitar a reflexão sobre os mistérios da vida e da morte e de outras questões filosóficas, que são elementos da sátira menipeia inseridos no conto de Dostoiévski.

Ora, em “Bobók”, as questões filosóficas, além de serem discutidas, expandem-se na possibilidade da intertextualidade com textos do próprio Dostoiévski e também de outros escritores. Ademais, a temática também leva à reflexão sobre a vida e a morte⁷. Platon Nikoláievitch, cujo nome é uma alusão direta a Platão (427 a.C. 347 a.C), é o personagem filósofo e autor de muitos livros e também um dos interlocutores no diálogo entre os mortos:

-Platon Nikoláievitch é o nosso filósofo doméstico daqui, naturalista e grão-mestre. Já lançou vários livros de filosofia, mas faz três meses que vem entrando em sono definitivo, de modo que aqui já não é mais possível desentorpecê-lo.

- [...]lá em cima, quando ainda estávamos vivos, julgávamos erroneamente a morte como morte. [...] Tudo concentrado, segundo ele, em algum ponto da consciência, e ainda dura de dois a três meses... às vezes até meio ano. [...] um fulano que aqui quase já se decompôs [...] ainda balbucia de repente uma palavrinha [...] *bobók, bobók*; logo, até nele ainda persiste uma centelha visível de vida... (BEZERRA, 2005, p. 34).

⁷ Em *A república*, de Platão (2000), num trecho do diálogo entre Sócrates e Céfalo, o segundo afirma sobre a questão da morte: “Sabes perfeitamente, Sócrates, prosseguiu, que quando alguém imagina estar próximo de morrer fica tomado de temor e de inquietação a respeito de coisas que antes o deixavam indiferente. Até então, zombava das conhecidas fábulas sobre o que ocorre no Hades, os castigos infringidos aos que na Terra praticam malfetorias, [...] porém, [...] por já se encontrar ele mais perto do outro mundo [...] e tomado de suspeitas e de temor, põe-se a refletir, procurando recordar-se das injustiças que havia praticado” (PLATÃO, 2000, p. 53, 330 d). Em “Bobók”, como vemos no decorrer da narrativa, principalmente nos membros da aristocracia, os mortos se recordam de seus feitos, até mesmo das injustiças, porém, não se arrependem, uma vez que o conto é um exemplo de menipeia e seus personagens querem apenas exteriorizar todas as suas atitudes em vida e as dos outros, de modo a provocar escândalos, e, portanto, não há preocupação com arrependimentos, apenas desejam revelar todas as verdades e nada se lamentam do mal que praticaram.



A relevante discussão acerca da temática da morte que, em “Bobók”, de modo peculiar, vem à tona através do diálogo dos mortos, num cemitério, suscita o debate sobre a literatura fantástica e sobre o riso e também sobre como o conto utiliza o fantástico para polemizar a própria literatura e a aristocracia russa do século XIX.

O fantástico e o riso, em “Bobók”

O fantástico, para Todorov (2004), configura-se como uma “hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais” (TODOROV, 2004, p. 31), diante de um fato que se apresenta como sobrenatural, portanto há uma relação do real com o imaginário.

Nesse contexto da ligação entre o real e o irreal, em “Bobók”, Dostoiévski adentra pelo universo do fantástico, o que se deve, segundo Bakhtin (1997), à lógica carnavalesca, aqui de forma simplificada. Bakhtin assinala também que, na sátira menipeia, apresenta-se como modalidade peculiar deste gênero, o fantástico experimental, “que é uma observação feita de um ângulo de visão inusitado, de uma posição situada no alto” (BAKHTIN, 1997, p. 100), ou seja, o narrador está numa posição diferenciada, está vivo, enquanto os demais que dialogam, estão mortos.

Ainda, segundo Bezerra (2005), no conto “Bobók”, o fantástico insere-se na categoria experimental, como mencionado, uma vez que Ivan Ivánitch, senta-se sobre um dos túmulos, deita-se depois e após acordar passa a escutar com atenção. “Desperta, senta-se e nessa posição, passa a ‘escutar atentamente’. Logo, o narrador está acordado” (BEZERRA, 2005, p. 127). Nesse sentido, o narrador permanece concentrado no que ouve. Mesmo não podendo ver quem fala, escuta as vozes, no lugar de quem está fora, do alto (acima da sepultura).

Conforme Todorov (2004), citado acima, no fantástico há uma relação ente o real e o imaginário. Logo no início do conto dostoiévskiano, estão sobrepostos o nível real, quando o narrador é questionado por Semión Ardalónovitch sobre o seu estado (bêbado ou sóbrio). Também, nesse plano, é relatado o quanto sua realidade é árdua, pois é um escritor malsucedido. O nível imaginário é elaborado pelo narrador simultaneamente ao lado do plano real. Nesse nível imaginário, como destaca Bezerra (2005), Ivan Ivánitch estipula uma “distância entre ele e a realidade, criando a dualidade de mundos sobre a qual se alicerça todo o evento fantástico”



(BEZERRA, 2005, p. 129). Portanto, o narrador posiciona-se de um local específico e superior em relação aos outros (os mortos) e dali contempla o que ocorre a sua volta.

Como expectador privilegiado, Ivan Ivánitch, que havia saído a procura de diversão, depara-se com mortos extremamente falantes e que se comportam como se vivos estivessem. É essa situação insólita que, por estar inserida em um universo de completa liberdade de expressão e de naturalidade, incorpora-se a questão do riso, outra marca fundamental do gênero sátira menipeia. Segundo Bergson (2004), o riso possui um papel social, além de ser insultuoso para quem se torna alvo de zombaria. “O riso tem significado e alcance sociais [...] a comicidade exprime uma inadaptação da pessoa à general, a dama da sociedade, o barão, figuras eminentes quando vivos, no universo dos mortos eram objetos de riso, assim como os demais que não eram pessoas importantes em vida.

Para Bakhtin (2002), o riso é um elemento fundamental na menipeia, uma vez que possui a faculdade de aproximar o objeto, “ele o coloca na zona de contato direto”, em que as reverências são abolidas. O objeto é “virado do avesso [...] O riso destrói o temor e a veneração com o objeto e com o mundo”, por isso transforma o ambiente, tornando-o extraordinariamente familiar, “ridiculariza-se para esquecer” (BAKHTIN, 2002, p. 414). A liberdade de convívio e as críticas são excepcionalmente amplas.

Nas visões satíricas do além-túmulo da sátira menipeia as personagens do passado absoluto [...] e o contemporâneos vivos colocam-se frente a frente [...] para conversar e até mesmo para brigar. [...] Os argumentos fantásticos e as situações de sátira menipeia estão subordinados a uma finalidade: pôr à prova e desmascarar ideias e ideólogos (BAKHTIN, 2002, p. 416).

Desse modo, o riso desempenha um papel primordial, apresentando-se de forma grosseira, abolindo a imagem mais elevada e, portanto, trazendo à tona o que outrora ficava oculto, com o fito de dessacralizar, de desmoralizar. Em “Bobók”, o riso emerge com o transbordar de todos os segredos dos interlocutores, o que ocorre, por exemplo, quando o adulator do general, que se chamava Lebieziátnikov, - figura que desagrada o narrador, “o bajulador conselheiro da corte, objeto do meu ódio” (BEZERRA, 2005, p.29) - quer provocar a dama Avdótia Ignátievna, recebendo desta uma refutação que revela cenas íntimas da vida do general:

_Meio maçante, Excelência; não seria o caso de tornarmos a mexer com Avdótia Ignátievna, hi-hi?



_Isso não, peço que me dispense. Não consigo suportar essa gritalhona provocante.

_Já eu, ao contrário, não consigo suportar vocês dois – respondeu a gritalhona com nojo. – Vocês dois são os mais maçantes e não sabem falar nada em que haja ideal. A seu respeito, Excelência – por favor, não sejais presunçoso -, conheço aquela historiazinha em que o criado vos varreu com a vassoura de debaixo da cama de um casal ao amanhecer.

_Mulher detestável! Rosnou o general entre dentes (BEZERRA, 2005, p. 25).

Nesse ambiente de desmascaramento, o barão Kliniêvitch, mais um dos interlocutores do mundo dos mortos, acusa Tarassiêvitch, o conselheiro secreto, que acabara de acordar, - “muitos acordaram ao mesmo tempo” (BEZERRA, 2005, p. 28) - de um desvio de dinheiro público que era reservado para viúvas e órfãos, artimanha da qual o barão também participa:

_[...] Sabeis vós, senhores, o que esse *grand-père* engendrou? Faz três ou quatro dias que morreu, e podeis imaginar que deixou um desfalque de quatrocentos mil rublos redondos em dinheiro público? A quantia estava em nome de viúvas e órfãos, mas não se sabe por que ele a administrava sozinho, de sorte que ficou oito anos livre de fiscalização. Imagino a cara de tacho de todos eles lá e que lembrança guardam dele! Não é verdade que é uma ideia cheia de volúpia? [...] como esse velhote de setenta anos, cheio de gota nas mãos e nos pés, ainda conseguia guardar tanta energia para a libertinagem[...] mal tomei conhecimento, investi contra ele, amigavelmente: “Passa-me vinte e cinco mil, senão amanhã a fiscalização estará aqui”; imaginai, na ocasião, ele só arranjou treze mil [...]

_Chèr Kliniêvitch, estou inteiramente de acordo convosco, e em vão...descestes a semelhantes detalhes. Na vida há tanto sofrimento, tanto martírio e tão pouco castigo... eu desejei finalmente aquietar-me [...] (BEZERRA, 2005, p. 31-32).

Com o intuito de atizar os ânimos e de expor aquele que há pouco havia acordado, Kliniêvitch revela como ele mesmo e Tarassiêvitch, principalmente, se apossaram de uma grande quantia de dinheiro público destinado a pessoas necessitadas e sobre isso conversam sem demonstrar arrependimento algum, pelo contrário, ainda ostentam o mal que fizeram, naturalizando os atos de corrupção. Tarassiêvitch, cinicamente, destaca que é desperdício de tempo relembrar o desfalque, por que na vida já há muito sofrimento e que deseja descansar e desfrutar do lugar onde está. Em tom de escárnio e provocação, o riso emerge no universo dos mortos, pois este é um fator desencadeador da exposição da verdade, até então velada no mundo dos vivos.

Nesse universo em que todos se sentem totalmente libertos de quaisquer cerimônias, os mortos admitem até mesmo o mau cheiro que exalam, como afirma o barão: “-Em vão desconfiastes de mau cheiro no vosso vizinho negociante... Eu me limitei a calar e rir. Porque



o mau cheiro sai de mim; é que me enterraram com caixão pregado” (BEZERRA, 2005, p.31). Assim, a morte é completamente dessacralizada. Ao se referir ao seu próprio título de barão, desfere a respeito de si mesmo: “[...] somos uns baronetes sarnentos, descendentes de criados, aliás, eu até desconheço a razão disso e estou me lixando. Sou apenas um pulha da ‘pseudo-alta sociedade’ e me considero um amável *polisson*[vagabundo]” (BEZERRA, 2005, p. 30).

Reconhecendo-se como um biltre, um inútil da denominada alta sociedade, é também o barão quem faz uma proposta audaciosa: já que todos que ali estão vão se calar definitivamente, que todo o pudor seja eliminado:

- O principal são dois ou três meses de vida e, no fim das contas, *bobók*. Sugiro que todos passemos esses dois meses da maneira mais agradável possível, e para tanto todos nos organizemos em outras bases. Senhores! Proponho que não nos envergonhemos de nada! [...]

A mocinha Kátich dava risadinhas de alegria.

- Ah, como eu quero não me envergonhar de nada! – exclamava em êxtase Avdótia Ignátia. [...]

-Na Terra, é impossível viver e não mentir, pois vida e mentira são sinônimos; mas com o intuito de rir, aqui não vamos mentir. [...] Eu, sei, sou dos sensuais. Lá em cima tudo estava preso em cordas podres. Abaixo as cordas, e vivamos esses dois meses na mais desavergonhada verdade! Tiremos a roupa, dispamo-nos! (BEZERRA, 2005, p. 35).

No diálogo efusivo dos mortos, são discutidos variados temas, entre estes, importantes temáticas filosóficas, conforme já mencionamos. Desta vez, discute-se a questão da verdade e da mentira⁸. Os interlocutores não pretendem mais se ater às restrições e às normas que os limitavam quando estavam vivos, isto é, “as cordas podres”, mencionadas pelo barão Kliniêvitch. Dessa forma, todos os empecilhos que estabeleciam as hierarquias etárias, sociais e políticas, foram suprimidos, o que estabeleceu a construção de um discurso totalmente isento de amarras.

No fechamento do conto, o narrador interrompe o colóquio caloroso “à maneira carnavalesca” (BAKHTIN, 1997, p. 141), ou seja, sem a menor cerimônia, num tom de

⁸ Conforme o filósofo alemão Nietzsche (2007), o sujeito necessita construir para si mesmo um mecanismo de autoconservação para viver em sociedade e, nesse processo, o indivíduo precisa recorrer, muitas vezes, ao fingimento, à bajulação etc. Portanto, para o filósofo, essa pressão que sofre por necessitar se comunicar e se socializar com os demais, faz com que nem sempre a verdade prevaleça nas relações humanas. “Como um meio para a conservação do indivíduo, o intelecto desenrola suas principais forças na dissimulação; pois esta constitui o meio pelo qual os indivíduos mais fracos, menos vigorosos, conservam-se, como aqueles aos quais é denegado empreender uma luta pela existência com chifres e presas afiadas. No homem, essa arte da dissimulação atinge seu cume: aqui o engano, o adular, mentir e enganar, o falar pelas costas, o representar, o viver em esplendor consentido, o mascaramento, a convenção acobertadora, o fazer drama diante dos outros e de si mesmo [...] (NIETZSCHE, 2007, p. 27-28).



familiaridade. “E eis que de repente espirrei. [...] Tudo ficou em silêncio”. E, por fim, não aceitava a ideia de que os mortos pudessem falar e, sobretudo que ousassem ser tão maliciosos. “Não, isso eu não posso admitir [...] O *bobók* não me perturba (vejam em que acabou dando esse tal bobók!)”. Após o espirro e o silêncio “tumular”, o narrador despede-se dos mortos, “[...] ainda hei de visitá-los” (BEZERRA, 2005, p. 37) e afirma voltará ao cemitério, uma vez que lhe foram prometidas muitas histórias e biografias.

Aproveitando-se de suas habilidades de escritor, pretende levar sua história ao *Grajdantin*. A essa altura, ressurgem o próprio autor Dostoiévski, que é o editor do *Grajdantin*, embora tenha relatado no início do conto que eram “Notas de outra pessoa”. Aqui o autor utiliza-se de uma estratégia, o dialogismo, para participar da obra de modo discreto.

Dialogismo em “Bobók”

O dialogismo é explicado através da análise da obra de Dostoiévski, ou seja, o diálogo atua como fundamento do pensamento criativo do autor e da própria criação (BAKHTIN, 1997). Desse modo, na obra do autor de “Bobók”, não há um discurso acabado, definitivo. A “palavra do herói e a palavra sobre o herói são determinadas pela atitude dialógica aberta face a si mesmo e ao outro. [...] No mundo de Dostoiévski não há discurso sólido, morto, acabado, sem resposta, que já pronunciou sua última palavra” (BAKHTIN, 1997, p. 201-202). Nesse sentido, o teórico russo afirma que, na obra de Dostoiévski, há uma “multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes. [...] Dostoiévski é o criador do *romance polifônico*. (BAKHTIN, 1997, p. 4) grifo do autor. Ou seja, as vozes que aparecem nos romances do autor mantêm umas com as outras uma relação de plena igualdade. “A autoconsciência do herói em Dostoiévski é totalmente dialogada: em todos os momentos, está voltada para fora, dirige-se intensamente a si, a um outro, a um terceiro” (BAKHTIN, 1997, p. 256).

Esses folhetins levei a redações de diversas revistas e de todas elas recebi um não: -‘É sal, dizem, o que está lhe faltando’.

-Que sal é esse? – pergunto por brincadeira – ático?

Não consigo entender. [...]

Na semana passada enviei a uma única redação a quadragésima carta em dois anos; só com selos, gastei quatro rublos. Tenho um caráter asqueroso, é isso (BEZERRA, 2005, p. 16).



Em tom de provocação, na obra dostoiévskiana, o personagem central apresenta uma “bifurcação da consciência [...] É um auto-interrogatório [...] desenvolvido com ironia e escárnio” (OLIVEIRA, 2019, p. 57), em diálogo permanente com si próprio e com outras vozes.

Esse diálogo constante e pleno, em “Bóbok”, apresenta características peculiares. Conforme destaca Bezerra (2005), o autor, antes de poder realizar seu projeto, o *Diário de um escritor*, seção em que foi publicado “Bobók”, tinha trabalhado no *Grajdanin*, como editor-chefe, onde iniciou a publicação da seção mencionada e por fim, acabou por publicá-la num periódico independente. Estando ainda no *Grajdanin*, Dostoiévski escreveu aos leitores, afirmando que sua situação era totalmente indefinida. “[...] estarei falando comigo mesmo e para satisfação própria, na forma desse diário [...] De que falar? [...]vou me esforçar para aprender, porque entre nós, isto é, na literatura, é o mais difícil” (DOSTOIÉVSKI *apud* BEZERRA, 2005, p. 67).

O escritor já havia passado por muitas indefinições e por situações adversas, além do sofrimento psíquico, não apenas como jornalista e escritor, mas também como militante político⁹. Após ter vivenciado, por alguns anos, o martírio da prisão na Sibéria, já como editor do *Grajdanin*, lança o um desafio: quer escrever, falar de todos os assuntos e quer ter leitores que com possa polemizar. Portanto, é “natural que esse leitor seja também um oponente e o veiculador de um enunciado diferente do seu, que irá interagir com ele no processo de diálogo e/ou polêmica em torno dos temas e assuntos vários”. Nesse contexto, o autor lança esse “projeto de polêmica”, cujo objetivo era criar uma “pluralidade discursiva” fundamentada nas relações dialógicas. Nesse sentido, deveria haver, com o público leitor, uma peculiar relação de comunicação, em que o respeito de ambos os lados era fundamental. Em “Bobók”, o interlocutor simboliza toda a crítica que expressou opiniões negativas e ofensivas, logo após a publicação de *Os demônios*, como foi mencionado acima e também sobre *Diário de um escritor*.

⁹ O escritor esteve a um passo de ser executado por seu envolvimento com um grupo em que se discutiam concepções socialistas. “Dostoiévski era membro do famoso Ciclo de Petrachévski, grupo que se reunia, semanalmente, [...] para discutir ideias dos socialistas utópicos. Por isso foi preso (1849) e condenado à morte com outros membros do ciclo”. No exato momento em que a execução ia ser realizada, chegou um “mensageiro do czar e leu o edito em que ‘Sua Alteza Imperial’ comutava a pena de morte e a substituíria pela pena de prisão perpétua” (BEZERRA, 2005, p. 67-68). No prefácio de *O idiota* (2002), Bezerra reproduziu a carta do autor escrita após o episódio em que quase fora executado. Nessa missiva, o escritor descreve o momento aterrorizador por que passou: “Hoje, 22 de dezembro, fomos levados à praça de armas do regimento Semeónovski. Ali foi lida para todos nós a sentença de morte, deram-nos a cruz para beijar... [...] Por fim, bateu o sinal, fizeram voltar os que estavam presos aos postes, e leram para nós que sua majestade imperial nos dava a vida” (DOSTOIÉVSKI *apud* BEZERRA, 2002, p. 12-13). Dostoiévski não foi executado, mas sim condenado a trabalhos forçados na Sibéria, região da Rússia em que há temperaturas baixíssimas. Foi libertado em 1854. Entretanto, aquela cena extremamente aterrorizadora do instante anterior ao fuzilamento que não ocorreu, marcou, de forma indelével, a vida e a obra do escritor russo.



Desse modo, Dostoiévski “esboça sua estratégia dialógica, através da qual pretende não só polemizar com seus críticos, mas também fazer-se respeitar” (BEZERRA, 2005, p. 68-69).

Essa estratégia dialógica levará o autor a enfrentar, através da escrita de “Bobók” a crítica desrespeitosa que recebeu. Por isso, quando temos no início do conto “Notas de uma pessoa”, essa “outra pessoa” é um autor secundário que é criado pelo autor com o fito de distanciar-se da condição de autor, figura real e editor do jornal. Desse modo, na abertura do conto aparece o autor primário, o redator-chefe do *Grajdantin*, “uma natureza geradora e individualidade não estética que se limita a uma lacônica nota de menos de duas linhas” [...]. Portanto, há um primeiro e um segundo autor. “No primeiro caso, temos um autor real, que vive sua vida biográfica de redator [...] nessa condição, publica “Bobók”, mas cria e introduz o segundo autor, [...] Ivan Ivánitch, como autor secundário” (BEZERRA, 2005, p. 77-78).

As palavras derradeiras do conto são: “Vou levar ao *Grajdantin*; lá também publicaram o retrato do editor-chefe. Pode ser que publiquem” (BEZERRA, 2005, p. 38). O autor secundário menciona, de modo explícito, o primário, e aquele é construído por este como uma imagem. De acordo com Bakhtin (2003), “a chamada imagem de autor, é, na verdade, uma imagem de tipo especial, diferentes de outras imagens da obra, mas é uma *imagem* e esta tem o seu autor que a criou” (BAKHTIN, 2003, p. 314). Grifo do autor. Nesse caso, um autor construído como uma “categoria especificamente estética, aquela individualidade ‘vista e enformada’ pelo autor primário”. Tendo em vista esse artifício utilizado por Dostoiévski, a manutenção dos autores primário e secundário no mesmo espaço de narração, “criaria um paradoxal híbrido discursivo”, diante da impossibilidade de o autor primário ocupar “o mesmo plano com o discurso dos personagens” (BAKHTIN, 2003, p. 322), por isso é necessário o distanciamento do autor real, sem que um ou outro desapareça completamente, ainda que, num nível mais profundo da narrativa, ainda se entrelacem as vozes de ambos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conto “Bobók” é, fundamentalmente, uma produção literária que marca, de modo evidente, um dos pontos mais altos da obra de Dostoiévski. Na visão bakhtiniana, “O pequeno conto “Bobók” [...] é uma das mais grandiosas menipeia em toda a literatura universal, quase um microcosmo de toda a sua obra” (BAKHTIN, 1997, p. 145).

Ademais, há uma relação intrínseca entre o autor do conto e o narrador, uma vez que Dostoiévski escreveu a narrativa com o propósito de refutar as admoestações sofridas após a



publicação de *Os demônios*. O autor russo, autor de obras primas, tais como *Crime e castigo* (2001) e *Os irmãos Karamázov* (2008), entre outras, um dos maiores da literatura universal, optou por responder às reprimendas através do fazer literário.

A construção dessa narrativa em que surge um diálogo inusitado entre os mortos de um cemitério, aliando o real à fantasia, adentrando, dessa forma, o universo do fantástico, – fantástico experimental, conforme a teoria bakhtiniana, uma vez que o fenômeno é testemunhado por alguém vivo e num ponto diversificado - apresenta, nesse colóquio insólito, questões relevantes e valores, que são exteriorizados, tais como: o preconceito, a discussão acerca da divisão de classes e a hierarquia entre os indivíduos, o problema da corrupção que sempre possui, como maior consequência, a penalização dos necessitados, enfim emerge a velada hipocrisia da decadente sociedade aristocrata russa, no século XIX.

Todos esses temas afloram em “Bobók”, de forma excepcional, porque são mortos dialogando entre si e, nessa conversação, manifestam-se verdades até então encobertas, que são reveladas por meio da “palavra inoportuna [...] por sua franqueza cínica ou pelo desmascaramento profanador do sagrado ou pela veemente violação da etiqueta” (BAKHTIN, 1997, p. 118). Essa característica da menipeia, juntamente com o contato familiar e as demais peculiaridades do gênero, como a combinação do sagrado com o profano, o sábio com o medíocre, o elevado e o rebaixado, configuram uma cosmovisão carnavalesca e fantástica, em que todos e todas se veem numa condição de igualdade e, portanto, podem se expressar à vontade, sem limites e censuras. Nesse contexto, emerge a questão do riso, uma vez que são feitas revelações que expõem os interlocutores ao ridículo, desde os fatos mais banais até acontecimentos graves.

Nesse sentido, a sociedade tumular de em “Bobók” é “uma metonímia da sociedade aristocrática russa, através da qual se provoca e experimenta a verdade do universo aristocrático” (BEZERRA, 2005, p. 162). Dostoiévski, como faz em toda a sua obra, traz à luz uma discussão acerca de valores essenciais para a representação literária da vida humana (OLIVEIRA, 2019), através da utilização de uma estratégia dialógica, construindo uma ficção de natureza fantástica e carnalizada.

**REFERÊNCIAS**

- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto em François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi. 4ª ed. São Paulo: Brasília: Edunb; Hucitec, 1999.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Introdução e trad. Paulo Bezerra. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 2ª ed. São Paulo: Forense Universitária, 1997.
- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e estética. A teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. 5ª ed. São Paulo: Annablume; Hucitec, 2002.
- BERGSON, Henri. “A comicidade de caráter” In: BERGSON, Henri. *O riso*. Ensaio sobre a significação da comicidade. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BEZERRA, Paulo. *Dostoiévski: “Bobók”*. Trad. e análise do conto. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- DOSTOIÉVSKI, Fiodor. *Memórias do subsolo*. Trad. Prefácio e notas: Boris SCHNAIDERMAN. 3ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- DOSTOIÉVSKI, Fiodor. *O idiota*. Trad. Paulo Bezerra. Desenhos: Oswaldo Goeldi. 1ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2002.
- FRANK, Joseph. *Dostoiévski: o manto do profeta. 1871-1881*. Trad. Geraldo Gerson Sousa. 1ª ed, 1ª reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.
- GROSSMAN, L. *Dostoiévski artista*. Trad. Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- LUCIANO, de Samósata. Séc. II. *Diálogo dos mortos*. Versão bilíngue: grego/português/Luciano; trad., introd. e notas de Henrique G. Murachco. São Paulo: Palas Athena: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral*. (Org. e Trad. Fernando de Moraes Barros). São Paulo: Hedra, 2007.
- OLIVEIRA, Ana Maria Abrahão S. “Polifonia, filosofia e misticismo em *Crime e castigo*, de Dostoiévski” In: FRANCELINO, Pedro Farias; SANTANA, Wilder Kleber Fernandes (orgs) *Bakhtin e o círculo em fronteiras do discurso*. Vol. 1. São Carlos: Pedro & João Editores, 2019.
- PLATÃO. *A república*. Trad. Carlos Alberto Nunes. 3ª ed. Belém: UDUFPA, 2000.
- SCHNAIDERMAN, Boris. Prefácio do tradutor. In: DOSTOIÉVSKI, F. *Memórias do subsolo*. Trad. Prefácio e notas: Boris SCHNAIDERMAN. 3ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2000.



SCHNAIDERMAN, Boris. *Turbilhão e semente: ensaios sobre Dostoiévski e Bakhtin*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2004.