

# O “BOBÓK” DO MENIPO: UM ESTUDO COMPARATIVO DE DOSTOIÉVSKI E LUCIANO DE SAMÓSATA

Rafael BONAVINA<sup>1</sup>

**RESUMO:** No presente trabalho, introduzimos a discussão sobre a filiação de “Bobók”, de Fiódor Dostoiévski, à tradição da sátira menipeia, conforme sugerido por Bakhtin. Expusemos alguns pontos interessantes para a comparação do conto e de *Diálogos dos Mortos*, de Luciano.

**PALAVRAS-CHAVE:** Bobók; Fiódor Dostoiévski; Diálogos dos Mortos; Luciano de Samósata; Sátira menipeia.

## 1. Considerações iniciais

Publicado em 1873, o conto “Bobók”, de Fiódor Dostoiévski, traz um cenário fantástico em que os mortos voltam à vida depois de algum tempo enterrados. O conto é narrado pela perspectiva de um escritor chamado Ivan Ivánitch, que se transforma em uma espécie de testemunha da conversa entre os mortos.

O narrador-personagem é um escritor que acaba escutando uma conversa entre os cadáveres por um completo acaso. Infelizmente ele revela que, nesse universo, a vida pós-morte é enclausurada e decadente: eles só podem conversar uns com os outros através de “sons surdos, como se as bocas estivessem tapadas por travesseiros” (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 17). E ainda assim só por algum tempo antes da degeneração total.

Os personagens não têm dúvidas de terem morrido, estão conscientes de viverem novamente depois da morte, mas parecem se importar muito com as limitações, por exemplo, os veteranos não tentam sair de dentro dos caixões para retornar à vida pregressa. Só os novatos ficam repetindo *ad nauseam* que gostariam de voltar à superfície, o que nos pareceria natural. Justamente por essa insistência eles são motivo de chacota. Outra figura ridicularizada

---

<sup>1</sup> Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Letras Orientais, São Paulo – SP, Brasil. E-mail para contato: rafaelbonavina@gmail.com.

por sua inconformidade com o seu entorno é o filósofo Platon, que, por tentar entender sua nova condição, é tido como um louco qualquer. No entanto, consegue teorizar que, depois da morte:

[...] o espírito ainda leva algum tempo a abandonar o cadáver. A demora, segundo os entendidos, depende de várias coisas. Da percepção da própria morte, do grau de apego do finado às coisas terrenas, de seu estágio de evolução espiritual, de mistérios inacessíveis à compreensão humana, e assim por diante. (ANDRADE, 2005, s.p.)

Mas, assim como em vida, os personagens não parecem preocupar-se com o que acontecerá depois da morte verdadeira. Por isso ignoram as advertências do filósofo sobre essa etapa ser a última chance de arrependimento. Para eles, não existe redenção. Pelo contrário, eles mantêm todas as vaidades e vícios das vidas pregressas, alguns até gostam da morte-vida, pois podem se despir das amarras sociais anteriores, das "vergonhas", ou seja, do velho decoro.

Desta maneira, fica claro que o *ethos* de cada um dos personagens não mudou em nada; eles continuam sendo representantes dos velhos arquétipos, com suas características tradicionais, por exemplo: o general altivo e orgulhoso, o funcionário subserviente com os superiores e agressivo com os subordinados, o velho lascivo etc. Isso demonstra que as estruturas sociais favoráveis ou prejudiciais não foram abandonadas; pelo contrário, elas continuam existindo de uma maneira ligeiramente diferente. Essas convenções sociais não são mais impostas por uma entidade difusa e sem rosto, os próprios personagens impõem-nas uns aos outros, elas foram introjetadas.

Evitando um preâmbulo longo demais, falemos um pouco sobre a nossa proposta. Pretendemos introduzir uma comparação baseada na sugestão de Bakhtin (2012, p. 69) de ser "pouco provável que erremos se dissermos que 'Bobók' é, por sua profundidade e ousadia, uma das mais grandiosas menipeias em toda a literatura universal".

Apesar da inquestionável importância de Mikhail Bakhtin para a crítica literária contemporânea, sua consideração sobre “Bobók” esconde um juízo de valor dentro de uma afirmação de fato. Conforme Frye demonstra, não se pode basear um estudo em uma questão de gosto estético, mesmo que seja o de um crítico tão renomado quanto Mikhail Bakhtin. Evitando tomar para si o mérito de outro, transcreveremos a reflexão de Northrop Frye (2014, p. 132)

Diz o crítico literário canadense que:

Os juízos de valor são fundados no estudo da literatura; o estudo da literatura jamais pode se fundar em juízos de valor. Shakespeare, dizemos, foi um dentre um grupo de dramaturgos ingleses que trabalhavam por volta de 1600 e também um dos maiores poetas do mundo. A primeira parte é uma afirmação de fato; a segunda, um julgamento de valor geralmente tão aceito que passa por uma afirmação de fato. Entretanto, isso não é uma afirmação de fato. Ela permanece um juízo de valor, e nem um traço de crítica sistemática jamais poderá ser ligado a ela. (FRYE, 2014, p. 132)

Descartemos, pois, o que nos parece uma manifestação do gosto estético na frase de Bakhtin e fiquemos apenas com o mais relevante de sua proposição: “Bobók” é uma menipeia. Pois bem, essa “afirmação de fato” nos traz uma dúvida, afinal o que significa dizer que ela é uma menipeia? Para responder a essa pergunta, precisaremos dos *Diálogos dos Mortos*, de Luciano de Samósata.

Como veremos, por um lado, Dostoiévski ironiza esse gênero literário; por outro, “essa paródia é um traço do gênero da menipeia. O elemento da autoparódia constitui uma das causas da excepcional vitalidade desse gênero” (BAKHTIN, 2012, p. 76). A ambígua relação de continuidade e ruptura da tradição clássica do gênero é justamente o objeto do presente estudo, sem que pretendamos, evidentemente, esgotar o assunto nas nossas poucas linhas.

No entanto, apesar de nossos esforços, seria muito difícil falar em um estilo hereditário da obra de Menipo, pois, assim como aconteceu com Sócrates, seus escritos não chegaram até nós. Nossa solução foi, através da literatura, traçar uma espécie de *ethos* literário desse autor-personagem.

Recorrendo ao primeiro diálogo entre mortos de Luciano de Samósata, nós nos depararemos com um belo exemplo dessa representação literária de Menipo, bem como alguns parâmetros para compreender esse gênero literário.

Nessa abertura, Diógenes pede a Pólux que transmita a seguinte mensagem ao satírico:

Ó Menipo, Diógenes convida-te, se já troçaste o bastante das misérias terrenas, a vir cá abaixo, para te rires muitíssimo mais. Sim, que o teu riso, aí na terra, pode, de algum modo, ser injustificado, e muitas vezes se pergunta: 'Quem conhece completamente o que há para além da vida?', ao passo que, cá em baixo, não cessarás de rir com todo o fundamento, como eu agora, sobretudo ao veres os ricos, os sátrapas e os tiranos agora tão reles e tão insignificantes, só reconhecíveis pelas suas lamentações; vê como essas criaturas são frágeis e ignóbeis, a recordarem continuamente a sua vida terrena. (SAMÓSATA, 2012, p. 199)

Algumas características de Menipo já estão evidentes: seu sarcasmo, o riso cáustico, o desprezo pelos ricos e poderosos. Por contiguidade, o gênero atribuído a essa mítica figura da literatura grega também devem apresentar os mesmos traços.

Quanto à obra de Luciano, nota-se que ela também apresenta uma vida em que há continuidade depois da morte, mas ela é representada conforme a religião corrente da Grécia antiga. No submundo de Luciano, alguns poderosos não conseguem se desapegar da vida terrena e, por isso, vivem a recordá-la. Diógenes e Menipo são caracterizados por seu desprezo pelo poder terreno e pelas autoridades, ainda que já parcialmente destituídas de sua substância.

Deixemos o universo helenístico por um momento e voltemos às estepes russas, pois aqui já temos um traço interessante à nossa discussão: o riso cáustico. Esse mesmo tipo de riso está presente em "Bobók".

Uma possível explicação para essa continuidade é o apreço do autor russo por um tipo específico de humor, conhecido por maldoso ou cínico, típico das pessoas "que não acreditam em nenhum impulso

nobre, que veem em todo lugar a falsidade e a hipocrisia, os misantropos que não compreendem como por trás das manifestações exteriores das boas ações haja realmente alguma louvável motivação” (PROPP, 1992, p. 159). À época de sua prisão pela leitura pública da carta de Bielínski a Gógol, Dostoiévski deixou um depoimento, em que ele se defende das acusações um tanto nebulosas, especificando qual seria a sua sátira favorita, aquela que ridiculariza “o vício e com a maior frequência o vício sob a máscara da virtude” (EDITOR, 1991, p. 116). Justamente o mesmo tipo de riso diretamente ligado à figura de Menipo.

Aproveitaremos nossa menção à famigerada carta para comentar a esse respeito, ainda que brevemente. No meio do século XIX, Dostoiévski fora preso por seu envolvimento em um grupo de intelectuais de cunho revolucionário. Não bastando essa participação, Dostoiévski teria lido em voz alta uma carta proibida à época, que fora escrita por Vissarion Bielínski e endereçada a Nikolai Gógol. Evidentemente Dostoiévski escreve seu depoimento sobre o conteúdo deste texto extremamente preocupado em defender-se das acusações e, por isso, há que se considerá-lo com muito cuidado. Nós não nos deteremos em uma análise profunda desse depoimento, pois não se trata do foco do presente trabalho. Pegaremos apenas o que nos interessa para o presente: a oposição da figura de Bielínski e Gógol.

Vissarion Bielínski foi um dos pilares do pensamento crítico do século XIX russo. Por causa das dificuldades de discutir política durante o regime tsarista, a escola de crítica literária “fundada” por Bielínski baseava-se na análise sociológica, por assim dizer, da literatura. Em outras palavras, ela usava a literatura como suporte para discutir as mazelas da sociedade russa da época, como a servidão, a questão feminina, o amordaçamento dos intelectuais etc. Justamente por essa razão que, hoje em dia, ele é considerado um dos críticos radicais da época.

Já Gógol tem sua obra marcada a ferro quente pela expressão “riso por trás das lágrimas”, trata-se desse riso satírico, herdeiro de Menipo, que ridiculariza os vícios humanos na esperança de torná-lo

abjeto à massa e fazer dele algo absolutamente estranho e distante. O autor russo considera sua principal peça de teatro, *O Inspetor Geral*, como uma comédia. Infelizmente, durante muito tempo ele foi tomado por um escritor naturalista e não foi lido como satírico.

Dessa oposição conclui-se duas coisas: em primeiro lugar, ao filiar-se à tradição gogoliana de literatura, Dostoiévski pretende colocar-se longe da vertente revolucionária. Por escolher Gógol como seu mentor literário, Dostoiévski filia-se à tradição de Menipo do “riso cínico” (PROPP, 1992).

Retomando, então, o trecho supracitado de Luciano de Samósata, as coisas da vida terrena são recebidas às gargalhadas no além-túmulo, pois são absolutamente impertinentes. Tomemos um exemplo de “Bobók”: um dono de uma venda cobra uma aristocrata pela conta “pendurada”:

- [...] Tem uma conta em seu nome na minha venda.
- Bem, isso já é uma bobagem; acho muita bobagem cobrar dívidas aqui! Vá lá em cima. Cobre da minha sobrinha; ela é a herdeira.
- Ora essa, onde é que se vai cobrar e aonde ir agora. Nós dois chegamos ao limite, e em matéria de pecados somos iguais perante o tribunal de Deus. (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 20)

Há certo humor nessa cena justamente pelo absurdo da preocupação do comerciante, pois o dinheiro é assunto dos vivos e não dos mortos. No entanto, esse mesmo motivo está nos *Diálogos*, mas de maneira um tanto diferente. Era um costume grego enterrar os mortos com uma ou duas moedas sobre os olhos. Acreditava-se que a alma precisaria atravessar o rio Letes depois da morte e, para isso, o barqueiro do submundo, Caronte, cobraria esse valor. Se não fosse paga a quantia, o espírito ficaria sem um lugar certo no submundo, pois não poderia permanecer e nem chegar ao outro lado.

Nos *Diálogos*, quando Menipo morre, Caronte é levado a crer que receberia seu óbolo ao chegarem do outro lado. No entanto, Menipo não traz consigo dinheiro algum, então começa uma discussão por causa do pagamento:

CARONTE – Paga a passagem, maldito!  
MENIPO – Ó Caronte, berra, se isso te é mais agradável.  
MENIPO – Não poderias receber de quem não tem.  
CARONTE – Mas há alguém que não tenha um óbolo?  
MENIPO – Se há alguém, não sei... eu é que não tenho.  
CARONTE – Pois então, por Plutão!, vou esganar-te, maldito, se não me pagares.  
MENIPO – E eu bato-te com o cajado, que até te racho o crânio.  
(LUCIANO, 2012, p. 259)

Novamente o humor surge pela impossibilidade de se cobrar uma dívida depois da morte, e talvez a obra de Luciano seja, mas aqui há uma nota ainda mais ridícula, pois a discussão chega às ameaças de agressão física. Ao contrário de “Bobók”, em que os personagens ainda têm certa resignação à vontade divina. O Menipo de Luciano não teme nem um pouco o barqueiro sobrenatural, ele o ameaça com o cajado; ou seja, sua força é igualada ao do próprio barqueiro.

## 2. A gargalhada de Menipo

Buscando uma metodologia sintética, proporemos buscar uma espécie de modelo (EVEN-ZOHAR, 2013) da sátira menipeia. Escolhemos para isso especificamente o décimo diálogo da obra de Luciano, cujos personagens iniciais são Hermes e Caronte.

O barqueiro começa por explicar que não é permitido nenhum tipo de apego material: o barco é muito velho, frágil e pequeno, se os mortos não deixarem às margens do rio Letes tudo que for mundano e vil, não seria possível chegar ao outro lado. Hermes então assume a função de fazer com que os recém-chegados abandonem tudo que fosse supérfluo e, conseqüentemente, percam todas as suas características. Esse é o motor da sátira, a caracterização de um tipo social seguido de seu desnudamento.

O primeiro da fila é Carmóleo de Mégara, “cujo beijo custava dois talentos” (SAMÓSSATA, 2012, p. 221), caracterizando sutilmente sua prostituição. Geralmente personagens desse tipo são mulheres, e o fato de ele ser um homem cria certo humor. No entanto, mantém-se a caracterização arquetípica da profissão: uma pessoa jovem,

atraente, experiente nas carícias e muito desejada. Assim que surge, Carmóleo é obrigado a despir-se da beleza, dos lábios, dos cabelos, do rosto e da pele, ou seja, de tudo aquilo que o caracterizava anteriormente. Destituído da beleza, ele é só um qualquer, um esqueleto vazio e, assim, pode embarcar.

Em seguida, aparece um homem vestido de púrpura, tintura cara à época, e com um diadema na cabeça, ambos símbolos de sua nobreza. Ele se apresenta como Lampico, o tirano de Gela, e é imediatamente ridicularizado por Hermes: "qual tirano, qual quê! Diz antes um simples morto. Portanto, deita tudo isso fora" (SAMÓSATA, 2012, p. 222). Contrariado, Lampico abandona as vestes, mas isso ainda não é suficiente, Hermes ordena que o governante deixe à margem a vaidade, a altivez, a crueldade, a insensatez, a insolência e a cólera. Tendo se desfeito disso tudo, Lampico confessa que está "completamente nu" (SAMÓSATA, 2012, p. 222), só assim ele pode embarcar.

Em seguida, é a vez de uma pessoa que Hermes chama de "gordo, bem aviado das carnes" (SAMÓSATA, 2012, p. 222). Trata-se de Damásias, o atleta. Ele traz consigo os músculos e os louros que recebera em vida. O deus ordena que ele se deixar à margem do rio os seus músculos, as "coroas e as proclamações de vitória" (SAMÓSATA, 2012, p. 222). Damásias admite estar também nu e, como os demais, totalmente descaracterizado, só mais um esqueleto dentro do barco de Caronte.

O próximo da fila sequer tem tempo de abrir a boca, Hermes logo ordena:

E tu aí, Cráton, põe de parte a tua riqueza, e mais a moleza e a volúpia; não tragas nem as vestes fúnebres nem os pergaminhos dos teus antepassados; Deixa também a linhagem, a glória e alguma aclamação que a cidade te tenha feito, bem como as inscrições nas tuas estátuas. Nem sequer digas que erigiram um grande túmulo em tua honra, pois isso também faz aumentar o peso, mesmo que só mencionado. (SAMÓSATA, 2012, p. 223)

Uma possível interpretação dessa personagem que é descrita rapidamente é a raiz de seu nome vir dos conceitos de "poder", MOSAICO, SJ RIO PRETO, v. 18, n. 1, p. 295-314

“autoridade”, “estado” em grego, *krateia*, *kratos*. Por essa perspectiva, Cráton seria o poderoso, o governante. Seus traços distintivos são: riqueza, volúpia, preguiça, uma linhagem nobre e seu legado escrito e esculpido para a posteridade. Juntamente com Lampico, este personagem é caracterizado de forma a servir como um tapa com luva de pelica nos governantes de seu tempo. Sugerimos anteriormente que este seja um dos motivos a fazer com que Dostoiévski se aproprie desse modelo literário para escrever seu texto.

O seguinte da fila é o soldado arquetípico. Ele traz consigo um troféu pela honra adquirida em batalha e suas armas, nem por isso escapa da língua mordaz do Hermes de Luciano. “Deixa o troféu aí no chão, pois aqui no Hades reina a paz e não temos nenhuma precisão de armas” (SAMÓSATA, 2012, p. 224).

Façamos um breve aparte, pois não haverá momento mais oportuno para discutir a indiferença em relação à honra guerreira. Em “Bobók”, há um soldado de altíssimo grau, um general, que se contorce no túmulo por causa de um insulto ao seu orgulho. Ele tenta defender sua honra, mas não é levado a sério pelos demais mortos:

- Não sou um nada... eu até aqui...
- Aqui apodrecerá no caixão, e deixará seis botões de cobre.
- Bravo, Kliniêvitch, quá-quá-quá! - mugiram vozes.
- Eu servi ao meu soberano... tenho uma espada...
- Vossa espada serve para espetar ratos, e além do mais o senhor nunca a desembainhou. (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 38)

Se na obra de Luciano o guerreiro é desnudado, literalmente, e mostra-se como um homem exatamente igual a qualquer outro, em Dostoiévski o general é ridicularizado pelos companheiros. Em uma perspectiva arquetípica, a espada do herói só é rivalizada como símbolo da virilidade e da honra do guerreiro pela lança ensanguentada, coberta com o sangue do dragão. Ainda assim, aqui, esse símbolo é comparado a um espeto de ratos, ridicularizando, de uma só vez, tanto a espada quanto a lança, fazendo-as úteis apenas para matar ratos, os roedores do mais baixo escalão, cujo assassínio

serviria de contraponto absoluto ao feito heroico de se matar um ser ctônico.

Retomando a narrativa de Luciano, depois do guerreiro glorioso, surge o filósofo, que recebe os comentários mais agressivos:

Antes de mais, desfaz-te desse aspecto exterior, e depois tudo o resto... Ó Zeus! Quanta charlatanice ele traz consigo, quanta ignorância, quanta polémica, quanta vangloria, quantas questões insolúveis, palavras bicudas e conceitos retorcidos, mas também muitíssimo esforço inútil, não pouca tagarelice, cacarejos, linguagem subtil e, por Zeus!, todo este ouro, tanta volúpia, despudor, cólera, delícias e moleza. Nenhum desses defeitos me escapou, por muito que os dissimulasses. Larga também a mentira, a arrogância e a convicção de que és superior às outras pessoas. Se embarcares com toda essa bagagem, que navio, mesmo de cinquenta remadores, poderia contigo? (SAMÓSATA, 2012, p. 224)

Esse repúdio aos filósofos não é uma peculiaridade de Luciano; pelo contrário, trata-se de um tipo de personagem recorrente, denominado pela “palavra grega *alazon*, que significa impostor, alguém que finge ou tenta ser mais do que é”. (FRYE, 2014, p. 153). Esse arquétipo reaparece em “Bobók”, trata-se do “filósofo doméstico”, um “naturalista e grão-mestre” chamado Platon Nikoláievitch. Não é à toa que seu nome seja a versão russificada de Platão, um dos filósofos gregos mais famosos de toda a história.

A figura do filósofo é um eixo de divergência entre as duas obras. A versão dostoievskiana não é de um filósofo enganador e abjeto, um personagem plano, mas justamente o contrário. Platon Nikoláievitch é o responsável por descobrir o funcionamento da ressurreição e sua razão de ser. De acordo com ele, depois da morte é como se “o corpo se reanimasse, os restos de vida se concentram, mas apenas na consciência” (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 34). “Tudo concentrado em algum ponto da consciência, e ainda dura de dois a três meses... às vezes até meio ano...” (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 34). Esse período serviria para que o defunto se arrependesse e abandonasse os seus vícios antes de ser julgado, como se fosse uma segunda chance. Infelizmente, ao contrário do que acontece nos *Diálogos*, ninguém abandona os seus vícios depois da morte.

Falamos até aqui sobre tudo o que deve ser abandonado às margens do rio Letes, mas há certas virtudes que devem ser levadas para o outro mundo, como se nota no caso de Menipo. Irritado com as críticas que sofreu, o filósofo ordena ao satírico: largue “essa tua liberdade, a tua franqueza no falar, o teu desprezo pela dor, a tua magnanimidade, e o teu riso... Sim, pois, entre nós todos, és o único que ris.” (SAMÓSATA, 2012, p. 224). Mas Hermes defende Menipo, pois tem-lhe em altíssima conta:

HERMES – De maneira nenhuma, mas conserva essas qualidades, pois elas são muito leves, fáceis de transportar e úteis à viagem [...] E tu aí, o orador, larga esse chorrilho interminável de sentenças, as antíteses, os paralelismos, os períodos, os barbarismos e a restante bagagem dos teus discursos. (SAMÓSATA, 2012, p. 224)

De fato, o riso de Menipo pareceria descabido em um universo lúgubre, principalmente se for ouvido pela vítima de sua ridicularização. Nem na obra de Dostoiévski o riso é visto de maneira muito diferente; há “uma mocinha bem jovem, de uns dezesseis anos, que dava risadinhas sem parar... dava risadinhas abjetas e sensuais” (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 26). Apesar de serem as risadas sensuais de uma jovem moça, ainda assim são abjetas para o narrador-personagem masculino. Mas as gargalhadas cínicas de Menipo são bem-vindas no submundo, pois aliviam o ar cheio de lamúrias e saudade.

### **3. A sede no oásis**

Uma das transformações mais importantes sofridas pela literatura desde a Antiguidade Clássica é a crescente desmitologização, ou seja, a transformação do mito em literatura moderna. Esse processo começou no seio do conto “e, no fim das contas, transformou os mitologemas arcaicos em aventuras puras”. (MELETINSKI, 2001, p. 84, tradução nossa). Para Meletínski, o ponto de partida é o mito. Com o tempo, a literatura vem se distanciando da narrativa mítica. No entanto, “a desmitologização nunca acontece

por completo, é relativa, e a remitologização periodicamente toma o seu lugar" (MELETINSKI, 2001, p. 5, tradução nossa). Fiquemos com esse breve rascunho por enquanto.

Nesse processo:

Púchkin, em maior medida, orientava-se a partir dos românticos de tipo "individualista" - ingleses e franceses. Por isso, as imagens e os conceitos arquetípicos, que apresentam em Púchkin um aspecto transformado ao máximo, são extremamente complexos, individualizados, carregados de ironia. (MELETÍNSKI, 2015, p. 172)

Púchkin aprofunda a desmitologização da narrativa, dota seus personagens de maior individualidade, abandona o caráter didático da literatura, busca novas formas para veicular os novos conteúdos.

Por sua vez, em *O Inspetor Geral*, Gógol prefere manter os personagens-tipo e o teor social das narrativas míticas. De maneira esquemática, então, temos o binômio ficção arcaica ou mitologizante (Gógol) *versus* ficção moderna ou desmitologizante (Púchkin). Gostaríamos de lembrar que, anteriormente, falamos da escolha de Dostoiévski por Gógol em detrimento de Bielínski, e aqui ressaltamos essa escolha do autor. Nessa nova oposição, Dostoiévski realmente parece continuar a preferir o modelo mitologizante da literatura, simbolizado por Nikolai Gógol, rejeitando o embrião da escola naturalista.

Seria de se esperar, então, que Dostoiévski dialogasse harmonicamente com Luciano e, realmente, há muitos pontos comuns entre as duas obras aqui analisadas, mas as diferenças não são desprezíveis e refletem certo ceticismo metafísico do autor russo.

#### **4. Chá preto sem açúcar**

Embora não pretendamos abandonar completamente os *Diálogos*, vamos focalizar a obra do autor russo para tentar pontuar essas diferenças das duas obras.

Começamos pelos espaços das narrativas: os *Diálogos* se passam à margem do rio do submundo; “Bobók”, em um cemitério. Nisso já aparece uma diferença evidente: não há submundo propriamente dito na obra de Dostoiévski. Isso não significaria muito, considerando a divergência quanto à morte nas mitologias adotadas pelos dois autores. No entanto, esse afastamento implica em uma disparidade gritante: Dostoiévski não retrata uma segunda vida, mas uma segunda chance de arrependimento, que até poderia ser vivida na superfície, se os mortos não estivessem enterrados.

Outra divergência espacial é o próprio rio a ser atravessado da obra de Luciano. No conto russo, não existe esse rio, então a água não tem o caráter mitológico que tinha anteriormente. Se algum dos quatro elementos assume a função das águas do esquecimento, seria a terra, que engole os mortos e os coloca em isolamento do mundo na superfície. Em “Bobók”, esse dado é um dos primeiros que contribuem para compreender a visão mais concreta da segunda vida. Não se trata de uma vida em ambiente inacessível, ou acessível apenas a heróis e semideuses, mas de um plano logo abaixo dos nossos pés.

Tentando explicar o porquê de os personagens dostoiévskianos não mudarem depois da ressurreição, começaremos pela seguinte hipótese: ao contrário do que acontece nos *Diálogos*, de Luciano, não existe o rio Lete, cujas águas mágicas devem ser bebidas pelos espíritos para que esqueçam de suas vidas pregressas. Por isso, os mortos de Dostoiévski estão fadados a continuar com seus vícios.

Gostaríamos de ressaltar que a água, como elemento, existe. No cemitério em que se encontram os mortos, “havia água, e que água! Toda verde e... só vendo o que mais! A todo instante o coveiro a retirava com uma vasilha” (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 14). Evidentemente não é uma água própria para o consumo humano, muito menos se trata de um rio mágico. Como exercício, proporemos a comparação das duas representações desse elemento: de um lado, colocaremos as águas do rio Letes; do outro, as verdes águas do cemitério.

Tradicionalmente, a água pertence “a um reino de existência abaixo da vida humana, o estado de caos ou dissolução que se segue à morte comum, ou a redução ao inorgânico.” (FRYE, 2014, p. 276). De fato, em ambas as obras a água está ligada diretamente à vida após a morte. No entanto, nos *Diálogos*, o padrão é muito próximo daquele encontrado no mito de Perséfone e de outros tantos contos sobre viagens ao mundo dos mortos. Conforme nos demonstra Propp (1997, pp. 68-69), o mortal que consumir algum alimento do submundo, no caso beba a água do rio Letes, passa a pertencer a ele.

Isso não acontece em “Bobók”, a água verde é jogada fora e não dada aos defuntos, aliás, eles passam todo o seu tempo de “vida” sem consumir nada, embora ainda tenham desejos. Talvez por isso o filósofo peça algum alimento ao repetir a palavra “bobók”, que significaria “fava” em russo, espécie de substituto das sementes de romã de Perséfone. A partir dessas informações, a falta de consumo de algum alimento explicaria a razão de os mortos nunca pertencerem de fato à vida além-túmulo e, por isso, estariam presos às vidas terrenas.

No entanto, há personagens que jamais foram capazes de abandonar sua vida pregressa na obra de Luciano, ainda que bebam das águas do esquecimento. Como símbolo heráldico, temos Protesilau, o primeiro guerreiro a morrer na batalha de Tróia:

PLUTÃO – Ó Protesilau, não bebeste a água do Lete?

PROTESILAU – Muito, meu Senhor, mas o tormento era enorme.

PLUTÃO – Nesse caso, vai esperando, pois também ela, um dia, há-de cá chegar, pelo que não precisarás de ir lá acima.

PROTESILAU – Mas, ó Plutão, não suporto a demora. Tu também já estiveste apaixonado, pelo que sabes quanto custa amar. (SAMÓSATA, 2012, p. 261)

A paixão de Protesilau não é tida como algo negativo, mas seu apego à vida terrena, sim. Há outros personagens que nunca abandonaram suas vidas e por razões muito mais mesquinhas do que um amor abortado por causa de uma guerra. Outro exemplo é Midas, que se apega à vida material por sentir falta do ouro, provando que,

além de não ter abandonado sua vida, o rei demonstra não ter aprendido sua lição com a maldição recebida em vida.

A partir desses dois exemplos, podemos verificar que a resposta para os personagens dostoienskianos se esquecerem de seus vícios não é o alimento do submundo.

Tomando um gole das águas do rio Letes, passemos para outra hipótese, o desnudamento. Como discutimos anteriormente, nos *Diálogos*, o ponto principal da travessia é abandonar todos os resquícios da vida pregressa antes de subir no barco de Caronte, o que significa a completa descaracterização dos personagens: o soldado deixa suas armas, o tirano abandona suas vestes, o atleta retira seus músculos etc. Esse procedimento é tanto material quanto espiritual, pois os personagens são capazes de despir-se de roupas, acessórios e características.

Em um primeiro momento, poderíamos acreditar que não haja desnudamento no conto dostoienskiano, mas ele de fato existe, embora apareça sob forma diametralmente oposta. Ao invés de significar a libertação da vida terrena, uma espécie de epifania transformadora, o procedimento é invertido, ridicularizado, é retratado como um vício:

Mas por enquanto eu quero que não se minta. É só o que eu quero, porque isto é o essencial. Na Terra é impossível viver e não mentir, pois vida e mentira são sinônimos; mas, com o intuito de rir, aqui não vamos mentir. Aos diabos, ora, pois o túmulo significa alguma coisa! Todos nós vamos contar em voz alta as nossas histórias já sem nos envergonharmos de nada. Serei o primeiro de todos a contar a minha história. Eu, sabeí, sou dos sensuais. Lá em cima tudo isso estava preso por cordas podres. Abaixo as cordas, e vivamos esses dois meses na mais desavergonhada verdade! Tiremos a roupa, dispamo-nos! (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 37)

O sentido dado por Dostoiévski é o de deixar para trás essas “cordas podres”, os freios que a sociedade impunha ao homem, ou seja, o desnudamento equivale ao eclipse da razão, procedimento muito recorrente nos grandes romances desse autor.

Por existir o desnudamento, mas ele não ser a solução, faz-se necessário alterar a segunda hipótese: o problema estaria na ausência de uma figura mistagógica, como Hermes, que coordene a passagem, a descaracterização dos demais personagens. Ou seja, falta em "Bobók" uma figura divina, de grau superior, que obrigue a aceitação da nova "vida".

Pois bem, de fato, no conto, os mortos estão entregues à própria sorte, não se tem mais certeza sobre as divindades do que há hoje em dia. Ficariam, então, os mortos responsáveis pelas próprias descaracterizações; mas, cada um é tão vicioso quanto os demais, assim como acontecia em vida, por isso seria impossível que qualquer um deles penetrasse nas almas alheias, se elevasse acima dos outros e apontasse quais características deveriam ser abandonadas. Ainda que algum dos mortos fizesse isso, seria ridicularizado imediatamente pelos colegas, afinal, ele não passa de mais um morto-vivo. Assim, esse juiz moral se absteria de julgamentos, temendo ser ridicularizado por sua impertinência.

De fato, não existem deuses em "Bobók", muito menos um que sirva de guia. No entanto, é preciso termos em mente uma grande diferença entre as duas obras: o gênero textual. Luciano escreveu diálogos; Dostoiévski, um conto. Tentando esclarecer como os *Diálogos* poderiam ser entendidos como o mitologema germinal de "Bobók", discutiremos um pouco a particularidade do conto.

Inicialmente, faz-se necessário "ressaltar que não é só no folclore primitivo que acontece uma confusão entre mito e conto. Essa dubiedade também está na tradição da Grécia Antiga, à qual pertence o próprio termo 'mito'" (MELETÍNSKI, 1970, pp. 139-140, tradução nossa). É muito difícil - para alguns críticos, até impossível - diferenciar estruturalmente um conto de uma fábula, uma lenda, um conto de fada ou um "conto mitológico". Basta que pensemos nos episódios bíblicos de Sansão e Jó ou na lenda de Ícaro; é muito difícil separar claramente os gêneros desses textos sem considerar o grau de veracidade, ainda que religiosa, atribuída a esta ou aquela história. Definitivamente há algo endodérmico que os diferencia, e partamos em busca disso, embora muito brevemente.

Em grosso rascunho, o conto serviu de caldeirão para a diluição da potência narrativa infinita dos antigos mitos, em que figuram deuses que criam e destroem universos apenas com palavras, capazes de curvar as leis da natureza ao sabor dos caprichos, monstros com bocas gigantescas etc. Trata-se de um salto muito longo, por isso exige algum cuidado. Eleazar Meletínski compara o ato demiúrgico de Prometeu com uma desmitologização do furto do fogo:

[...] o ato do demiurgo (até se eles forem parecidos pela característica de truque do trapaceiro) possui um significado "coletivo" cósmico; é a obtenção da luz, do fogo, da água fresca e assim por diante, ou seja, a origem primitiva, o processo cosmogônico. Conforme ocorre um movimento do mito para o conto, a escala se "contraí", o interesse muda para o destino pessoal do herói. Perdendo o seu caráter cósmico, no conto de fadas, o furto do fogo é realizado pelo herói afim de acender a própria fogueira; a busca pela água fresca é para curar a cegueira do pai do herói; nos contos africanos de animais, a Lebre tenta astutamente adaptar o poço, cavado por todos os outros animais, para prover água fresca para si mesma. (MELETÍNSKI, 1970, p. 144, tradução nossa)

O crítico soviético nos dá uma boa explicação da passagem do mito para o conto de fadas e até o conto de animais. Só nos foi mostrado o caminho, mas é preciso que nós avancemos pela trilha. Como se nota, o conto abandona a escala cósmica e lentamente minimiza suas fronteiras, chegando à esfera humana. Isso significa que todos os seus aspectos perdem potência, seus limites se apertam e tornam-se cada vez mais prosaicos e menos míticos. Apenas para exemplificar esse processo, tomemos como exemplo o espaço da ação. No conto moderno, ele não é mais infinito, como era nos mitos, em que os deuses percorrem os mundos superiores, viajam por toda a Terra, vão aos submundos, conforme avança a desmitologização, o espaço se torna menor. Em "Bobók", boa parte da ação se dá dentro de caixões, um ambiente terrivelmente claustrofóbico. O próprio narrador se individualiza; ele deixa de ser um narrador onisciente, que representa a memória coletiva que passa as histórias de geração para geração, e transforma-se em um narrador-personagem em primeira pessoa, passando por todos os graus intermediários.

Dito isso, deve estar claro que, se ignorássemos essa particular mudança da ficção, seria frustrante procurar por uma figura diretamente equivalente a Hermes no conto de Dostoiévski, já que não existem divindades. Tendo refletido um pouco sobre o grau avançado de desmitologização do conto oitocentista e a tendência de retorno às raízes míticas de Dostoiévski, somos capazes de encontrar um pseudomistagogo: o filósofo Platon Nikoláievitch.

Como vimos anteriormente, ele é o responsável por explicar aos demais o significado daquela nova vida, um ato quase demiúrgico nesse universo dostoiévskiano, mas ele não tem mais o poder de obrigar os demais a respeitar a ordem cósmica, é incapaz de obrigar os demais a abandonar seus vícios. Ele mesmo não consegue escapar de sua decadência. Como esperado, suas teorias são recebidas com sarcasmo e indiferença.

### Considerações finais

Fica um gosto amargo na boca depois da leitura de "Bobók", pois a conclusão é que não há redenção para as pessoas viciosas. Vivas eram assim e, se acordassem no além-túmulo, ou melhor, no intratúmulo, seriam exatamente iguais; como maçãs podres, contaminariam as demais da mesma forma. Vale lembrar a discussão entre Menipo e Tirésias sobre a transformação deste em mulher:

MENIPO — Será que, a pouco e pouco, o útero desapareceu, os órgãos genitais se foram fechando e os seios se foram esvaziaram, e foi despontando o órgão viril e foi crescendo a barba, ou foi de repente que te transformaste de mulher em homem?

TIRÉSIAS — Não estou a ver o que queres dizer com essa pergunta. Parece que duvidas que as coisas se tenham passado assim.

MENIPO — Ó Tirésias, então não é caso para duvidar de tais fenómenos, em vez de aceitá-los, sem os examinar, como um basbaque, quer eles sejam possíveis, quer não? (SAMÓSATA, 2012, p. 274)

Com exceção de Platon Nikoláievitch, os sepultados dostoiévskianos, assim como Tirésias, sequer tentaram compreender

o que e como esse fantástico evento da ressurreição acontecia. Não lhes era interessante entender a nova vida, como era indiferente pensar sobre a antiga quando estavam vivos. Eles apenas aceitaram sua nova condição e, o que não deveria causar espanto, não se questionam sobre o “fedor moral” que emana deles. Suas personalidades continuaram as mesmas da vida na superfície, isto é: o general manteve seu orgulho; o sensualista, seus desejos; o funcionário de baixo escalão, a subserviência e assim por diante.

O final do conto revela que a ironia não está em frustrar a orgia cadavérica com um espirro do narrador, mas em Ivan Ivánitch descobrir o segredo do além-túmulo e isso não significar nada para ele. Depois dessa revelação, a sua única vontade é lucrar alguns copeques com sua história.

BONAVINA, Rafael. O “Bobók” do Menipo: um estudo comparativo de Dostoiévski e Luciano. *Mosaico*. São José do Rio Preto, v. 18, n. 1, p. 295-314, 2019.

#### MENIPO’S BOBOK: A COMPARATIVE STUDY OF DOSTOEVSKY AND LUCIAN

**ABSTRACT:** In this work, we introduce the discussion about the Fyodor Dostoevsky’s “Bobok”’s filiation to the menipeic satire, as exposed by Mikhail Bakhtin. We tried to elucidate some points in common between the nineteenth century short story and *Dialogue of the Dead*, by Lucian of Samosata, and some differences as well.

**KEYWORDS:** Bobok; Fyodor Dostoevsky; Dialogue of the Dead; Lucian of Samosata; Satire.

#### Referências bibliográficas

ANDRADE, Homero Freitas de. Uma resposta fantástica. *Folha de São Paulo*. São Paulo, s.p. 2 out. 2005. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0210200537.htm>>. Acesso em: 01 fev. 2019.

BAKHTIN, Mikhail. *Sobre “Bobók”*. In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. “Bobók”. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2012.

CAVALIERI, Arlete. *Teatro Russo: Percorso para um estudo da parodia e do grotesco*. São Paulo: Humanitas, 2009.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. “Bobók”. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2012.

O "BOBÓK" DO MENIPO: UM ESTUDO COMPARATIVO DE DOSTOIÉVSKI E LUCIANO DE SAMÓSATA

EVEN-ZOHAR, Itamar. *Polysystem Studies*. Durham: Duke University Press, 1990. 262 p. (Poetics Today). Disponível em: <[http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/Even-Zohar\\_1990--Polysystem studies.pdf](http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/Even-Zohar_1990--Polysystem_studies.pdf)>. Acesso em: 25 jan. 2019.

\_\_\_\_\_. Teoria dos polissistemas. *Revista Translatio* 4, pp. 2-21, 2013.

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. São Paulo: É Realizações, 2014.

SAMÓSATA, Luciano de. *LUCIANO I*. Tradução do Grego, Introdução e Notas de Custódio Magueijo. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

EDITOR, O. Depoimento de Fiódor M. Dostoiévski. Tradução de Rubens Pereira. *Revista USP*, Brasil, n. 11, p. 111-121, nov. 1991. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/52214>>. Acesso em: 24 out. 2017.

MELETÍNSKI, Eleazar. *Os Arquétipos Literários*; tradução Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade, Arlete Cavaliere. Cotia: Ateliê Editorial, 2015.

\_\_\_\_\_. *Ot mifa k literature*. Moscou: RGGU, 2001.

\_\_\_\_\_. Mif i Skazka. In: Academia Nauk CCCP. *Foklor i Etnográfia*. Leningrado: Nauka, 1970. p. 139-148.

PROPP, Vladimir. *As raízes do conto maravilhoso*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

\_\_\_\_\_. *Comicidade e Riso*. São Paulo: Ática, 1992.