

DO ÉREBO A “BOBÓK” DA GRANDE MORTE DESTRONADA: UMA LEITURA COMPARADA DO CANTO XI, DA ODISSEIA, E DO CONTO “BOBÓK”, DE DOSTOIÉVSKI

*FOM EREBUS TO “BOBOK” OF THE GREAT DETHRONED
DEATH: A COMPARATIVE READING OF CANTO XI, FROM
ODYSSEY, AND THE TALE OF “BOBOK”, BY DOSTOEVSKY*



Dossiê

DOSTOIÉVSKI: 200 anos

Organizadores:

Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto



Dr. André Luis Gomes



Dr. Luciano Ponzio



v. 31, n. 58, abr. 2022
Brasília, DF
ISSN 1982-9701



Fluxo da Submissão

Submetido em: 17/12/2021

Aprovado em: 17/04/2022

Distribuído sob



Ana Carolina Lopes Costa

ccarolinalopes@yahoo.com.br

Universidade Federal de Rondônia.

Resumo/Abstract Palavras-chave/Keywords

De um lado o diálogo dos “grandes”, o luto pelo ocaso da existência e palavras de reflexão moral e filosófica: o “Canto XI”, da Odisseia. De outro o conto “Bobók”, de Dostoiévski: tipos que desejam prolongar, na morte, a podridão da existência moral. O que propomos, pois, é uma leitura comparada dos textos em questão. Comentaremos, entre outros, a desconstrução impulsionada pela carnavalização e pela sátira menipeia do temário disfórico da morte, lograda com exímio pelo redator-chefe do Gradjanin: Dostoiévski.

Odisseia; Bobók; Carnavalização.

On the one hand, the dialogue of the “great ones”, the mourning for the decline of existence and words of moral and philosophical reflection: “Canto XI”, from Odyssey. On the other hand, the short story “Bobók” by Dostoevsky: those who wish to prolong, in death, the rottenness of moral existence. What we propose, therefore, is a comparative reading of the texts in question. We will comment, among others, on the deconstruction driven by carnivalization and by the Menippean satire of the dysphoric theme of death, accomplished with excellence by the editor-in-chief of Gradjanin: Dostoevsky.

Odyssey; Bobók; Carnivalization

Quem me dera ouvir de
alguém a voz humana
Que confessasse não um
pecado, mas uma infâmia;
Que contasse, não uma
violência, mas uma cobardia!
Não, são todos o Ideal, se os
oiço e me falam.
Quem há neste largo mundo
que me confesse que uma vez
foi vil [...]
(Álvaro de Campos, “Poema
em linha reta”)

Prólogo

Empurrados pelos ventos de Circe, a de “belas tranças”, navegou Ulisses ao “Canto XI” da *Odisseia*, de Homero. Lá, em panorama de tristeza e banhados em lágrimas, dentro da noite escura, aportam os navegantes à terra dos Cimérios. Lugar de essência funesta, coberto pela névoa e pesadas nuvens cuja “noite terrível se estende sobre os mortais infelizes” (HOMERO, 2011, p.297). Gradativamente, o espaço dos Cimérios, desenhado por índices metonímicos, vai lançando na mente do leitor um lugar de aspecto sepulcral, numa tônica marcadamente triste e disfórica.

O ritual de sacrifício alavanca o assunto da narrativa de Homero, trazendo as almas do Érebo que aparecem para dialogar com o herói da *Odisseia*. São grandes homens e mulheres que, quando em vida, deixaram importantes legados, cosendo a memória dos grandes na cultura do povo da Antiguidade. O luto, pois, é adensado pelo sentimento da perda de grandes figuras:

Esses ancestrais míticos, que, como os heróis da epopeia de que trazem o nome, pertencem a um passado longínquo, a um tempo diferente do presente, vão constituir desde então uma categoria de Potências sobrenaturais distintas tanto dos *theoí*, dos deuses propriamente ditos, quanto dos mortos comuns. (VERNANT, 2006, p.44).

Avesso a esse panorama encontra-se o conto “*Bobók*”, de Dostoiévski. Publicado em 5 de fevereiro de 1873, no semanário *Gradjanin* (O Cidadão), o conto é uma resposta voraz à forte crítica que o escritor russo recebeu, quando publicou seu romance *Os demônios*. Com seu estilo irônico, Dostoiévski vai dinamitando os argumentos de “loucura”, “desequilíbrio”, “delírio” e fraca construção de personagens e narrativa (BEZERRA, 2019). Assim, oferta-nos Ivánitch, um tipo cínico, polvilhado de crítica mordaz, também escritor ‘incompreendido’, que profere coisas como: “Acho que o mais inteligente é quem ao menos uma vez por mês chama a si mesmo de imbecil [...]” (DOSTOIÉVSKI, 2019, p.11). E é esse personagem que escuta uma conversa, por acaso, entre mortos, num cemitério, logo após constatar que o solo estava encharcado com uma “água verde” e derrubar, ao chão, um sanduíche que estava posto sobre uma lápide. O gesto em si, aparentemente banal, alavanca o tom satírico, ao tratar da temática da morte e do que ocorre depois dela. O sanduíche, como mencionado pelo próprio Ivánitch, não é mais ‘pão’, alimento ritual no Ocidente, sendo, portanto, uma dessacralização do rito.

O luto do grande legado cultural presente no “Canto XI” da *Odisseia* é desconstruído no conto “*Bobók*” pelos tipos que conversam. Diferente de Ulisses, Ivánitch é apenas ouvinte daquele grupo de tipos nada admiráveis. O que se desenrola aqui é o reverso de Homero: tipos de moral duvidosa, cosendo e ratificando seus valores a partir de ‘cordas podres’. Tudo isso vai sendo costurado ao tom de multiplicidade com “observações de ordem histórica, ético-filosófica, estética e psicológica (BEZERRA, 2019, p.44-45) – algo tão típico do autor do russo. No conto em questão, esse coro dialoga e segue em procissão guiado pela força da sátira menipeia¹. Esse artigo, pois, deseja operar uma leitura comparada do conto “*Bobók*”, de Dostoiévski, e do “Canto XI” da

1 A observação pelo viés do tipo de narrativa chamado sátira menipeia é sugerida por Bakhtin, em “Sobre Bobók” e pelo tradutor e estudioso da obra de Dostoiévski, Paulo Bezerra, em “O universo de Bóbok”, apensos à tradução publicada pela Editora 34.

Odisseia, de Homero. Nosso foco principal, entre outras questões, é a desarticulação, por meio da carnavalização, do temário da morte e do que envolve a ‘vida’ no além.

Os ‘grandes’ mortos que falam

Carregados com os sacrifícios, impulsionados pelos ventos de Circe, chegam a terra dos Cimérios Ulisses e seus companheiros. A indicação é de Circe, que, no “Canto X”, frustra o herói, ao lhe dizer que ainda não poderia voltar para casa, mas que deveria descer à morada de Hades e Perséfone. O objetivo maior de Ulisses é consultar Tirésias, o adivinho que manteve o ‘entendimento’ no pós-vida: “Só a ele, na morte, concedeu Perséfone o entendimento, /embora os outros esvoacem como sombras” (HOMERO, 2011, p.293). Aqui nos chama atenção o fato de os mortos do Érebo não possuírem o ‘entendimento’, diferente dos mortos de “*Bobók*”, que prolongam a consciência por alguns meses antes de virarem pó.

As tintas do “Canto XI” são escuras, lá na terra dos Cimérios é onde abre-se a boca para o mundo imortal, lá não é divertido – os mortos de Dostoiévski jogam cartas no sepulcro – mas perde-se a singularidade de indivíduo, fazendo de todos pequenas partes de um grande tecido linear:

Dessa vez, já não se trata apenas de ser jogado no extremo limite do humano, com o risco de esquecer o passado e a humanidade, mas de abordar as próprias fronteiras, do mundo dos mortos. [...] Está diante da fossa, despeja a farinha, degola o carneiro, o sangue está pronto para ser bebido. Então, percebe que está vindo em sua direção a multidão formada pelos que não são ninguém *oútis*, como ele pretendeu ser. São os sem-nome, os *nónymnoi*, os que não têm mais rosto, que não são mais visíveis, que não são mais nada. Formam uma massa indistinta de seres que outrora foram indivíduos. (VERNANT, 2000, p.112).

A terra dos Cimérios prolonga o tom triste e grave no “Canto XI”, pois, antes de

chegar nesse espaço, Ulisses e seus companheiros já se encontravam de ‘coração despedaçado’, por ter a esperança de chegar à Ítaca adiada:

[...] Mas tendes primeiro que cumprir outra viagem
E descer à morada de Hades e da temível Perséfone.
[...] Assim falou; dentro de mim se despedaçou o meu coração.
Chorei sentado na cama; e o meu coração não queria
viver nem contemplar a luz do sol [...] (HOMERO, 2011, p.293).

Após comunicar aos seus companheiros, Ulisses obtém a seguinte reação:

Assim falei; e logo se despedaçou o seu coração.
Sentando-se onde estavam, choraram e arrancaram
os cabelos, mas foram em vão as lamentações.
(HOMERO, 2011, p.296).

O sinal de que eles estavam chegando ao lugar indicado por Circe é o tempo de escuridão que se apresenta, logo depois do pôr do sol: “O sol pôs-se e escuros ficaram todos os caminhos” (HOMERO, 2011, p.297). A tônica do luto vai sendo construída nesse lugar que está “sempre debaixo de nevoeiro e de nuvens: nunca os contempla o sol resplandecente com seus raios” (HOMERO, 2011, p.297). A noite é “terrível sobre os mortais infelizes” (HOMERO, 2011, p.297). Após levar a nau para terra, Ulisses retira as ovelhas dos sacrifícios e, munido de espada, cava uma vala para oferecer libação aos mortos:

Cavei uma vala de um cúbito em ambas as direções,
E em seu redor verti uma libação para todos os mortos,
Primeiro de leite e mel, depois de vinho doce,
E em terceiro lugar de água, polvilhando com branca cevada.
(HOMERO, 2011, p. 298).

O processo segue as tradições ritualísticas da cultura grega, com o uso de um animal e alimentos, como água e cevada, o último lançado em punhados ao solo. São as etapas que devem ser respeitadas, como foi orientado por Circe, para que o contato com os mortos aconteça. Vernant (2006) nos oferta detalhes sobre os ritos sacrificiais na cultura grega:

Normalmente, trata-se de um sacrifício cruento de tipo alimentar: um animal doméstico, enfeitado, coroado, ornado de fitas, é levado em cortejo ao som das flautas até o altar, aspergido com água lustral e com um punhado de grãos de cevada que também são lançados sobre o solo [...] Certas divindades e certos rituais, como o de Apolo Genetor em Delfos e o de Zeus Hypatos na Ática, exigem, em vez do sacrifício cruento, oblações vegetais: frutos, ramos, sementes, mingau (*pelanós*), bolos, aspergidos com água, leite, mel ou azeite, excluindo-se o sangue e mesmo o vinho. (VERNANT, 2006, p.54).

Curiosamente, alimentos e água também aparecem antes do contato com os mortos no conto “*Bobók*”, de Dostoiévski. É o protagonista Ivánitch que delineia a narrativa, mencionando a água ‘suja’ e os alimentos, quando chama a atenção para o estado de alagamento do cemitério, e cita que, nos entornos, havia um restaurante, local onde come e bebe – o oposto de ofertar – mergulhado numa atmosfera de alegria e animação sinceras. No parágrafo seguinte, após o lanche, conta que ajuda “com as próprias mãos” a carregar o caixão do parente, esvaziando todo tom de gravidade que cerca a temática da morte:

Dei uma olhada nas sepulturas – um horror: havia água, e que água! Toda verde e... só vendo o que mais! A todo instante o coveiro a retirava com uma vasilha. Enquanto transcorria a missa, saí para dar uma voltinha além dos portões. Fui logo encontrando um hospício, e um pouco adiante um restaurante. E um restaurantezinho mais ou menos: tinha de tudo e até salgadinhos. Havia muita gente, inclusive acompanhantes do enterro. Notei

muita alegria e animação sincera. Comi uns salgadinhos e tomei um trago. Depois ajudei com as próprias mãos a levar o caixão da igreja para o túmulo. (DOSTOIÉVSKI, 2019, p.14).

O momento do lanche e o carregamento do caixão antecedem a menção ao sanduíche sobre a lápide, costurando a ironia mordaz ao fio que conduz o conto. Antes de tudo, Ivánitch tece comentários sobre as expressões das “caras dos mortos”, deixando claro que alguns têm traços “amenos” outros “desagradáveis”, enquanto que os sorrisos “são geralmente maus” e lhe provocam pesadelos (DOSTOIÉVSKI, 2019, p.14). Ivánitch denuncia também a “hipocrisia das mortalhas de todos os preços”, o valor das sepulturas: “as de terceira classe custam trinta rublos” – as rendas adquiridas pelo pároco em função dos enterros, além da dor “fingida” e da “alegria franca” (DOSTOIÉVSKI, 2019, p.14). Ainda, segundo Bakhtin (2019) o ingrediente principal desse discurso é a ambivalência advinda da sátira menipeia. O qualificativo da sátira vem de Menipo de Gádara, filósofo cínico da primeira metade do século III a.C. Além de aproveitar o gênero em questão, Dostoiévski utiliza-se ainda do molde de diálogo dos mortos, introduzido, por sua vez, por Luciano de Samósata. (BEZERRA, 2019, p.47):

É pouco provável que erremos se dissermos que *Bobók* é, por sua profundidade e ousadia, uma das mais grandiosas menipeias em toda literatura universal [...] Toda essa descrição está impregnada de uma atitude familiar e profana em face do cemitério, das cerimônias fúnebres, do clero necropolense, dos mortos e do próprio ‘mistério da morte’ [...] morte, riso (neste caso, alegria), banquete (aqui ‘comi uns salgadinhos e tomei um trago’). (BAKHTIN, 2019, p. 69-71).

Apesar de citar outros alimentos, gostaríamos de enfatizar a relevância de Ivánitch encontrar um sanduíche sobre uma lápide do cemitério, possibilitando uma leitura paródica do episódio. Fizemos menção mais acima as etapas do ritual de sacrifício grego,

ressaltando a cevada utilizada na invocação. Mencionado na narrativa como uma refeição, o sanduíche torna-se um índice metonímico do esvaziamento do sagrado. Vejamos:

Não gosto de ler inscrições em túmulos, são sempre iguais. Sobre uma lápide, ao meu lado, havia um resto de sanduíche: coisa tola e inoportuna. Derrubei-o sobre a terra, pois não era pão mas apenas sanduíche. Aliás, parece que não é pecado esfarelar pão sobre a terra; sobre o assoalho é que é pecado. Procurar informações no almanaque Suvórin. (DOSTOIÉVSKI, 2019, p.16).

O detalhe estritamente naturalista e profânico – um resto de sanduíche sobre a lápide – dá motivo para evocar a simbólica de tipo carnavalesco: permite-se esfarelar pão sobre a terra – trata-se de semeadura, de fecundação –, mas não se permite sobre o assoalho – seio estéril. (BAKHTIN, 2019, p.72)

Percebe-se bem o tom irônico de Ivánitch: como sanduíche, o pão perde o caráter simbólico, para ser apenas alimento banal, enfatizando ainda que não seria ‘pecado esfarelar sobre a terra; sobre o assoalho é que é pecado’ (DOSTOIÉVSKI, 2019, p.16). *Mutatis mutandis*, Odisseu, o herói homérico, lança cevada sobre o solo, executando o ato ritualístico, enquanto Ivánitch, seu reverso menipeico, derruba um ‘sanduíche’ sobre a terra. Nessa esteira, a menção ao termo ‘pecado’ carrega também uma possibilidade de leitura, resgatando a ritualística do pão na religião cristã.

Mencionado ao longo da Bíblia, o pão é largamente citado no Antigo Testamento, circulando pelas mãos dos sacerdotes e figurando como alimento, junto com o vinho, na Páscoa Judaica. No Novo Testamento, por sua vez, o pão é multiplicado em um dos milagres de Jesus Cristo, no livro de *João*, capítulo 6, sendo depois associado ao corpo de Cristo pelo próprio Jesus, em *Mateus* 26:26: “E, quando comiam, Jesus tomou o pão, e

abençoando-o, o partiu, e o deu aos discípulos, e disse: Tomai, comei, isto é o meu corpo”². No *Dicionário de Símbolos*, encontramos o seguinte verbete:

O pão é, evidentemente, símbolo de alimento essencial. [...] os pães da proposição dos hebreus também não tinham significado diferente desse. E o pão ázimo – do qual se compõe a hóstia hoje – representa ao mesmo tempo, diz São Martinho, a aflição da privação, a preparação para a purificação e memória das origens. O pão [...] se relaciona tradicionalmente com a vida ativa, e o vinho, com a vida contemplativa [...] (CHEVALIER, GHEERBRANT, 2012, 682).

O pão e a carne – e seu complemento o sangue – vigoram como alimentos sagrados desde a Antiguidade Clássica. Na *Odisseia*, para completar a invocação, o ardiloso herói, fazendo muitas promessas e enfatizando o melhor sacrifício para o vate Tirésias, degola ovelhas, vertendo sangue sobre a terra. Efetuado, pois, o processo, abre-se o portal do Érebo, e as almas dos mortos surgem para interagir com o herói. O conjunto é composto por uma diversidade de conhecidos e desconhecidos: noivas, celibatários, anciãos, virgens desiludidas e soldados ferozes “tombados em combate, com armaduras ensanguentadas” (HOMERO, 2011, p. 298). O contato estabelecido gera terror em Ulisses, pois as almas são barulhentas com “alarido sobrenatural” e surgem em todas as direções:

[...] e vieram
Do Érebo as almas dos mortos que
partiram:
noivas e rapazes que nunca casaram e
cansados anciãos;
virgens cujo coração conhecera um
desgosto recente;
e muitos, também, feridos, por lanças de
bronze,
varões tombados em combate, com
armaduras ensanguentadas
Todos vinham para a vala de todas as

2 Bíblia versão Almeida Corrigida. Ver Referências.

direções,
Com alarido sobrenatural; e o pálido terror
me dominou.
(LOURENÇO, 2011, p.298).

forte dos Aqueus!
Vim para consultar Tirésias, para o caso de
me dar
Algun conselho sobre como poderei
regressar Ítaca rochosa. (HOMERO, 2011,
p. 313).

É importante refletir sobre o sentimento de terror do herói, um verdadeiro eco de uma atmosfera já preparada com o ocaso do dia, cuja noite é terrível, confirmando a gravidade do contato com a morte e o que advém disso. O temário aqui é pesado, triste, instigando o leitor a reflexão catártica. Apesar do medo, Ulisses executa o gesto ritual de queimar a carne das ovelhas, direcionando as preces a Hades e Perséfone. De espada em punho, não vencido pelo sentimento de horror, impede que os espíritos bebam o sangue dos animais antes de Tirésias, seu objetivo principal. É nessa sequência, que aparece Elpenor, morto no palácio de Circe em virtude de um acidente:

Filho de Laertes, criado por Zeus, Ulisses
de mil ardis!
Perdeu-me a desgraça vinda dos deuses – e
o vinho desmedido.
Tendo me deitado no palácio de Circe,
esqueci-me
Em meu espírito de descer pelo longo
escadote,
Caindo de cabeça do telhado; das vértebras
se partiu o meu pescoço e para o Hades
desceu a alma.
(HOMERO, 2011, p.298).

Elpenor direciona a Ulisses uma súplica pelo sepultamento, uma vez que seu corpo não passou pelas honras fúnebres e não conheceu o descanso da sepultura: “Não me deixe sem ser chorado e sepultado/ quando regressares para casa, para que não me torne contra ti/ uma maldição dos deuses” (HOMERO, 2011. p. 299). Ulisses ainda encontra grandes nomes que lutaram a guerra de Tróia como, Agamêmnon, que lhe conta como morreu: “foi Egisto que, desencadeando a minha morte e o meu destino, /me matou com a ajuda da mulher detestável [...] (HOMERO, 2011, p.310); além de Aquiles, Pátroclo, Antíloco e Ajax:

[...] Aquiles filho de Peleu, de longe o mais

Ulisses, ao se deparar com a massa indistinta dos mortos, tem medo da morte, não da finitude da matéria, mas do ‘esquecimento’ provocado pela longa peleja que se instaura na sua vida, desde sua saída de Ítaca. O Laertida definitivamente não quer virar um dos indigentes amorfos dessa massa de espíritos (DANTAS, 2011). Percebemos, logo, que o contato gera, pois, uma reflexão virtuosa, e muito peculiar à figura do herói: o medo da vida medíocre e sem grande feitos para serem lembrados. Do ponto de vista do mito, é o desenvolvimento de uma consciência positiva:

Mais do que o culto dos deuses, mesmo os políades, o culto dos heróis tem um valor ao mesmo tempo cívico e territorial; está associado a um local preciso, um túmulo com a presença subterrânea do defunto, cujos restos foram às vezes buscados em regiões distantes para serem reconduzidos ao seu lugar. Túmulos e cultos heroicos, através do prestígio do personagem homenageado, exercem para uma comunidade o papel de símbolo glorioso e de talismã [...] Em todos os casos, sua função é reunir um grupo em torno de um culto cuja exclusividade ele detém e que aparece estritamente implantado num ponto preciso do solo.
(VERNANT, 2006, 44-45).

Celebrados pelos aedos, os nomes dos heróis, contrariamente aos dos outros mortos, que se fundem sob a terra na massa indistinta e esquecida dos *nónymnoi*, dos “sem-nome”, permanecem vivos para sempre, radiantes de glória, na memória de todos os gregos. A raça dos heróis forma o passado lendário da Grécia das cidades, as raízes às quais se ligam as famílias, os grupos, as comunidades dos helenos. Mesmo sendo homens, sob vários pontos de vista esses ancestrais aparecem mais próximos dos deuses, menos separados do divino do que a humanidade atual.
(VERNANT, 2006, p.47).

Aquiles, por outro lado, experimenta uma reflexão de exercício contrário. O herói revela a angústia que se põe depois da morte lá no Hades: preferia ter optado lá atrás – na *Ilíada* – pela vida desconhecida, porém longa, do que a morte em juventude gloriosa: “Não tentes reconciliar-me com a morte, ó glorioso Ulisses. / Eu preferiria estar na terra, como servo de outro, / até de homem sem terra e sem grande sustento/ do que reinar aqui sobre todos os mortos” (HOMERO, 2011, p.313). Parece-nos que uma vez efetivada a morte, as aspirações mudam, e não se sentem mais as necessidades das glórias do corpo vivo. De qualquer forma, estando vivo ou não, a morte em Homero alavanca grandes reflexões. No caso de Aquiles, a consciência que se gera aqui é de arrependimento das escolhas executadas em vida, isto é, transformando a morte em geradora de um novo. A ênfase sempre repetida pelos mortos do Érebo é que a realidade pós morte é dura, fria e amorfa.

Sob o viés do leitor, a narrativa de Homero ressalta a emoção de base catártica: é importante refletir sobre nosso legado em vida, pois a morte apaga as memórias que construímos, quando essas são submetidas ao punho do tempo: “O homem que se deslumbra pela glória póstuma não imagina que cada um dos que se lembraram dele morrerá também em breve. Depois, a sua vez, morrerá o que lhe sucedeu, até que se extinga toda” (AURÉLIO, 2011, p.22). Para nós mortais, quando Átropos rompe o fio da nossa vida, sobra-nos o caldo amorfo de almas do Érebo, portanto, a vida deve ser virtuosa.

Ulisses também conversa com Anticleia, sua mãe, antes de fazer contato com Tirésias. Aqui temos um diálogo que ratificará o caráter trágico desse Canto, (DANTAS, 2011), isso porque o herói não sabia que sua mãe havia morrido:

A alma da minha mãe falecida aproximou-se então de mim
Anticleia, filha do magnânimo Autólico,
Que eu deixara viva quando parti para Ílio sagrada.
Rompi a chorar assim que a vi e comoveu-se o meu coração.

Mas nem a ela permiti que do sangue se aproximasse,
Embora fosse intensa a minha dor, antes de interrogar Tirésias.
(HOMERO, 2011, p.300).

Após Ulisses receber os vaticínios almejados, Anticleia reconhece o filho e se põe a conversar com ele. Ulisses prontamente quer entender as circunstância da morte da mãe: “mas diz-me agora tu com verdade e sem rodeios:/ como te venceu o destino da morte de prolongada tristeza?” (HOMERO, 2011, p.302). O herói, depois de perguntar também sobre seu pai, Penélope e Telêmaco, recebe a resposta dolorosa: “Mas foi a saudade de ti e dos teus conselhos, glorioso Ulisses;/ a saudade da tua brandura de coração: foi a saudade de ti/ que me tirou a vida doce como mel” (HOMERO, 2011, p.303). O momento é marcado por grande sofrimento, pois, agora, Ulisses toma conhecimento que uma tristeza, provocada por ele, levou-lhe a mãe. Mais do que isso, lancinado pela dor, tenta em vão abraçar o espírito de Anticleia, porém, com malogro: “três vezes me lancei para ela [...] Três vezes ela se evolou dos meus braços como sombra ou sonho”. (HOMERO, 2011, p.304).

Em “*Bobók*”, pelo contrário, fruto da condução das tintas da carnavalização, a escuta da conversa dos mortos revela imobilidade de consciência dos que jazem, a reflexão que acontece é para ratificar, pelo superlativo, as condutas reprováveis antes da morte, os mortos de “*Bobók*” querem alargar o vício, prolongando-o pelo apagamento da moral:

[...] “vida continua como que por inércia”, mostra que a decomposição desses cadáveres aristocratas começara ainda em vida, pois, pelas palavras e atitudes de Kliniêvitch, Lebieziátnikov, Tarassiêvitch e Avdótia Ignátievna, vemos que eles desprezavam a dignidade humana e passavam por cima dos princípios que norteiam uma comunidade humana guiada por um grau minimamente aceitável de civilidade e decência. (BEZERRA, 2019, p.60).

Bobók, Bobók, bobók, que bobók é esse?

Algo nos chama atenção quando nos deparamos com o título do conto, afinal de contas por que a palavra “*bobók*” não foi traduzida? Não haveria um termo equivalente na língua portuguesa? O verbete é introduzido no início do conto, quando Ivánitch divaga sobre o conceito de inteligência, e de como isso poderia afetar o seu estilo de escrita. Na verdade, Dostoiévski utiliza o termo como pastiche da crítica de *Os demônios*, copiando os trechos de seus detratores e os lançando na boca de seu personagem:

O amigo está certo. Uma coisa terrível está acontecendo comigo. O caráter mudando, a cabeça doendo. Começo a ver e ouvir umas coisas estranhas. Não são propriamente vozes, mas é como se estivesse alguém ao lado: *bobók, bobók, bobók!* Que *bobók* é esse? Preciso me divertir. (DOSTOIÉVSKI, 2019, p.12).

Segundo Bezerra (2019), “*bobók*” quer dizer “fava”. No texto apenso à tradução, ele explica como a estilística que conforma o discurso de Ivánitch, moldado pelos volteios, “sintaxe descontínua, por vezes atabalhoada e tensa”, deu contornos ao processo de tradução, permitindo “pecadilhos contra a chamada boa norma da língua”, quando emprega a dupla adversativa em “mas” e “não obstante”: “mas, não obstante, até de louco me fizeram” (DOSTOIÉVSKI, 2019, p.64-65). Nesta linha, Bezerra (2019) menciona também uma “obnubilação do sentido de algumas de suas frases”, levando-nos a pensar que a opção pela não tradução do termo ‘*bobók*’ esteja ligada à mimetização do *modus operandi* do discurso de Ivánitch, doando mais ‘realidade’ à confusão mental do protagonista. Cabe ressaltar ainda que a introdução do estado psíquico na camada linguística é algo relevante à produção estilística de Dostoiévski:

Bobók é uma narrativa marcada por uma experiência de procedimento de construção das falas das personagens diretamente vinculadas ao seu estado psíquico [...] Dostoiévski aprofundou e radicalizou tal

procedimento com o senhor Golyádkin, personagem central e narrador de *O duplo*, e o manteve no restante de sua obra. No caso de *Bobók* esse procedimento é idêntico. O narrador, autodefinindo-se como ‘homem tímido’, resiste com certa hesitação às palavras com que o outro o espreita, avalia e julga, e essa hesitação provoca uma tensão na sintaxe, que se reflete nos ziguezagues e na forma sinuosa de sua linguagem, na obnubilação do sentido de algumas de suas frases, no retardamento das próprias palavras. (BEZERRA, 2019, p. 64).

A coerência interna da narrativa, sendo guiada pela sátira menipeia, também será vislumbrada na estilística de Ivánitch com suas tiradas de “ambivalência abafada e elementos de bufonaria satânica”, transformando o conto em um verdadeiro *Aleph* da obra dostoiévskiana, segundo BAKHTIN (2019, p.69). O estudioso chama atenção para esse fato, compilando uma série de motivos, contidos em “*Bobók*”, que se espriam ao longo da obra do escritor:

O pequeno conto *Bobók* é quase um microcosmo de toda a sua obra. Muitas ideias, temas e imagens de sua obra, todos sumamente importantes, manifestam-se aqui em forma extremamente arguta e clara: a ideia 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’*; [...] o tema dos *últimos lampejos de consciência* [...] da *consciência, situada à beira da loucura* [...] da *voluptuosidade*, que penetrou nas esferas superiores da consciência e das ideias [...] da absoluta ‘inconveniência’ e da ‘fealdade’ da vida desvinculada das raízes populares e da fé popular etc. (BAKHTIN, 2019, p.80, grifo nosso).

Em seu estudo do conto, Bakhtin (2019) vai apontando todos esses temas, seja nas falas, comportamentos, na conformação social, religiosa ou filosófica dos personagens, os mortos desavergonhados de “*Bobók*” conduzem um mundo às avessas de dentro do sepulcro. Mesclam-se no momento de fala de Ivánitch tons de loucura, sonho e realidade, sendo esse

par um tema presente em outra obra importante de Dostoiévski: *Crime e Castigo*. Atormentado antes e depois do assassinato da velha usurária, Raskólnikov sonha com intensidade. Em muitos episódios, o personagem principal chega até a confundir o leitor sobre o acontecimento ou não de certos fatos. Vejamos o que diz Barbosa sobre isso:

A partir daí, sonho e realidade se misturam de tal modo no romance que, depois do capítulo sétimo, a narrativa é tomada por uma espécie de vertigem que não é apenas do desdobramento temático, com personagens e situações devoradas e se interdevorando num tumulto de vozes (aquela polifonia acentuada por Bakhtin) [...] Pode-se dizer que essa mistura entre sonho e realidade, em que a estrutura do romance é uma espécie de catalisador de resíduos de ficção que cria o espaço dos personagens e situações [...] (BARBOSA, 2007, p.201).

Algo semelhante ocorre no conto, quando a fala de Ivánitch vai compondo os temas e funcionando como ‘catalisadora de resíduos de ficção’ e realidade, suturando-os para funcionar como resposta aos críticos do romance *Os demônios* e para possibilitar o momento de escuta das vozes no cemitério. Após algumas exposições malcriadas e curiosas sobre si mesmo e seu processo de escrita, Ivánitch sente um leve sono e, em estado de latência, vai lendo as inscrições dos túmulos. É nesse momento que encontra o sanduíche, derrubando-o ao chão. Como comentamos mais acima, Ivánitch dessacraliza o ato ritualístico de invocação aos mortos, abrindo pelo avesso a porta do sobrenatural:

E como foi acontecer que de repente comecei a ouvir coisas diversas? A princípio não prestei atenção e desdenhei. Mas a conversa continuava. E eu escutava: sons surdos, como se as bocas estivessem tapadas por travesseiros; e a despeito de tudo, nítidos e muito próximos. Despertei, sentei-me e passei a escutar atentamente. (DOSTOIÉVSKI, 2019, p.17).

O que se segue é um diálogo conduzido

por um jogo de cartas, o protagonista se surpreende e tenta encontrar o lugar de onde sai uma das vozes, dando de cara com a inscrição do túmulo do major-general Piervoiêdov. Depois, repetindo o movimento por algumas vezes, logra informações sobre outras vozes que escuta. Daí em diante derramam-se diante do leitor diálogos malcriados, zombeteiros e ofensivos, nos quais os personagens se acusam e zombam uns dos outros, apontando os vícios e os crimes cometidos em vida. Vejamos uma parte:

- Para mim é um castigo ficar ao lado desse vendeiro [...] Juntou dinheiro; roubando as pessoas?
- De que jeito roubar a senhora se desde janeiro não recebemos nenhum pagamento da sua parte? Tem uma conta em seu nome na minha venda.
- Bem, isso já é uma bobagem; acho muita bobagem cobrar dívidas aqui! (DOSTOIÉVSKI, 2019, p.18;20).

Falam aqui Avdótia Ignátievna, mulher de voz “enojada”, “dama irritada” supostamente de alta sociedade e um vendeiro. Apesar de parecer ter gozado um lugar de importância na sociedade, a mulher fez dívidas e aplicou um calote no vendeiro, como fica explícito no diálogo acima. Essa figura feminina também adiciona um tom lascivo à narrativa, ao manifestar exclamações exageradas no seu interesse por rapazes mais jovens, como: - Ah, parece que é um jovem! – **guinchou** Avdótia Ignátievna; - Querido menino, meu menino querido e radiante, como eu te amo! – **ganiu** em êxtase Avdótia Ignátievna – Ah, se colocassem um assim ao meu lado!” (DOSTOIÉVSKI, 2019, p.23 -24, grifo nosso). A narrativa às avessas vai desconstruindo a camada de altivez e as honrarias da vida de aparências das altas castas da sociedade russa, ao denunciar, em razão de uma “nova ordem”, a moral reprovável em vida:

- mas o vendeiro obedece à senhora, Excelência.
- por que não haveria de obedecer?
- Sabe-se por quê, Excelência, já que **reina**

aqui uma nova ordem [...]

- 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 mais maçantes e não sabem falar de 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. (DOSTOIÉVSKI, 2019, p.20-21, grifo nosso).

A nova ordem estabelecida pela morte é a do mundo às avessas, como numa espécie de “inferno carnavalizado” (BAKHTIN, 2019). A morte, tratada no âmbito da epopeia homérica, é grandiosa, cheia de lições para os leitores, carregada de tom reflexivo. Aqui em Dostoiévski, o que temos é uma modulação através da revisitação da cultura cômica popular da Idade Média e do Renascimento. É o riso festivo - que se opõe ao tom sério do tema da morte no Érebo – figurado no conto, entre outras coisas, no sanduíche na lápide, nos insultos, no baixo corporal e no dissolver das barreiras que separam as classes sociais. (BAKHTIN, 2002, p.3-4).

A fala que expressa a “nova ordem” é a de um “homem bajulador” e saía de um lugar onde não estaria um túmulo propriamente dito, mas apenas uma lápide: era um conselheiro da corte, reconhecido pelo narrador “pela voz”, enfatizando, deste modo, o modo e o tom bajulador de falar do personagem. Classe civil de sétima categoria (BEZERRA, 2019, p.18) o conselheiro percorre a narrativa como a sombra do general Piervoiêdov. Aqui temos um tipo que aparece em quase todos os grandes romances de Dostoiévski: o puxa-saco que levita os sobejos do sucesso alheio. Lebieziátnikov passa toda a narrativa emendando as palavras do general, repetindo o comportamento que tinha em vida. Piervoiêdov, do mesmo modo, não consegue esquecer a posição que gozava em vida, lembrando o tempo todo as cerimônias que deveriam ser respeitadas, quando alguém

resolve falar com ele.

Porém, num certo ponto da narrativa, ele é cruelmente zombado pelo personagem Kliniêvitch, um ‘barão’. Tipo desprezível, falsário, Kliniêvitch adentra o diálogo expondo sua vontade de “desfrutar de tudo o que for possível”: “Nós somos uns baroneses sarnentos, descendentes de criados, aliás eu até desconheço a razão disso e estou me lixando. Sou apenas um pulha da ‘pseudo alta sociedade’” (DOSTOIÉVSKI, 2019, p.30). O cenário da terra onde os corpos vão se desfazendo pela putrefação, mimetiza a hipocrisia agora desfeita pelo contexto do mundo às avessas:

[os festejos de Carnaval na Idade Média] ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, *um segundo mundo e uma segunda vida* [...] Isso criava uma espécie de *dualidade do mundo* (BAKHTIN, 2002, p. 5, grifo do autor).

O transito livre de expressões permite aos interlocutores falarem da condição de mortos com desdém, é assim que Kliniêvitch se refere ao zombar da pompa do general:

- Estamos nos li-xan-do para o senhor
 - Meu caro senhor, não obstante, peço que não esqueçais as maneiras.
 - O quê? Ora essa, o senhor não me alcança, e daqui eu posso provocá-lo como se faz com um cachorrinho. Em primeiro lugar, senhores, que general é ele aqui? Lá ele era 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, Kliniêvitch, quá-quá-quá – mugiram vozes
 (DOSTOIÉVSKI, 2019, p.38).

O general em questão não consegue se desvencilhar da ordem em vida, soltando as amarras das “cordas podres” – expressão utilizada pelo próprio Kliniêvitch – quando todos são convidados: “Abaixo as cordas, e vivamos esses dois meses na mais desavergonhada

verdade! ” (DOSTOIÉVSKI, 2019, p.37). Essa libertação para encontro de uma ‘verdade’ chama a ideia do carnaval na Idade Média:

Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, da abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. (BAKHTIN, 2002, p.8).

Cabe mencionar ainda que a mofa de Kliniêvitch corrobora o dissolver das diferenças sociais pelo plano da morte, caractere corrente na cultura carnavalesca medieval, na qual “todos eram iguais e onde reinava uma forma especial de contato livre e familiar entre os indivíduos normalmente separados na vida cotidiana pelas barreiras intransponíveis da sua condição, sua fortuna, seu emprego, idade e situação familiar” (BAKHTIN, 2002, p.9).

O baixo corporal, por sua vez, é ratificado através da decomposição dos mortos, cujo cheiro é mencionado, como fator de perturbação, pelos companheiros de lápide. Esse “fedor” é uma particularidade simbólica do conto, pois atesta a degradação metafórica dos tipos que conversam: apesar de ‘prologarem a consciência’ por apenas dois ou três meses – mantendo a consciência ativa – os mortos não possuem narizes, mas sentem o mau cheiro que exala a decomposição ao redor:

- Ah, lá vem ele com a mesma ladainha, eu bem que pressenti, pois estou sentindo o cheiro que vem dele, o cheiro, porque é ele que está se mexendo! [...]
 - 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 num caixão pregado. [...]
 - Coisa bastante tola. E como é que eu estou sem olfato, mas sinto fedor?
 - [...] Referindo-se precisamente ao olfato, ele observou que aqui se sente um fedor, por assim dizer, moral, eh-eh! É como se o fedor viesse da alma para que, nesses dois, três meses, nós nos apercebêssemos a tempo... e que isso, por assim dizer, é a última misericórdia... [...]
- (DOSTOIÉVSKI, 2019, p.21-36).

A menção ao processo de apodrecimento do corpo e dos odores desagradáveis corroboram a linguagem carnalizada do conto. Bakhtin (2002, p.16-17) vai refletir sobre o caráter cósmico e universal que o princípio material e corporal adquire no realismo grotesco, nessa esteira, o corpo perde seu traço de individualidade para desaguar no conceito de um todo representado pelo “povo”: “o centro capital de todas essas imagens [...] são a fertilidade, o crescimento e superabundância”. Assim, a transferência da degradação do espírito para o corpo, em “*Bobók*”, fazendo sentir um cheiro sem a presença do nariz, pauta-se nessa possibilidade cósmica: por um lado, aportando as transferências de significados entre a matéria e o não-material, e por outro, falando-nos de uma desconstrução da virtude de forma universal, uma vez que não se trata apenas de um personagem, mas de uma crítica que se estende à toda sociedade russa. Essa hipótese talvez explique o jogo de palavra citado por Bezerra (2019, p. 21) em nota anexa à tradução: “Outro jogo [...] com o duplo sentido de *dukh* (cheiro/espírito), desta vez junto ao verbo *slichat* (sentir/ouvir), de modo que a frase também por ser lida como “estou ouvindo seu espírito”:

O riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio *do povo* [...] todos riem, o riso é “geral”; em segundo lugar, é *universal*, atinge a todas as coisas e pessoas, o mundo inteiro parece cômico [...], por último, esse riso é *ambivalente*: alegre e alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente. (BAKHTIN, 2002, p.10).

Talvez até estejamos no plano da putrefação que gera fertilidade, isso porque a conversa desses mortos gerará um fruto: o texto do conto, e com ele a possibilidade de reflexão no plano da crítica. E há ainda uma peculiaridade inquietante no tocante à metáfora da fertilização linguística. Citamos ao longo do nosso artigo que a história nos é contada por Ivánitch, porém, é mister lembrar que a narrativa inicia

com as seguintes frases: “desta vez eu publico as “Notas de ‘uma certa pessoa’” Essa pessoa não sou eu; é outra bem diferente”. Marcando uma ironia profunda, o parágrafo acima serve de ‘prólogo’ ao conto:

O inferno do carnaval é a terra que devora e procria [...] A vitória sobre a morte não é absolutamente a sua eliminação abstrata, é ao mesmo tempo o seu destronamento, sua renovação, sua transformação em alegria: o inferno explodiu e converteu-se numa cornucópia. (BAKHTIN, 2002, p.79).

Segundo Bakhtin (2005), em *Problemas da Poética de Dostoiévski*, a carnavalização se põe de maneira estrutural na sátira menipeia, estando presente nas camadas externas e no núcleo profundo do gênero. Nessa composição, ele explica a construção do inferno carnavalizado, um lugar que conhece a igualdade entre as camadas sociais, onde os súditos e o rei gozam da mesma importância social: “[...] a morte tira a coroa de todos os coroados em vida”. (BAKHTIN, 2005, p.133). É importante frisar que esse não era o ponto de vista de todos os mortos de “*Bobók*”, pois, alguns, como o major, desejavam manter a hierarquia, enquanto outros almejavam a dissolução, como Kliniêvitch, com seu discurso de liberdade desavergonhada. A sátira menipeia, do mesmo modo, também trabalha na linha do desaparecimento das barreiras etárias, sexuais, religiosas, entre outros:

[...] entre os participantes do diálogo não há nenhuma espécie de reverência, regra de decoro, etiqueta, medo, resultando daí uma completa liberdade de expressão, sob a qual todas as coisas são ditas com naturalidade e o riso desempenha um papel mais grosseiro do que desempenhara até então. A ausência de formas de reverência põe o mundo literalmente de pernas para o ar. (BEZERRA, 2019, p.47).

Não obstante, tratada pelo tom do grande discurso, a morte lançou todos no patamar da finitude inescapável, apagando memórias e construindo os mitos que deram

suporte à cultura grega no texto de Homero. O contato com esse fim sobrenatural abrirá as portas do futuro para o herói Ulisses, que terá no vaticínio de Tirésias o objetivo cumprido em sua invocação aos mortos do Érebo. A catarse provocada no leitor conduz a mente a reflexões pesadas deixando o tema na *Odisseia* nas vias da tragédia. Do lado do russo Dostoiévski também faz-se a reflexão, contudo, pelas veredas da sátira, do riso e da carnavalização da morte e de sua projeção no que depois vem dela, tudo figurado pelo uso de palavra que não diz nada, *bobók*, poeira tautológica quase escatológica do que sobra de todos nós, cinza da palavra.

Referências

- AURÉLIO, Marco. *Meditações*. Tradução de Thainara Castro. Brasília: Editora Kiron, 2011, página citada (p.08)
- BAKHTIN, Mikhail. “Sobre Bobók”. In: DOSTOIÉVSKI, F. *Bobók*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019, páginas citadas (p.04-05) ; (p.10-11).
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Annablume, 2002, páginas citadas (p.11-14).
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, página citada (p.14).
- BARBOSA, João Alexandre. *Alguma Crítica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007, página citada (p.10).
- BEZERRA, P. “O universo de Bobók”. In: DOSTOIÉVSKI, F. *Bobók*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019, páginas citadas (p.1-2); (p.04); (p.8-9); (p.12); (p.14).
- BÍBLIA*. Português. Tradução de João Ferreira de Almeida. Almeida Corrigida fiel. Versão on-line. Disponível em: <http://www.bibliaonline.com.br/acf/index>. Acesso em dez.2021., página citada (p.06).
- CAMPOS, Álvaro de. *Poesias de Álvaro de Campos*. Fernando Pessoa. Lisboa: Ática, 1944 (imp. 1993). - 312. Disponível em: <http://>

arquivopessoa.net/textos/2224 . Acesso em nov.2021, página citada (p.01).
 CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos*. Trad. Vera da Costa Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012, página citada (p.06).
 DANTAS, Michele Bianca Santos. *Tragicidade no Canto XI da Odisseia*: Anticleia, Agamémnon, Aquiles e Ájax. Dissertação (Literatura e Cultura). UFPB, João Pessoa, 2011, páginas citadas (p.06-07)
 DOSTOIÉVSKI, F. *Bobók*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019, páginas citadas (p.01); (p.4-5); (p.09-13).
 HOMERO. *Odisseia*. Tradução e prefácio de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011, páginas citadas (p.1-2); (p.14-15).
 VERNANT. Jean-Pierre. *Mito e Religião na Grécia Antiga*. Tradução Joana Angélica D’Avila Melo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006, páginas citadas (p.01); (p.04); (p.07).
 VERNANT. Jean-Pierre. *O universo, os deuses, os homens*. Tradução Rosa Freira d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 200, página citada (p.02).

Como Citar:

COSTA, A. C. L. Do Érebo a “Bobók” da grande morte destronada: uma leitura comparada do Canto XI, da Odisseia, e do conto “Bobók”, de Dostoiévski. *Revista Cerrados*, 31 (58), p. 50-62. <https://doi.org/10.26512/cerrados.v31i58.41267>.