

Augusto Rodrigues da Silva Junior
Marcos Eustáquio de Paula Neto

CATÁBASE E TANATOGRÁFIA EM DOSTOIÉVSKI: O SUBTERRÂNEO NA DECOMPOSIÇÃO BIOGRÁFICA DA PROSA DE DEFORMAÇÃO

RESUMO

O presente trabalho se dedica às composições *O Crocodilo* (1864), *Memórias do subsolo* (1864) e *Bobók* (1873), de Fiódor Dostoiévski. A escolha dos títulos decorre do mapeamento de um escritor em formação e a sua utilização do riso e da tradição do diálogo dos mortos para consolidar sua *prosa de deformação*. A partir da ideia de catábase – cunhada na Antiguidade – abordamos os preceitos sobre *catábases*, estudados como “viagens aos infernos”, pelo helenista Eudoro de Sousa (2013) e a teoria da Tanatografia, referente à “escrita de morte” (SILVA JUNIOR, 2008; 2009), para que se examine essa prosaística do subsolo tecida pelo autor de *Os Demônios* em uma década crítica para a política e economia russa. Tendo em vista a linhagem sério-cômica, renovada por Mikhail Bakhtin (2002b), extraímos o fenômeno catabático localizado em gêneros sérios da antiguidade e apontamos suas repercussões semântico-estilísticas nos *diálogos dos mortos em prosa*. Na modernidade, desde as excursões pantagruélicas, os volteios shandyanos, até a consolidação da polifonia dostoiévskiana no século XIX, a decomposição biográfica surge neste panorama como *modus operandi* do fenômeno que leva à autoconsciência narrativa (*self-consciousness genre*). Guiados por esses cruzamentos, traçamos um paralelo entre a tradição catabática e as obras tanatográficas de Dostoiévski para compreendermos, finalmente, de que modo o ser subterrâneo, em tais narrativas, empreende *transposições liminares* em linguagem carregada de humor e de cinismo-filosófico, tão característicos da prosa de deformação.

Palavras-chave: Catábase. Decomposição biográfica. Tanatografia.

CATABASIS AND THANATOGRAPHY IN DOSTOEVSKY: THE UNDERGROUND IN BIOGRAPHICAL DECOMPOSITION OF DEFORMATION PROSE

Abstract

The present work is dedicated to the short stories *O Crocodilo* (1864), *Memórias do subsolo* (1864) and *Bobók* (1873), by Fiódor Dostoevsky. The titles choice is a result from the mapping of a writer in training and his laughter use and the dialogue tradition of the dead to consolidate his *deformation prose*. Based on the idea of catabasis - coined in antiquity - we approach the precepts on catabases, studied as “trips to hell”, by the Hellenist Eudoro de Sousa (2013) and the Thanatography theory, referring to “death writing” (SILVA JUNIOR, 2008; 2009), in order to examine this underground prose created by the author of *Os demônios* in a critical decade for Russian politics and economy. Considering the serious-comical lineage, renewed by Mikhail Bakhtin (2018), we extracted the catabatic phenomenon located in serious antiquity genres and pointed out its semantic-stylistic repercussions in the *dead in prose dialogues*. In modern times, from pantagruelic excursions, Shandyan excursions, to the Dostoevskyan polyphony consolidation in the 19th century, biographical decomposition appears in this panorama as a *modus operandi* of the phenomenon that leads to narrative self-awareness (self-consciousness genre). Guided by these crossings, we draw a parallel between the catabatic tradition and Dostoevsky’s tanatographic works in order to understand, finally, how the underground, in such narratives, undertakes *preliminary transpositions* in language full of humour and cynicism-philosophical, a deformation prose characteristic.

Keywords: Catabasis. Biographical decomposition. Thanatography.

CATÁBASIS Y TANATOGRAFÍA EN DOSTOIEVSKI: EL SUBTERRÁNEO EN LA DESCOMPOSICIÓN BIOGRÁFICA DE LA PROSA DE DEFORMACIÓN

Resumen:

El presente trabajo está dedicado a las composiciones *El Cocodrilo* (1864), *Memorias del subsuelo* (1864) y *Bobók* (1873), de Fiódor Dostoiévski. La elección de los títulos resulta del mapeo de un escritor en formación y su uso de la risa y la tradición del diálogo de los muertos para consolidar su *prosa de deformación*. Partiendo de la idea de catabasis - acuñada en la antigüedad - nos acercamos a los preceptos sobre catabases, estudiados como “viajes al infierno”, por el helenista Eudoro de Sousa (2013) y la teoría de la tanatografía, refiriéndose a la “escritura de la muerte”. (SILVA JUNIOR, 2008; 2009), para examinar esta prosa subterránea tejida por el autor de *Los Demonios* en una década crítica para la política y la economía rusas. En vista del linaje serio-cómico, renovado por Mikhail Bakhtin (2002b), extrajimos el fenómeno catabático ubicado en géneros serios de la antigüedad y apuntamos sus repercusiones semántico-estilísticas en los *diálogos de los muertos en prosa*. En la modernidad, desde las excursiones pantagruelicas, las excursiones shandyanos, hasta la consolidación de la polifonía dostoiévskiana en el siglo XIX, la descomposición biográfica aparece en este panorama como un *modus operandi* del fenómeno que conduce a la autoconciencia narrativa (*self-consciousness genre*). Guiados por estas intersecciones, trazamos un paralelo entre la tradición catabática y las obras tanatográficas de Dostoiévski para comprender, finalmente, cómo el ser subterráneo, en tales narrativas, emprende *transposiciones preliminares* en un lenguaje lleno de humor y cinismo - filosófico, tan característico de la prosa de la deformación.

Palabras-clave: Catabasis. Descomposición biográfica. Tanatografía.

Do encontro entre a escrita e a morte, surgiu uma vertente dos gêneros catabáticos: a tanatografia. Tendo em vista essa tradição, que converge para o humor cínico e prosaístico, basilar nos processos criativos da prosa de deformação russa, faremos leitura das narrativas de Dostoiévski que estão no centro dessa linhagem sério-cômica: *O crocodilo* (1864), *Memórias do subsolo* (1864) e *Bobók* (1873). No ano em que efemérides de vida e morte do escritor russo se cruzam – 200 anos de nascimento e 140 anos do trespasse – essas publicações da segunda metade do século XIX revelam ideias, em *topos catabáticos*, que demarcam posições na periferia literária ocidental. Em *tempos pandêmicos*, os estudos sobre o trespasse se fazem urgentes e buscam questões do passado para pensar *sentimentos do mundo* muito atuais no campo das ciências humanas, da literatura e especificamente no pensamento da tanatografia.

No *mundo dos mortos e suas representações*, a análise dessas prosas ligadas à tradição épico-classicista das “viagens aos infernos”, como coloca Eudoro de Sousa (2013), bem como dos *diálogos dos mortos* satíricos, trazem facetas consideráveis: a unidade filosófica, a percepção carnavalesca do mundo e a prosa de deformação. Note-se, para começar, a expressão contínua de uma liberdade, pela palavra, que difunde arte, discurso e finamento no mesmo conjunto narrativo. Isso demonstra que Dostoiévski criara modelos artísticos importantes no conjunto de uma *archaica longeva* com a vinculação (e renovação) das formas catabático-cínicas. Instauram-se, assim, novas formas de análise do humano e do social em seus contos e romances.

A tanatografia surge, então, como uma anatomia da aparência social, os movimentos dialogais e na compreensão do humano. No campo da prosa romanesca do século XIX, vários contos de Dostoiévski funcionam como contraponto para pensar essa prosa de deformação, que implica uma “escrita de morte” (SILVA JUNIOR, 2014) e uma decomposição biográfica, assinaladas por uma deformação da imagem do sujeito para provocar o outro e estabelecer a “autoconsciência da narrativa” (SILVA JUNIOR, 2008, p. 32). O trespasse, acompanhado do riso e da melancolia, renova o espaço de estranhamento: “ele não ergue o mundo em garga-

lhadas, mas o derruba nas gargalhadas” (BENJAMIN, 2020, p. 116). Essa queda em direção aos subterrâneos implica o sentido da vida: quando hipocondríaca, adverte que tudo perece; quando galhofeira, anuncia uma segunda existência no reino utópico da libertinagem transfiguradora do mundo.

Façamos uma análise dos textos do autor russo iluminados pela ideia de romance (prosa) de deformação em diálogo com Mikhail Bakhtin e Paulo Bezerra, Antonio Candido e Walter Benjamin e passemos efetivamente à análise do universo catabático, examinado a partir dos estudos do helenista Eudoro de Sousa e vislumbrado em um momento cabal para a cultura russa e para o período de “formação” do autor de *Crime e castigo*.

Perscrutando os *núcleos de condensação* dos problemas ao estudar *descensus* clássicos ou modernos, somos levados aos estudos de Eudoro de Sousa dedicados às épicas. Tendo em vista a manifestação literária cunhada na Antiguidade Clássica, em autores da alçada de Homero e Virgílio, e o caráter transgressor demonstrado na abordagem de Sousa na epopeia de Luís de Camões, *Os Lusíadas* (1572), esse passamento subterrâneo dialoga com a *catábase* homérica, com a sátira menipeia luciânica, com o banquete alegre dos velórios medievais e com o catolicismo carnavalizado e alegre-humorístico em Rabelais. Embora não sejam estudados diretamente aqui, podemos ressaltar alguns ecos dessa *archaica longeva* em outras manifestações, a saber: a descida de Quixote à gruta de *Montesinos* (em Cervantes); *As memórias póstumas de Brás Cubas* (cunhadas por Machado de Assis); a greve dos defuntos em *Incidente em Antares* (de Erico Verissimo); o Fernando Pessoa fantasma no *Ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago, dentre outros. Tratam-se todos de exemplos que fundamentam a continuidade do processo catabático no decorrer da história do romance moderno e que se aproximam do humor do subterrâneo tão caro ao escritor russo. Para expormos os desdobramentos da prosaística dostoiévskiana, importa iniciarmos nossa investigação trazendo o papel dos estudos do helenista para o percurso aqui traçado. Com isso, podemos expor os cruzamentos da tradição das *descidas infernais* com as descidas ao subterrâneo do ser – conforme veremos mais adiante:

As ‘descidas aos infernos’ tão cedo caíram no domínio da literatura, que, em Homero, Ulisses mais não faz que repetir a façanha do Gilgamesh babilônico, e Deméter-Perséfone (*Hino a Deméter*), replicar à Inana-Ishtar sumero-acádia. Após Homero, a tradição literária das catábases prolonga-se por toda a história da poesia épica: Vergílio, Dante e Camões bem entenderam que não há epopeia sem a heroica transcensão dos últimos horizontes de toda a possível experiência humana (SOUSA, 2013, p. 156, grifo do autor).

Com estes apontamentos, o pensador luso-brasileiro nos fornece indícios da plasticidade dessa tradição poética, despontada na Antiguidade, mas localizada na modernidade épica de Camões. Eudoro de Sousa pauta-se nesse caráter metamorfoseante do fenômeno. Verificado não “à memória do que foi (...) esta ou aquela ‘descida aos infernos’, mas toda a antiga literatura das catábases” (SOUSA, 2013, p. 209), chega a apontá-lo nos versos da narrativa marítima portuguesa. Este dado *lusíodo* nos instiga a ampliar o repertório poético estudado pelo filósofo a fim de diagnosticar repercussões dessa linhagem em produções do subterrâneo, a exemplo das obras do prosador russo, aqui apontadas. A articulação que engendramos entre os estudos de épicos clássicos e a prosa de deformação dostoiévskiana, portanto, sustenta-se na permanência (manipulada pela prosaística polifônica) das catábases em obras ulteriores ao acervo localizado na Antiguidade Clássica. Alinhados ao pensamento de Sousa, nosso enfoque está nos efeitos que a “heroica transcensão dos últimos horizontes” obteve nas obras de humor cínico-tanatográfico.

Ao isolar o herói do mundo, situando-o em circunstâncias limítrofes e extraordinárias, resultam-se viagens catabáticas e visões inéditas sobre a vida e o humano. Dadas as peculiaridades do gênero épico, a empreitada objetiva uma perspectiva que solucione os mistérios vindouros nas narrativas. Conforme observamos na *Odisseia*, o sentido da ação épica de Odisseu, calcada na tradição séria, era o de saber, através de Tirésias, a melhor forma de voltar para Ítaca. Já no poema de Vir-

gílio, o mesmo caso se projeta quando Enéias encontra-se com seu pai para tratar de suas futuras viagens. Se localizamos semelhantes peripécias nas produções prosaísticas, notamos um movimento complementar: uma autoconsciência narrativa (*self-consciousness genre*) que desencadeia a “desfiguração do mundo” (BRANHAM, 2007, p. 96). A totalidade da existência, antes absorvida pelas narrativas épicas, vão buscando terrenos propícios para vingar, pois a prosaística cínica, vinculada à tradição luciânico-menipeia, ruma e satiriza os discursos e gêneros espraçados pela cultura séria e oficial.

A partir de tais elementos, visualizamos panorama satisfatório para a continuidade de uma literatura sério-cômica, transporte artístico do humor, do cinismo e do inacabamento, que propicia a póstuma consolidação da prosa de deformação, dissecada a seguir. Tendo em vista as particularidades dos gêneros em que tais categorias veicularam, observamos algumas implicações que esse *afastar-se do mundo* obteve na escrita de Dostoiévski. Em 1864, o escritor russo publicou dois textos cabais que firmaram a indicada tradição da deformação: *O crocodilo e Memórias do subsolo*. No primeiro, temos as Passagens russas, mais especificamente a Passagem de Petersburgo, que nos abrem caminhos mentais nesta seara:

UMACONTECIMENTOEXTRAORDINÁRIO OU PASSAGEM NA PASSAGEM

Relato verídico de como um cavalheiro de idade e aspecto conhecidos foi engolido vivo e inteiro por um crocodilo da Passagem, e o que disto resultou (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 13).

O frontispício acima citado abre a trama com fingimento e o insólito que enforma toda a narrativa. Três personagens vão *flanar* pela Passagem petersburguesa e um deles é engolido, logo no início, por um crocodilo que era exibido entre comércios, “coisas novas” e *flâneurs*. Toda a história se desenrola no diálogo entre aquele que é engolido e aquele que é o narrador, criando, deste modo, uma situação excepcional entre as personagens. O clima paroxista ali instalado, por dialo-

gar com as sátiras menipeias, segue a tradição da loucura humorística de Gógol, mas aponta para situações inabituais que serão, posteriormente, desenvolvidas por Kafka, Louis Aragon e pelos surrealistas décadas depois.

Quantos elementos nos oferece o breve prefácio: sátira, boa gargalhada e a polêmica. Ao longo do conto, os diálogos entre o personagem dentro da barriga do bicho e o personagem-testemunha (e narrador) entoam justamente o insólito da vida pública. Ao invés de abrirem o animal, preferem exibi-lo com o homem dentro – e disso resulta toda a diversão polemista que Dostoiévski entabulou com os pensadores de sua época. Na liberdade discursiva, adquirida em exílio ruminante e catabático, esse ser dentro de um ser se arrasta pelo *solo* (*potchva*, em russo) e se move, literalmente, para as raízes populares e nacionais (*pótchvienitchestvo*) tão caras a Dostoiévski. Nesse prosador da complexidade, é possível apontar humor naquilo que parece mais trágico. Entre o riso e o trágico, entre a pena da galhofa e a tinta da melancolia, o Príncipe e a peça homônima *Hamlet* enformam essa tradição tanatográfica. Entender a peça de Shakespeare muito mais como uma comédia do que especificamente uma tragédia projeta o absurdo, a loucura fingida, a presença de um fantasma (defunto que volta e que dialoga), os delírios, como ferramentas de enformação da parte divertida e pressentida na obra de Dostoiévski:

Já *O crocodilo* é um conto inacabado no qual, a par de uma sátira impagável da burocracia (diante disso soa bem ridículo o clichê que se consagrou sobre Dostoiévski como um escritor sombrio, incapaz de um sorriso e de uma boa gargalhada), aparece de modo muito ostensivo a polêmica do autor com os intelectuais considerados progressistas na época (SCHNAIDERMAN, In: DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 10).

O catabático, nessa tradição tanatográfica, engendra o fazer filosófico humorístico. As “viagens aos infernos” (SOUSA, 2013), em suas diferentes manifestações, tratam de episódios necessários para o surgimento de

figuras-chave dessa linhagem literária, a exemplo do *ser do subsolo*, do *homem das favas* (*Bobók*), do *defunto autor* de Machado de Assis (Brás Cubas) e, não sem certo incômodo, do Luís da Silva (de *Angústia*, de Graciliano Ramos – romance de 1936). Observamos que tais empreendimentos são estilizados pela prosaística moderna como forma de alcançar uma filosofia galhofeira que atravessará, com pesos e levezas diferentes, por exemplo, a teoria de Raskolnikóv em *Crime e Castigo* e o *Humanitismo* de Quincas Borba (espraiado nas *Memórias Póstumas e no romance homônimo*).

O riso, n’*O crocodilo*, é uma faceta explícita que aponta tão bem para a contradição humana, cuja realidade ambígua e ambivalente movimentam o trágico no riso, a melancolia na galhofa, a filosofia no literário:

Deste modo, alimentando o crocodilo com a minha pessoa, eu recebo dele também alimento; depreende-se, pois, que nos alimentamos mutuamente. [...] Vou inventar agora todo um sistema social, e você não acreditará como isto é fácil! Basta ir para um canto bem afastado ou para o bucho de um crocodilo, fechar os olhos e, no mesmo instante, se inventa um verdadeiro paraíso para toda a humanidade. Quando você me deixou, eu me pus no mesmo instante a inventar; já inventei três sistemas e estou preparando um quarto. É verdade que se torna necessário primeiramente, negar tudo; mas é tão fácil negar estando dentro do crocodilo! Mais ainda, dentro do crocodilo tudo se torna como que mais evidente... (DOSTOIÉVSKI, 2000, p. 44-45).

E dentro do crocodilo as teorias vão se compondo e a imagem do humano se decompondo. O riso escrachado entre o passamento e a Passagem, apresentada como centro metonímico da novela, faz reverberar aquela “poesia das paixões intelectuais, a poesia das discussões ideológicas, a poesia das análises psicológicas; até a poesia da grande cidade começa com a Petersburgo fantástica de Dostoiévski” (CARPEAUX, 2012, p. 415). O personagem está nesta cidade fantasiosa (*nonsense*)

que se projeta numa Passagem (BENJAMIN, 2018). Esse espaço tão caro a Baudelaire e estudado profundamente por Walter Benjamin, contumaz *intérprete* dos séculos XIX e XX, é trazido por Dostoiévski. O humor hamletiano ganha contornos baudelairianos e introjeta-se na barriga de um crocodilo que “rasteja” pelo chão (lembremos, *potchva*; em russo).

Passemos do solo ao subsolo. A prosa de deformação tem seu ponto forte na introspecção hamletiana e gogoliana, latentes nessa novela do sarcasmo feroz e divertido. Numa espécie de catábase à roda de si mesma, a penetração do capitalismo na Rússia ganha contornos risíveis. Um Dostoiévski que, em 1862 havia viajado por Alemanha, França, Inglaterra, Bélgica, Suíça, Áustria e Itália, conforme explanado em *Notas de inverno sobre impressões de verão* (1863), retorna e faz sua análise de uma Rússia na periferia desse capitalismo. Da Passagem para o Subterrâneo (*podpólie*) resta essa voz à margem – um tanto subversiva. A raiz “*sub-*” aponta para essa narrativa catabática em que o ser, pela palavra, ao analisar-se a si mesmo, analisa o mundo. Nas vozes, nas memórias, nas teorias é que se afirmam os tons de sarcasmo e as formas de decomposição biográfica.

O humor em *O crocodilo* subverte a aparente loucura pela aparente normalidade da Passagem – que expõe e vende de tudo, inclusive cobrando ingressos para verem/ouvirem o homem da barriga do bicho: “De dentro do crocodilo vinha apenas um gargalhar e a promessa de liquidar o caso a vergastadas” (DOSTOIÉVSKI, 2000b, p. 44-45). O “*non-sense*”, como aponta Schnaiderman, ganha contornos de deformação com a realidade da Rússia do XIX, a experiência na/da Passagem redefine biografias – em decomposição. Para essa questão do *descensus na prosa*, Antonio Candido analisa o “romance do subsolo” de Graciliano Ramos, *Angústia* (1936), e aprofunda a questão da deformidade do ser que escreve *num subterrâneo*:

Quando a clarividência e o senso de análise, em relação a nós e aos outros, atingem ao máximo, dá-se na personalidade uma espécie de desdobramento. Passam a colidir no indivíduo um ser social, ligado à

necessidade de ajustar-se a certas normas convencionais para sobreviver, e um ser profundo, revoltado contra elas, inadaptado, vendo a marca a contingência e da fragilidade em tudo e em si mesmo. Daí a incapacidade de viver normalmente e o senso de culpa ou autonegação. “Tudo provém da circunstância de eu não ter estima por mim; mas quem se conhece pode lá estimar-se, – ainda que seja um pouco?” Este conceito terrível é anunciado pelo narrador das *Memórias Escritas num subterrâneo*, de Dostoiévski (CANDIDO, 1964, p. 108).

Quando a deformação tanatográfica é extrema, séria e aproxima-se do trágico, ela leva ao crime. Os romances *Os Demônios*, *Crime e Castigo*, *Os irmãos Karamazov* e *Angústia* corroboram essa afirmativa. Quando a decomposição biográfica se aproxima da comédia, do riso ambivalente, faculta a análise social e o indivíduo ainda acha lugar na sociedade – mesmo que seja para confessar sua trajetória em uma prosa que realize uma espécie de auto-anatomia.

Em *Memórias do subsolo*, por sua vez, essa dialética do terrível insufla esse mesmo conjunto de reflexões póstumas em moto-contínuo. Aquele mesmo impulso (pulsão) que leva Hamlet a submergir filosoficamente pelos “Cinco atos” antes da sua morte, é o guia desse homem do subsolo. O humor, na novela dostoiévskiana, se dá nesse desejo absurdo, que enforma sua condição catabática – de estar sob (*sub*) o humano:

Tenho agora vontade de vos contar, senhores, queirais ouvi-lo ou não, por que não consegui tornar-me sequer um inseto. [...] Quanto mais consciência eu tinha do bem e de tudo o que é “belo e sublime”, tanto mais me afundava em meu lodo, e tanto mais capaz me tornava de submergir nele por completo (DOSTOIÉVSKI, 2000a, p. 18-19).

Se o desejo de se tornar inseto não se concretiza ainda nos “processos dostoiévskianos”, isso se dará plenamente nos processos kafkianos. Esse *topoi longevo* é

sempre mote para o diálogo: o homem (do) subterrâneo apresenta suas interfaces mais latentes nas camadas caricaturescas e burlescas dessa filosofia do solo. A consciência do belo e do sublime levam ao lodo e à submersão mais profunda das contradições humanas: “Resulta uma realidade deformada, nebulosa, tremendamente subjetiva, projetando um Eu em crise” (CANDIDO, 1964, p. 111). Pela situação excepcional e inóspita, edificada pela narrativa, alça-se um conhecimento inédito a respeito do sujeito e de sua relação com o mundo.

Em termos teóricos, tratamos aqui da “categoria do *fantástico experimental*, a partir da qual o protagonista se coloca numa posição privilegiada e dela observa o que acontece ao redor” (BEZERRA, 2005, p. 131, grifos do autor). Trata-se de prática alinhada aos recursos das catábases épicas – através das quais edificava-se uma visão do mundo sob uma “distância hierárquica” (BAKHTIN, 2019, p. 90). Quando localizada no material ficcional dostoiévskiano, contudo, erige-se uma deformação prosaica do mundo pautada no riso e no cinismo filosófico.

Em *Bobók*, encontramos as duas faces desse riso cínico de Dostoiévski: a tanatografia catabática gerada pelo absurdo de um ser que passa a viver na barriga de um crocodilo e a decomposição biográfica de um homem subterrâneo que quanto mais integrado à “vida viva”, mais se afasta da humanidade – pela escrita. Dostoiévski escreveu, em 1873, essa instigante sátira menipeia que retoma a aura dos textos de 1864, que responde à obra “séria”, *Os demônios* (de 1871), e que se abre para uma discussão da relação entre morte e catábase na modernidade.

Objetivamente o conto russo é a narrativa de um dia qualquer na vida de “uma pessoa” num cemiteriozinho qualquer. Ivan Ivanitch, o personagem vivo, ser do subsolo, conta a história. Formalmente o conto se divide em cinco partes com asteriscos (***) . Em linhas gerais, ele começa centrado nos conflitos pessoais, existenciais típicos de um homem do subsolo em decomposição da própria biografia. Depois de passar por um velório e afastar-se da multidão, ele ouve uma divertida con-

versa entre defuntos no cemitério e transfigura a sua autoimagem deformada: elementos de ebriedade, loucura, farsa literária e autoconsciência. Um painel de decomposições biográficas para o leitor acompanhar os defuntos falastrões.

O prólogo, em forma de jogo, por sua vez, explica menos e disfarça mais. Um comentário rápido sobre a publicação: “Desta vez eu publico as ‘Notas de uma pessoa’. Essa pessoa não sou eu; é outra bem diferente” (DOSTOIÉVSKI, *In*: BEZERRA, 2005, p. 15). Traços menipéicos e de autoconsciência se anunciam: um homem surge como editor de outra pessoa e simplesmente avisa ao leitor que não se responsabiliza pelo que foi publicado. O texto, confessional, demarca o anseio de levar ao jornal um texto que desse fama (como o homem dentro do crocodilo) e que relatasse o que foi ouvido pelo homem *subtérreo*.

Uma tirada autoconsciente, na linhagem sterniana, fecha o intróito: “Acho que não é necessário nenhum prefácio” (DOSTOIÉVSKI, *In*: BEZERRA, 2005). Deduzindo, o leitor adentra o conto com o seguinte subtítulo: NOTAS DE UMA PESSOA. Nada mais impessoal e instigante do que essa anúncio evasiva. Um prefácio para isentar-se, um título que não intitula nada, um homem que delira, defuntos que falam: assim essa tanatografia se escreve.

Bobók apresenta disfarces e jogos literários que “desfiguram” essa longa tradição de defuntos tagarelas. Essa prática universal da fantasia (e não só do fantástico) polemiza também com as contradições e fragilidades do humano. Importa ressaltar também que *Bobók* deixa ecoar *O crocodilo* e as *Memórias do subsolo* para confrontar aqueles que criticaram (e quase criminalizaram) sua prosa de deformação de 1871 – o romance *Os demônios*.

Ainda, em diálogo com os disfarces de autor, na negação de assumir exatamente quem escreve em *Bobók* e o fato de o personagem “nunca estar sóbrio” (tradição homérica e rabelaisiana), ser chamado de louco, escritor medíocre e um co-participante da vida jornalística aproximam o conto de uma catábase que leva à defor-

mação. Os delírios e filosofias, as pretensões literárias não realizadas efetivamente (segundo eles), estão ligados à morte risível e ao conflito do personagem com suas publicações ínfimas, suas traduções de livros medíocres, seu estilo cada vez mais truncado, são marcas pessoais e, ao mesmo tempo, discussão autoconsciente do estilo do conto (que o leitor tem em mãos).

No espaço curto do texto e na situação solitária de Ivan Ivanitch os diálogos com os vivos se dão apenas na lembrança (o “não” do editor; 2005, p.16); (o conhecido que fala sobre ele; 2005, p. 21). Seu contato com os vivos reside no espaço-tempo do enterro, do diálogo festivo dos defuntos e seu posterior afastamento (para escrever) permitem a Ivan discutir razão e loucura fazendo uma crítica ferina àqueles que julgam “racionalmente”.

Além da morte, da loucura e da bufonaria, essas práticas cínicas de “desfigurar a moeda” (BRANHAM, 2007, p. 104) confrontam os preceitos que conduzem a massa. Os narradores de Dostoiévski contam anedotas com camadas filosóficas. No caso de *Bobók*, uma “anedota espanhola” de caráter emblemático que serve para destronar qualquer julgamento e prenunciar o relato de algo delirante.

Depois do comentário do amigo (leitor e quixotesco), ele concorda que trunca cada vez mais e estende essa perspectiva à sua pessoa – fundindo psicologicamente homem e estilo: “O amigo está certo. Uma coisa terrível está acontecendo comigo. O caráter está 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” (DOSTOIÉVSKI, In: BEZERRA 2005, p. 18). E ele se pergunta: “Que *bobók* é esse? Preciso me divertir” (DOSTOIÉVSKI, In: BEZERRA, 2005, p. 18).

Prosificando a frase socrática, do templo de Delfos, “conhece-te a ti mesmo”, ele atualiza o preceito grego e evoca o possível precursor do cinismo. Ao remeter à figura basilar na construção da sátira menipeia e do dialogismo, Dostoiévski evoca também Platão, o autor dos diálogos socráticos. Nessa fala, há também o mesmo princípio utilizado por Hamlet e Brás Cubas de

indeterminar o que é razão e o que é loucura. Artifício usado por Dostoiévski para criticar intelectuais e ideias do seu tempo.

A primeira frase da segunda parte prenuncia o tom cemiterial e humorístico da narrativa: “Saí para me divertir, acabei num enterro” (DOSTOIÉVSKI, In: BEZERRA 2005, p. 18). No cemitério, o tom introspectivo continua no descompasso de Ivan Ivanitch no trato com as pessoas. Apesar de ter carregado o caixão (o que demonstra proximidade com o enterrado) ele afirma categoricamente que as pessoas o teriam convidado somente “por extrema necessidade”. Essa postura nos leva, mais uma vez, ao personagem-narrador das *Memórias do subsolo*. Seu sarcasmo feroz, os amigos apenas lembrados, o autorretrato de um casmurro inserido normalmente nas atividades sociais, que insiste em se pintar como alguém que se situa “no subterrâneo”, levam ao fingimento autoral.

Há uma aura subterrânea apontada no conto *Bobók* que mostra a prática do enterro na Rússia do século XIX. Destacando os preços das coisas, as diferenças entre túmulos, a parte material do cemitério, demarca a diferença entre as pessoas aos olhos dos que ficam. Como na sociedade, as sepulturas pertencem a classes diferentes. Maior a pobreza, pior a localização do túmulo – perante a igreja. Ao contrário do século II d.C. em que os *Diálogos* de Luciano de Samósata foram escritos, o cemitério no século *d’As flores do mal* é uma instituição e também demarca diferenças sociais entre os enterrados (ARIÈS, 2000). O clima do velório alegre e ambivalente enuncia um banquete filosófico e cristão-carnavalizado. Salgadinhos, bebidas e *kutyá*, um cereal que simboliza a ressurreição e a doçura da nova condição instauram o tom fúnebre. As sepulturas cheias de água e de lodo, mote epifânico para o homem do subsolo, retorna em *Bobók* em rostos macilentos e cínicos, há “expressões amenas, como há desagradáveis” e nos “sorrisos geralmente maus”. Tudo, atravessado pela aura da visão de Ivan, que diz: “Não gosto; sonho com eles” (DOSTOIÉVSKI, In: BEZERRA 2005, p. 19).

O moralismo do cinismo antigo e menipeio é introjetado por meio de uma reflexão sobre a “admiração do

nada”. Referente à Quinto Horatio Flaco (*Nil admirari*) o famoso autor das “Cartas aos Pisões” foi um poeta que pregava o *carpe diem* e uma vida alegre e despojada. Herdeiro do Epicurismo, seu ponto de contato com o cinismo (embora os epicuristas, juntamente com os cétricos pirrônicos, o negassem) são os preceitos de liberdade, autossuficiência, satisfação dos desejos e desprezo pelas atitudes sociais dotadas de falsidade e protocolo. As tradições tagarelas, com humor, porém, alimentam o cinismo moderno: os personagens defuntos (subterrâneos) ao proclamarem uma nova ordem, ao sugerirem uma volúpia lasciva do nada, ao prometerem decompor “suas biografias” sem segredos no contexto cemiterial dialogam com o mal-estar do século XIX. Dostoiévski alia o antigo e o novo nesse culto ao nada. Podemos falar, então, de um fantástico sério e de um fantástico risível – ampliando as categorias catabáticas e movendo as forças subterrâneas já apontadas nos romances do próprio Dostoiévski, de Machado e de Graciliano.

Os termos mais usuais para designar a ida (séria) de Odisseu ao Hades são necromancia, *catábasis* ou sacrifício para a evocação. À porta desse mundo distante para obter um oráculo, mais especificamente evocar o adivinho Tirésias, surge a oportunidade dos mortos falarem. Defuntos anciões, jovens, donzelas e inúmeros guerreiros feridos (ainda ensanguentados) são as primeiras almas avistadas e pertencentes às pessoas que morreram “antes do tempo” (de morte violenta, inesperada ou suicídio) e que não foram enterradas em ritos funerários. Depois, um conjunto de figuras conhecidas (e enterradas) na história e no imaginário grego vem falar com Odisseu: passagens de lamento, lucidez sepulcral e saudade da vida. Para a fundação de uma historiografia literária de defuntos tagarelas os cantos IX, X, XI e XII podem ser considerados os diálogos de fundação. Sem incorrer em anacronismos, isso reafirma os pontos de contato entre a *Odisséia* e os gêneros posteriores que representam seres macabros. Mesmo com todas as diferenças é inegável sua contribuição como gênese de uma prosaica moderna juntamente com as manifestações orais, populares e filosóficas: o romance romano, a sátira menipeia e outras *catábasis*, como a *Eneida* de Virgílio e a *Divina Comédia* de Dante. Mas

há uma possibilidade de que tudo isso – cantado entre os cantos IX e XII – sejam invenções de Odisseu, não reveladas por um deus a um aedo, tornando essa tradição séria no mínimo farsesca.

Esse tom de farsa evoca, justamente, o mote para os *Diálogos dos mortos* de Luciano de Samósata com o acréscimo radical da filosofia cínica e traços da fantasia tão cara à sua *História verdadeira*, para muitos, o primeiro livro de ficção científica. A personificação de figuras históricas e “mitológicas”, desprezíveis e macilentas, profundamente apegadas ao que eram antes, conjugam não só a performance de posturas e hábitos sociais a serem criticados, bem como a mistura de gêneros (elevados e populares). A *catábasis* de Odisseu, pelo que ela tem de familiar e religiosa, é considerada uma realização precursora dos diálogos e dos mistérios medievais. A diferença formal entre os homéricos e os luciânicos está no fato de os primeiros serem em verso e os segundos representados de forma dialogada. Da epopeia, um panteão necropolense impregnado de paradoxos oferece o artifício paródico e satírico em cada cena reconfigurada por Luciano. Figuras famosas são eleitas para destrinchar os vícios, as ilusões e para rir das lamentações sepulcrais dos vivos. Os principais escolhidos para o papel socrático de condutores e contraventores são: Menipo e Diógenes, Caronte, Hermes, Cérbero, dentre outros. Além das imagens sagradas e seres históricos, há tipos objetivamente inventados (Térpsion, Zenofantes, Calidenides, Ptoiodoros etc.) para confrontarem vícios e tolices. Com isso ele constrói com humor macabro e naturalista o rompimento com o sério épico e o elevado heroico. Um dos motivos principais é que Luciano situa seus mortos tagarelas em um tempo ligado ao tempo da narrativa épica. Mas, como são defuntos personagens, esse elemento épico é desfigurado e dá lugar à gargalhada carnalizada.

O personagem que ouve os mortos, em *Bobók*, deita-se em um túmulo depois de derrubar um pedaço de “sanduíche” no chão (dialogismo com o cristianismo e menção simbólica da morte como fecundação). O personagem, ao se deitar em um “longo bloco de pedra com formato de caixão de mármore” (DOSTOIÉVSKI, In: BEZERRA 2005, p. 21) coloca-se na mesma posição

que os cadáveres. O movimento de deitar e dormir simboliza uma *catábasis* modernizada que conjuga a realidade (o local em que se passa a história) e a fantasia (defuntos tagarelas).

Passemos ao primeiro diálogo dos mortos, tipicamente luciférico: há um (ex) general (Piervoiêdov) preso ainda a essa condição e um “subalterno” (Kliniêvitch) alimentando esse apego à hierarquia. Isso, no decorrer das conversas, torna-se uma introdução interessante, visto que mostra um morto vaidoso que será criticado posteriormente e que servirá de contraponto para a nova ordem (cínica) proclamada pelos demais. Jogando cartas imaginárias e discutindo questões morais ligadas ao dinheiro, à hierarquia e ao pecado (o que por si só é destronante, no sentido do passamento, visto que restos mortais ainda falam). O submisso e bufão Kliniêvitch anuncia, como na menipeia, que uma nova ordem reina porque estão todos mortos. Antes da nova quebra (***) o narrador faz um comentário e, como Odisseu no Hades, fica sabendo de coisas dos vivos reveladas por mortos tagarelas.

Sempre se indignando com as revelações dos “podres” da sociedade a discussão continua sobre excrescências, mal cheiro e imagens escatológicas dos corpos em decomposição. O baixo-corporal aflora e a cultura popular passa a fazer parte das conversas. Os defuntos começam a falar mais, e um deles repete: “eu ainda gostaria de viver! Não... eu, fiquem sabendo, eu ainda gostaria de viver!” (DOSTOIÉVSKI, *In*: BEZERRA 2005, p. 24). O apego à matéria abriga ecos do lamento de Aquiles ao conversar com Odisseu. Mas, aos poucos, eles passam a aceitar a nova ordem do “vale de Josafá”. “Símbolo profético” que recorda um julgamento religioso, não realizado no conto (nem na Rússia do XIX) e que segue o julgamento moral cínico que os defuntos entoam ao se “infernizarem” e a se divertirem.

Visto que há uma predominância dos homens nos discursos de mortos, uma figura feminina chama a atenção no conto de Dostoiévski. O outro caso se dá na *Odisséia*. Mais especificamente a mãe do herói é uma defunta reveladora. Em “Bobók” ela conclama o carnaval, a festa dos corpos e a “volúpia lasciva do nada” – revelando uma compreensão profunda desse *undis-*

covered country dostoiévskiano. Na primeira parte só o narrador falava. Na segunda, narrador e diálogo menipeco. Nesse momento a voz sepulcral predomina e a intervenção reflexiva do narrador acentua-se:

Não, isso eu já não posso admitir! E olhe que esse é um morto moderno! Entretanto, vamos ouvir mais e sem pressa de concluir. Esse fedelho novato – lembro-me dele ainda há pouco no caixão – é a expressão de um frango assustado, a mais asquerosa do mundo! Mas vejamos o que vem pela frente (DOSTOIÉVSKI, *In*: BEZERRA 2005, p. 28).

Co-participante desse diálogo, ao falar com o leitor o conduz ao cemitério para ouvir a conversa. Essa passagem lembra o fato de o personagem ter ouvido ruídos estranhos antes dos acontecimentos. Todos estão em decomposição: autor, obra, público. Motivado por esses fatos, pelo contato com cadáveres, no espaço cemiterial e depois de um trago é possível sugerir que ele delira. Índices cada vez mais presentes apontam para o riso como deformação da realidade. A intervenção estética, por parte da “Outra Pessoa”, abre fendas na interpretação. Tudo está em deformação: a prosa, o narrador, os personagens defuntos.

Na quarta passagem, a mais curta, o vivo obtém mais informações sobre a realidade. Uma vez que os mortos “contam tudo” (entre eles) em meio à algazarra, um coro escatológico e carnavalesco, o personagem identificava os falecidos e percebe que os novatos acordavam. O interesse do ouvinte aumenta porque eles tratam de questões da ordem do dia. O apego à vida pregressa, aos nomes (como na sátira menipeia) e se definindo pelo que eram em vida presentificam o embate de classes. A diferença se consolida com a presença do general Piervoiêdov, o conselheiro da corte, ainda servil, mas com ares extremamente bufos. Um engenheiro de quinta categoria acorda e continua uma discussão, da “vida viva”, sobre “remanejamento de ocupantes de cargos” – o que interessa ao personagem-ouvinte.

Mas o elemento central, que leva ao riso, é o desprezo total e o tédio por parte de um bajulador que acorda,

aos poucos: o conselheiro Tarassiévitch. Além de humilhar e ofender os defuntos é alvo do ódio de Ivan que faz o papel de acusador cínico, sugerindo que ele seria um conselheiro da corte que lisonjeava os outros em troca de favores. Essa passagem sofre a intervenção do narrador no primeiro parágrafo. Ela redefine sua postura cínica e humorística moderna de dizer que todo ato pessoal é motivado por um interesse próprio e escuso.

Na última parte do conto *Bobók*, para encaminhar o desfecho analítico, o diálogo menipéico predomina. O narrador Ivan Ivanitch se ausenta e os mortos praticamente conversam o tempo todo, sem comentários por parte dele, que fecha divertidamente o diálogo com um espirro (rabelaisiano). Os tipos continuam espelhando algum defeito moral na sociedade. Um conde (Piotr Pietróvitch), como o aristocrata Brás Cubas, mescla o cinismo de uma “pseudo-alta sociedade” com o desejo sepulcral de “desfrutar tudo o que for possível” naquele instante (DOSTOIÉVSKI, In: BEZERRA 2005, p. 30). Desprezando o que fora em vida, apreende rapidamente a nova ordem e revela seu passado biográfico como falsificador de dinheiro (semelhante a Diógenes). Confessa que o mau cheiro saía dele (DOSTOIÉVSKI, In: BEZERRA 2005, p. 25) porque fora enterrado em um caixão pregado e barato.

Kliniévitch, o cínico por excelência, continua conclamando uma nova ordem e tentando organizar aquele lugar necessitado de “vida e de graça” (DOSTOIÉVSKI, In: BEZERRA 2005, p. 31). Anuncia um corrupto defunto, o conselheiro secreto Tarassiévitch que teria desviado dinheiro de viúvas e órfãos e molestado algumas “orfãzinhas lou-ri-nhas”. Ele também concorda com Kliniévitch e proclama que passem o tempo (inexato) com alegria e sinceridade: “Na vida há tanto sofrimento, tanto martírio e tão pouco castigo... eu desejei finalmente aquietar-me e, até onde percebo, espero até neste lugar desfrutar de tudo...” (DOSTOIÉVSKI, In: BEZERRA 2005, p. 32). Em seguida, Lebieziátnikov faz um elogio do cinismo. Pautado nos ensinamentos do “filósofo doméstico, naturalista e grão-mestre, Platon Nikoláievitch” ele explica como os mortos continuam conversando do outro lado:

– [...] lá em cima, quando ainda estávamos vivos, julgávamos erroneamente a morte como morte. É como se aqui o corpo se reanimasse, os restos de vida se concentram, mas apenas na consciência... Isto não tenho como lhe expressar – é a vida que continua como que por inércia (DOSTOIÉVSKI, In: BEZERRA 2005, p. 33-34).

Essa continuidade por inércia aponta para o diálogo como esse sopro de consciência viva. Note-se que é Ivan – no subterrâneo de si mesmo – a compor esse cenário mortuário que dialoga com filosofias da Antiguidade. Com os ensinamentos cadavéricos, ele constrói um conhecimento contrastante. Expectador da eternidade, conhece mais do que os seres comuns e é dotado de uma filosofia da contingência (cínica-menipéica) que reduz os fatos da existência aos atos do homem que escreve e teoriza. Afirma-se como um autor de novelas e folhetins que mantém sua retórica romanesca e erige uma filosofice literária discutindo as condições materiais, sociais e psicológicas da existência.

Logo depois, ainda na fala de Kliniévitch, a palavra título repetida na cabeça do personagem volta à tona (exemplo latente da vida que continua a discursar por inércia):

Há, por exemplo, um fulano aqui que se decompôs inteiramente, mas faz umas seis semanas que de vez em quando ainda balbucia de repente uma palavrinha, claro que sem sentido, sobre um tal *bobók*: ‘*Bobók, bobók*’; logo, até nele persiste uma centelha invisível de vida (DOSTOIÉVSKI, In: BEZERRA 2005, p. 34).

Criticando o fedor moral que exala de cada corpo ele conclui que esses poucos meses de vida devem ser aproveitados “da maneira mais agradável possível”, pois depois disso: *bobók* (*favas, nada, silêncio*). Assim, o conto encaminha-se para o fim com os mortos proclamando os ideais cínicos de que devem dizer somente a verdade, que não devem se envergonhar de nada, pois é impossível não mentir, “pois vida e mentira são sinô-

nimos” (DOSTOIÉVSKI, *In*: BEZERRA 2005, p. 35). Proclamam conter suas biografias. Depois disso todos se põem a falar animadamente. Fazem gracejos voluptuosos, riem do general com sua mania de grandeza e ainda preso ao seu *espadim* (retomando o primeiro diálogo):

[...] Ergueu-se uma berraria demorada e frenética, motim e alarido, e só se ouviam os guinchos impacientes e quase histéricos de Avdótia Ignátievna.

– Quando é que vamos começar a não ter vergonha de nada!

– Oh-Oh-Oh! A alma anda verdadeiramente atormentada! – ia ouvindo a voz do povão e... E eis que de repente espirrei. Aconteceu de forma súbita e involuntária, mas o efeito foi surpreendente: tudo ficou em silêncio, exatamente como no cemitério, desapareceu como um sonho. Fez-se um silêncio verdadeiramente sepulcral (DOSTOIÉVSKI, *In*: BEZERRA 2005, p. 37).

Um coro de defuntos fecha a sátira menipeia russa. Com o espírito rabelaisiano, Ivan espirra e provoca um silêncio sepulcral. O clima de fantasia dilui-se na fala do personagem que diz que tudo desapareceu como se fosse um sonho. Ele, que se deitou no túmulo, que andava ouvindo *bobók*, que era um escritor criticado, nos conta essa história “absurda”. O desfecho revela um homem menos casmurro e mais divertido. Sem entender por que silenciaram, já que não poderiam ser denunciados, os mortos desse conto não têm disposição nenhuma de falarem aos vivos. A mínima presença de um causou silêncio profundo.

Enfim, a última palavra, nessa menipeia cemiterial é de Ivan Ivanitch: “O *bobók* não me perturba (vejam em que acabou dando esse tal *bobók!*)” (DOSTOIÉVSKI, *In*: BEZERRA 2005, p. 37). Indignado com a perversão do mundo, incluindo os últimos lampejos dos seres, ele fica desolado e retorna à condição de homem do subterrâneo. Mas a gênese dialógica desse personagem escritor aparece logo em seguida: “Círculo em outras classes, escuto em toda parte. O problema é que preciso

escutar em toda parte e não só de um lado para fazer uma ideia” (DOSTOIÉVSKI, *In*: BEZERRA 2005, p. 38). Seu conhecimento é plural. Deixa falar vivos, mortos e busca “algo consolador” naquele século frustrante e depravado. Sabe que voltará porque deseja ouvir sua biografia verdadeira: “é uma questão de consciência”. Uma questão literária, pois são relatos que ele pode escrever e transformar em um conto para “levar ao *Grajdanim*; lá também publicaram o retrato de um redator-chefe¹. Pode ser que publiquem” (DOSTOIÉVSKI, *In*: BEZERRA 2005, p. 38). O texto que ele levará ao jornal é exatamente aquele que está publicado e que na epígrafe anuncia que é a história de uma “outra pessoa”.

Em termos de composição prosaica a plenitude do método escolhido pelo narrador de *Bobók*, em perspectiva retórico-menipeica, atinge o que chamamos de realidade e fantasia. Forçando a realidade, o escritor constrói uma verdade fundamental do mundo e do homem. Por meio da representação artística o personagem manipula duas temporalidades distintas: a dos fatos narrados e a da narração em si mesma (a ser publicada e já publicada – nas mãos do leitor). O caráter catabático em transformação, enquanto conta a história, permite que ele se deforme internamente e modifique a sua compreensão do mundo.

Traduzindo uma *sophia mortis* propiciada pela catábase, Dostoiévski conclama a pluralidade sepulcral para revelar a maior verdade do cinismo: a liberdade. A liberdade de fala na importância da ação da escrita. Isso está diretamente ligado às formas satíricas e paródicas do humor cínico herdado pela prosa de deformação. A liberdade de escrita, de retratar algo “inferior” e individual, foi propiciada pelo gênero romance e suas variantes prosaísticas. Essa prosa do mundo aproxima o lógico e o ilógico – sem hierarquias pré-concebidas. Em o *Discurso e a cidade*, Antonio Candido instaura dois tipos de posturas literárias em prosa: autores que partem da realidade para retratá-la, e aqueles que optam pela fantasia para erigir suas obras. A partir disso conclui que os autores que escrevem tentando retratar a vida como ela realmente seria, acabam fantasiando mais; e aqueles que partem de um universo “absurdo”, como observamos nas *catábasis*, traduzem de forma muito mais pro-

funda as contingências da época em que foram escritas. Os tributários de uma concepção realista são ancorados pela história e pelos elementos sociais para reproduzirem a realidade, filtradas, por sua vez, pela própria visão de mundo dos autores. Os que desejam *transfigurar* o real instauram, nessa mesma realidade, conexões indispensáveis para construir a inteligibilidade.

Entre comportamentos e imagens envoltas em um halo irreal os elementos vagam livremente em paragens indefinidas (CANDIDO, 1993, p. 11). Ao subverter o espaço e o tempo, a prosa de deformação passa a ser livre de qualquer injunção genérica. Essa ausência de ordem, dentro de uma outra ordem, livra-se de qualquer forma de reverência ou de imposição. Por isso, toda obra em prosa (e todo grande romance) é única e inovadora. Essas descidas catabáticas provocam inversões e convidam para olhar o mundo com um novo olhar:

Como predomina a familiarização, como tudo é dado no contato imediato, não há qualquer restrição espaço-temporal para o enredo, que se desloca com total liberdade de fantasia do céu à terra, desta ao inferno, do presente ao passado etc. O reino de além-túmulo é o espaço de disputas e do conagraamento universal, e aí os protagonistas do passado absoluto, dos tempos lendário e histórico e “os contemporâneos vivos se encontram de maneira familiar para debates e até contendas” (BAKHTIN, 1975, p. 469). Surge, assim, um modelo utópico de mundo ideal, onde cada indivíduo é dono de si mesmo e da sua palavra, que flui livre de qualquer injunção, uma vez que não há leis para reger o comportamento dos homens (BEZERRA, 2005, p. 111).

Essa liberdade na criação, quando é proposta por mortos que falam supera qualquer limitação axiológica. Nos *Diálogos dos mortos* de Luciano ou na alegria medieval dos banquetes e velórios dos cemitérios rabelaisianos (movimentando o catolicismo carnavalizado) essa visão de mundo permite extrapolar imposições e fazer do discurso tumular um instrumento de embate. Por isso, os narradores e os mortos de Dostoiévski, atentos

à essa extrapolação, erigiram a prática do riso. Paradoxalmente arquitetados, formam o par vida-morte e viram hierarquias de cabeça para baixo.

A equação Natureza-Deus-Ciência ganhou novas conotações no século XIX. Cada época traduz tendências profundas do comportamento coletivo perante o acontecimento mortuário (ARIÈS, 2000) e todas expressam a vontade de poder do ser subterraneamente autossuficiente que representa e transfigura a realidade porque deseja viver a “vida viva”. Por isso, uma vez que a verdade não está ao alcance do indivíduo, e aos vivos só é possível morrer, eles optam pela literatura fingidora que alcança a todos pela sua coerência inventiva.

A particularidade dos diálogos dos mortos reside no fato de serem motivados pela fantasia audaciosa da morte performática e da criação de situações extraordinárias que traduzem o real (CANDIDO, 1993) justamente porque o desfiguram. Por isso, a presença constante da autoconsciência na prosa sepulcral: o autor experimenta a ideia literária (como o cínico romano experimentava a ideia filosófica literariamente) e a transforma em matéria artística. Por isso a citação, a interlocução dialógica com autores e textos é tão importante. Daí a necessidade do zigzague, do estilo truncado e difuso para alcançar questões além do próprio discurso – nas fendas liminares e nos silêncios ocasionais. A opção pela morte falante faz com que a vida continue pelo riso.

Por essa visada, atinge-se um saber universal (e inventivo) de algo que nunca foi efetivamente “explicado”. O subterrâneo, o viés sepulcral, permitiu a autores periféricos romperem com as correntes tradicionais de suas literaturas nacionais e com representações europeias. Puderam criar uma literatura autônoma e antecipadora de vertentes literárias e correntes científicas (como a psicanálise) em pleno século XIX. A autobiografia subterrânea é inusitada e auto provocante. Por isso a necessidade de conjugar e de relativizar, com disfarces literários e psicológicos, a lógica de quem enuncia, de quem publica e de quem aceita o pacto da leitura. Paulo Bezerra, ao tratar “Do reino da menipeia e do fantástico” e Antonio Candido, ao diferenciar obras

“realistas” das “fantasistas”, dão suportes importantes para essa leitura das premissas do olhar daquele que já morreu.

Com isso, intentamos definir os recursos utilizados por Dostoiévski para alcançar uma “impressão de verdade” (CANDIDO, 1993) no leitor. Esse caminho é longo porque a arte e a cultura sempre representaram mortos falantes. Cada qual no seu universo ideológico, com ideias do seu tempo e do local em que o autor de carne e osso e ideólogos viviam. Juntamente com a criatividade de dar a ver o que ainda não é consenso no plano humano e individual a verdade sobre o que vem depois do fim nunca será a mesma. Nenhum ser humano “comum” ainda voltou para contar. Assim, o exercício dessa *parrhesia cômica*, no decorrer de tantos séculos, denota uma pulsão autoral. Esses herdeiros de Odisseu e Diógenes, seres afeitos aos subterrâneos, escritores que ouvem os mortos, defuntos autores e personagens que falam com os vivos, pregam uma única verdade possível para eles: o discurso. O discurso por *inércia* nunca está abolido no cadáver. O discurso sobre a morte, entre vivos e mortos, mortos e mortos foram alternativas para Dostoiévski confrontar a massa que se movimentava e morria diuturnamente. Tudo se transforma: cada ideia, cada época, cada regozijo desaparece, para que outras ideias, outras épocas e outras formas de regozijo tenham lugar: vida é luta e cada luta é uma edição que corrige a anterior, e que será corrigida também, até a edição definitiva que *Pandora* dá de graça aos vermes. A perplexidade leva ao riso, dinamiza a relação verbal com uma audiência e disfarça a persuasão. As primeiras linhas tornam-se um recurso liminar porque parodiam e mascaram os fundamentos do pensamento sério e colocam em xeque o senso privado da palavra. Dialogando com as verdades, com os caminhos para estabelecê-las (ideológicas e literárias) introduz-se de forma ousada, livre e alegre, em um “campo diametralmente oposto à hierarquia” (BAKHTIN, 2002a, p. 144-145).

Não importa que sentido atribuamos a isso, a morte é o limite do discurso. Em Dostoiévski ela não é apenas isso, mas uma linguagem, um meio para dizer

outra coisa sobre o eterno mesmo. Um dizer depois do discurso, pelo riso, gera a expressão estética que consiste numa busca da alegria, mesmo que mal fingida e melancólica. Essa postura de descrédito para com o mundo, com as certezas da técnica e do subterrâneo, ainda reconhece na arte um caminho para o devir. Se não há redenção por meio da realização humana (por isso o verme-leitor também no subsolo), nem por isso todo radicalismo e desencantamento são extremos a ponto de fazer o homem silenciar.

O melhor remédio para a melancolia é o riso e do riso nasce o desencanto. Ilusão, leveza, recordações. Sombras de uma mesma decomposição, inventada na forma artística. Nos delírios que habitam passado, na língua viva que pressente um futuro de nada aponta para uma saída: o humano. Nesse entremeio, está a humanidade, e só há humanidade, porque há discursos, imagens e riso. Para os defuntos personagens, o sentido do fracasso geral, torna-se algo complexo, uma linguagem, um romance, um réquiem da deformação: no reino liminar onde habitam vivos e mortos só há palavras, palavras e palavras...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARIËS, P. **O Homem perante a morte**. 2. ed. Trad. Ana Rabaça. Mira-Sintra; Mem Martins: Publicações Europa-América, 2000. 2 v.
- BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Annablume/Hucitec, 2002a.
- _____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002b.
- _____. **Teoria do romance III: O romance como gênero literário**. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Ed. Org. por Willi Bolle. Trad. Irene Aron e Cleonice Mourão. 3 vols. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- _____. **Diários parisienses e outros escritos**. São Paulo: Hedra, 2020.
- BEZERRA, Paulo. **Dostoiévski: “Bobók”**. Tradução e análise do conto. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. Prefácio. In: BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BRANHAM, R. Bracht. Desfigurar a moeda. A retórica de Diógenes e a invenção do cinismo. In: GOULET-CAZÉ, Marie-Odile; BRANHAM, R. Bracht. (orgs.). **Os cínicos – O movimento cínico na Antiguidade e o seu legado**. São Paulo: Edições Loyola, 2007. p. 95-119.

CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

_____. Os bichos do subterrâneo. In: **Tese e antítese**. São Paulo: Companhia editora nacional, 1964.

CARPEAUX, O. M. **O Realismo, o Naturalismo e o Parnasianismo por Carpeaux**. Rio de Janeiro: Leya, 2012. (História da literatura ocidental; vol. 07).

DOSTOIÉVSKI, F. **Bobók**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. **Memórias do subsolo**. Tradução, prefácio e notas Boris Schnaiderman. São Paulo: Ed 34, 2000a.

_____. **O crocodilo e Notas de inverno sobre impressões de verão**. Tradução de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2000b.

SILVA JUNIOR, A. R. **Morte e decomposição biográfica em Memórias Póstumas de Brás Cubas**. 2008. 216 f. Tese (Doutorado em literatura Comparada) – Instituto de Letras. Universidade Federal Fluminense, Niterói (RJ).

_____. Tanatografia e morte literária: decomposições biográficas e reconstruções dialógicas. **ComCiência**(online) n. 163. Campinas, nov. 2014, Disponível em: <http://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=108&id=1282>. Acesso em: 20 de março de 2021.

SOUSA, Eudoro de. **Catábase**: estudos sobre viagens aos infernos na Antiguidade. Ed. De Marcus Mota e Gabriele Cornelli. São Paulo: Annablume Clássica, 2013.

NOTAS

¹ “Bobók”, no plano bibliográfico, surge do confronto folhetinesco com Paniutim, uma polêmica de Buriênin com Mikhailóvski e a crítica a *Os demônios* e a Dostoiévski – na ocasião, redator-chefe do *Gradjanin*. O romance gerou muita polêmica na época, pelo seu caráter revolucionário e de denúncia dos movimentos políticos e violentos espalhados pela Rússia e que geraram uma espécie de “epidemia de suicídios”. Por tratar-se pontualmente do sério, em seu caráter tragicizado, não ampliaremos o debate sobre esse livro.

OS AUTORES

Augusto Rodrigues da Silva Junior

É professor associado de Literatura Brasileira da Universidade de Brasília. Coordenador da Cátedra Agostinho da Silva (UnB). Cursa pós-doutorado no programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Alemã pela Universidade de São Paulo (FFLCH/USP).

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6780-9731>.

E-mail: augustorodriguesdr@gmail.com.

Marcos Eustáquio de Paula Neto

É mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília. Faz parte do grupo de pesquisa *Crítica Polifônica: Poéticas da Tanatografia*.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5622-5477>.

E-mail: marcoseustaquio94@gmail.com.

