

BALALAICAS NO SERTÃO: JOÃO GUIMARÃES ROSA E OS RUSSOS

<https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i35p124-154>

RESUMO

Neste texto, acompanho uma “conversa” entre João Guimarães Rosa e dois grandes autores da literatura em língua russa, Nikolai Gógol e Fiódor Dostoiévski, a partir do conto “Estória nº 3”, de *Tutameia*. Levo em consideração nesta proposição comparativa uma mirada sobre os livros de escritores da Rússia que constavam na biblioteca particular de Rosa, contendo também suas anotações de leitura e outros textos como cartas e ensaios (envolvendo os russos), que não chegaram a ser publicados, mas constam no arquivo de seus documentos, localizado no Instituto de Estudos Brasileiros da USP. Este ensaio está dividido em três seções: a primeira tem caráter genérico, com comentários breves das citações que Rosa faz a autores russos em *Tutameia*, como Turguêniev e Tolstói, por exemplo, bem como relações rápidas dessa obra com textos de Púchkin e Tchékhev, que não são mencionados diretamente pelo escritor brasileiro, mas que dialogam com a sua poética. No segundo e terceiro segmentos, a “Estória nº 3” é contrastada, respectivamente, com narrativas gogolianas (principalmente “Noite de São João”) e dostoiévskianas (mormente *Crime e castigo*).

ABSTRACT

In this text, I follow a “conversation” between João Guimarães Rosa and two great authors of Russian-language literature, Nikolai Gogol and Fyodor Dostoevsky, based on the short story “Story number 3”, from Tutameia. I take into account in this comparative proposition a look at the books by Russian writers that were in Rosa's private library, containing also his reading notes and other texts such as letters and essays (involving the

PALAVRAS-CHAVE:

João Guimarães Rosa;
“Estória nº 3”;
Nikolai Gógol;
Fiódor Dostoiévski;
literatura comparada.

KEYWORDS

João Guimarães Rosa;
“Story number 3”;
Nikolai Gogol;
Fyodor Dostoevsky;
comparative literature.

Russians), which were not published, but contained in the archive of their documents, located at the Institute of Brazilian Studies at USP. This essay is divided into three sections: the first is generic, with brief comments on the citations that Rosa makes to Russian authors in *Tutameia*, such as Turgenev and Tolstoy, for example, as well as quick links between this work and texts by Pushkin and Chekhov, who are not mentioned directly by the Brazilian writer, but dialogue with his poetics. In the second and third segments, "Story number 3" is contrasted, respectively, with Gogolian (mainly "St. John night") and Dostoevskian (mainly *Crime and punishment*) narratives.

Julio Augusto Xavier Galharte

"Goethe nasceu no sertão assim como Dostoiévski, Tolstói, Flaubert, Balzac". (João Guimarães Rosa)

"Balalaica/ (como um balido abala/ a balada do baile/ de gala)" (Vladimir Maiakóvski, tradução de Haroldo de Campos)

Estórias russertanejas

A Rússia está fincada em *Tutameia*: terceiras estórias. Se pairar alguma dúvida quanto a isso, miremos e vejamos alguns signos espalhados no livro, principalmente os nomes próprios que aparecem nos três de seus quatro prefácios. São referidos diretamente Turgêniev, Tolstói e Dostoiévski, mas pode-se notar uma "conversa", sem menções explícitas, entre o autor do livro com Púchkin, Gógol e Tchékhev.

Tutameia, lançado em 1967, é, dos livros publicados durante a vida de Rosa, o que contém as suas narrativas mais curtas. O "enxugamento" das histórias havia encetado com *Primeiras estórias* (1962), cujos escritos eram menores do que as novelas de *Sagarana* (1946) e *Corpo de baile* (1956), distanciando-se sensivelmente, em termos proporcionais, destas e principalmente do caudaloso romance *Grande sertão: veredas* (1956). No entanto, o condensar narrativo é mais radical em *Tutameia* que apresenta

histórias de três a cinco páginas. A empreitada de encurtamento textual aproxima Rosa de um autor russo, axial na reflexão sobre o gênero conto, Anton Tchêkhov. Este (que criou frases como “a brevidade é irmã do talento”), certa vez, em carta a Aleksei Suvórin, seu editor, sinalizou: “Estou preparando um material para um terceiro livrinho. Corto sem dó. Curioso, ando com mania de coisas curtas”¹. As “coisas curtas” desses autores, bem como alguns componentes de suas biografias convergem bastante, como notou Maria de Santa-Cruz: os dois “foram médicos dedicados” e “se inspiraram na vida rural, em vivos flagrantes”. (SANTA-CRUZ, 2001, p. 192). Mais coincidências: “Ambos, [...], se interessam pela criança e pelos sonhos de liberdade humana” (SANTA-CRUZ, 2001, p. 192). Observo, levando em conta as indicações dessa crítica, que os textos de *Tutameia* foram escritos para a revista *Pulso*, endereçada exatamente a médicos; em dois de seus contos surgem personagens mirins lidando com a possibilidade ou a efetividade da morte de animais ou pessoas (“Tresaventura” e “Mechéu”), como sói ocorrer em várias narrativas tchekhovianas (“O acontecimento”, por exemplo). Ademais, muitos contos desse livro rosiano terminam em *pianíssimo* como vários relatos do autor nascido em Taganrog.

Partamos dos contos aos prefácios da obra, para que a Rússia (com seus signos) se explicita. No segundo deles, “Hipotrélco”, Ivan Turgêniev é lembrado a partir de seu gosto por neologismos; apreende-se por essa menção que Rosa não só apreciava os textos do criador de *Pais e filhos*, como também conhecia a língua em que foram escritos, pois era necessário saber as palavras dicionarizadas e as inventadas desse idioma para tratar do assunto. Numa consulta aos livros da biblioteca do escritor mineiro (os

¹ A missiva é de 6 de fevereiro de 1889 (TCHÉKHOV, 2007, p. 43-44).

quais se encontram no IEB-USP), constatei vários títulos de gramáticas e dicionários do russo, bem como de textos sobre outros aspectos linguísticos da língua (*Colloquial russian*, de Mark Sieff, por exemplo)². Com relação à literatura russa, há várias obras compostas, inclusive, por autores, que, como Rosa, se propuseram a inserir, em seus escritos, elementos da oralidade (falas e histórias) do povo de seu país, como Aleksandr Púchkin. O escritor brasileiro possuía um volume em edição bilingue (russo-francês) de narrativas puchkinianas, intitulado *Les récits de feu Ivan Pétrovich Belkine*³.

Púchkin, no início do século XIX, deixou grande legado para autores posteriores como Macsim Górkki, por exemplo. A cidade natal deste último, Nijni-Novgorod, é mencionada no quarto prefácio de *Tutameia*, “Sobre a escova e a dúvida”, que é o mais abundante em referências à Rússia. Além dessa menção, aparece nessa parte do livro uma energia russa que embala a travessia de vaqueiros por veredas e ranchos mineiros pelas patas de um de seus cavalos, cujo nome é nada mais nada menos do que Balalaica. Seria uma homenagem àquele equino cujo ponto de vista domina o foco narrativo da novela *Kholstomier*, de Lev Tolstói? Não se sabe; só é possível constatar que este autor comparece nesse livro rosiano com uma de suas frases, inserida como epígrafe para o mesmo quarto prefácio: “Se descreves o mundo tal qual é, não haverá em tuas palavras senão muitas mentiras e nenhuma verdade”. Se Balalaica não conta histórias como o cavalo *Kholstomier* da narrativa homônima de Tolstói, lembremos que os bovinos

² O conhecimento de Rosa desse idioma o levou a começar um ensaio, intitulado “Russismos”, no qual tratava da presença de vocabulário russo na língua portuguesa. O texto inacabado contém nove páginas e se encontra no IEB-USP.

³ No Brasil, depois da morte de Rosa, esse título foi traduzido, a partir do russo, por Boris Schnaiderman como *Novelas do falecido Ivan Pietróvitch Biélkin*; esse conjunto de novelas é composto por “O chefe da estação”, “O tiro” e “O fazedor de caixões” e estão na coletânea *A dama de espadas: prosa e poemas*. Para mais detalhes, vide Referências (PÚCHKIN, 2006).

de “Conversa de bois”, de *Sagarana* (obra publicada 21 anos antes de *Tutameia*), já o faziam⁴. O estranhamento e o processo de singularização, encontradiços em várias obras tolstoianas – inclusive em *Kholstomier*, como apontou o formalista russo Chklovski (2019) –, também marcam presença nos escritos do autor brasileiro. O olhar amoroso em direção à fauna, valorizando alguns de seus representantes, que inclusive assumem o foco do narrar, não é o único elemento em comum nas obras de Rosa e Tolstói, pois ambas também incluem a flora nesse processo de valorização⁵.

“Posso bem ser cristão de confissão sertanista, mas também pode ser que eu seja taoísta à maneira de Cordisburgo, ou um pagão crente à la Tolstói” (LORENZ, 1983, p. 92), enunciou Rosa, em uma entrevista concedida a Günter Lorenz. Nesta, tem-se uma outra afirmação do escritor mineiro, que se carrega de importância para a discussão aqui proposta: “Goethe nasceu no sertão assim como Dostoiévski, Tolstói, Flaubert, Balzac” (LORENZ, 1983, p. 85). O nome do autor de *Os irmãos Karamázov* também aparece no primeiro prefácio de *Tutameia*, intitulado “Aletria e hermenêutica”. A menção está em uma nota de rodapé, que se inicia com

⁴ A figura equina não deixa de ter destaque em *Tutameia*, vide “Retrato de cavalo” (neste caso, se o animal não toma conta do foco narrativo, toda a história gira em torno dele).

⁵ Atenta a isso, Vilma Arêas estudou a coincidente morte de uma árvore, a qual ocorre em “As margens da alegria”, de *Primeiras histórias*, e no conto tolstoiano “Três mortes” (ARÊAS, 2001, p. 299-316). Para Arêas, os dois textos tratariam do morrer, com diferença no foco narrativo (um dos vários aspectos tratados na sua análise): se o narrador de “As margens da alegria” adere ao seu personagem, exatamente o oposto, ou seja, o distanciamento, ocorre no caso de “Três mortes” (ARÊAS, 2001, p. 312). Rosa e Tolstói foram também comparados por Luiz Fernando Valente, que confrontou “A hora e vez de Augusto Matraga” e *A morte de Ivan Ilitch*. A configuração dos protagonistas destas histórias, segundo Valente, estaria ligada à tradição da quenose. O crítico explica o sentido da palavra: “Um substantivo derivado do verbo grego kenoo (‘esvaziar’). (VALENTE, 2011, 98). Jesus Cristo seria um exemplo de indivíduo quenótico, pois, na visão dos cristãos, ele teria se esvaziado dos privilégios divinos para, como homem, sofrer física e espiritualmente, tendo como objetivo algo maior: a compaixão, o amor libertador por meio do esquecer de si mesmo. Ilitch e Matraga, com a proximidade da morte, teriam esse tipo de consciência. O crítico aponta também as diferenças entre as narrativas: Tolstói construiria um texto monológico, porque as noções de bem e de mal estão claramente divisadas, enquanto Rosa teria criado um escrito dialógico, já que maldade e bondade, assim como passado e presente, confundem-se em “A hora e vez de Augusto Matraga”. (VALENTE, 2011, p. 107).

uma citação: “J’ai vu l’ombre d’un cocher/ Qui, avec l’ombre d’une brosse,/ Frottait l’ombre d’une carrosse”. Na sequência, o escritor brasileiro esclarece: “(Versos dos irmãos Perrault, paródia ao VIº livro da *Eneida*, que Dostoiévski dá em francês, no meio do original russo de “Os Irmãos Karamázov”).”.

De todos os autores da Rússia, presentes em *Tutameia* e na biblioteca rosiana, Dostoiévski aparece com mais frequência, o que era de se esperar, principalmente quando se lança o olhar sobre a recepção da literatura desse país em solo brasileiro, como fez Gomide (2011; 2018), o qual aponta a extensa abrangência da repercussão da obra do criador de *Humilhados e ofendidos* nos vários cantos do Brasil. O sertão mineiro foi solo fértil para as sementes dostoiévskianas, ao menos quando se tem um Rosa em vista e, principalmente, seu livro lançado em 1967, pois, neste, salvo engano, o autor russo marca presença não só no primeiro prefácio, como apontei, mas também em um de seus contos: “Estória nº. 3”. Neste, o personagem Joãoquerque elimina Ipanemão com a mesma e inusitada arma com a qual Raskolnikov ceifa a vida de Lisavieta e sua irmã: um machado. Em ambas as histórias, o assassinato é uma surpresa, pois não se esperava isso de seus autores. O romance dostoiévskiano e essa narrativa rosiana têm mais coincidências, bem como apresentam dessemelhanças que merecem ser observadas. Por isso, esses textos tornaram-se objeto de um dos exercícios comparativos apresentados neste ensaio.

Os escritos dostoiévskianos eram considerados muito cinematográficos por Sergei Eisenstein. São abundantes as referências a esse escritor nos ensaios eisensteineanos sobre cinema ou nos seus diários; no caso de *Crime e castigo*, o cineasta propunha a seus alunos do curso de direção cinematográfica do VGIK (Instituto de Cinema da União Soviética), como Vladimir Nizhny (que publicou as anotações das aulas),

que pensassem como filmar a cena de assassinato. Perguntava onde a câmera deveria se posicionar para captar melhor o brilho do fio do machado, quais seriam as expressões do ator antes, durante e depois do homicídio etc. (NIZHNY, 1969, p. 93-139). O cineasta russo já foi comparado com Rosa por Irene Gilberto Simões, a qual observou que as idéias eisensteineanas com relação à montagem cinematográfica apresentam analogias com o conceber da estruturação dos parágrafos do conto “Azo de almirante”, de *Tutaméia*. (SIMÕES, 1988)

Eisenstein via cinema não só em Dostoiévski, mas também em Nikolai Gógol. O criador de *O encoraçado Potiómkin* costumava dizer a seus alunos que um cineasta deveria estudar “a escritura metaforicamente tensa em Gógol”. (EISENSTEIN, 1989, p. 71). Ademais, provocava os estudantes com o desafio da transposição para a linguagem fílmica de alguns trechos de “O capote”. Essa e outras obras gogolianas, como *Tarás Bulba*, que Rosa tinha em sua biblioteca particular, guardam analogias com várias narrativas do escritor brasileiro. Gógol (como posteriormente fariam Dostoiévski e Rosa), sublinha a imagem do machado, em cenas nas quais o instrumento de trabalho repentinamente se metamorfoseia em assombrosa arma mortífera. Isso ocorre no mencionado épico *Tarás Bulba* e em “Noite de São João”, do primeiro livro do autor ucraniano, *Noites numa granja perto de Dikanka*. O conto “Noite de São João” está entranhado de elementos da oralidade e cultura popular, marcas que soem aparecer nas histórias de Rosa. Por tudo isso, também Gógol, principalmente com esta narrativa, foi convidado a marcar presença neste ensaio para que sua voz, que se misturou com as vozes do povo, seja ouvida em dinâmica comparativa com a de Rosa e seus cantores do sertão. Acompanhem essas travessias.

Deus e o diabo nas terras dos machados pungentes: Rosa e Gógol

A “escritura metaforicamente tensa” de Gógol, como indicou Eisenstein, seduziu um outro importante representante da sétima arte russa: Andrei Tarkóvski. Este era leitor não só da obra literária do autor de “O capote”, mas também de suas cartas, como se constata no livro *Esculpir o tempo* do cineasta: “Gogol escreveu a Zhukovsky em janeiro de 1848: ‘... não me compete fazer nenhum sermão. [...]. A minha tarefa é falar através de imagens vivas, e não de argumentos. Tenho de exibir a vida de rosto inteiro, não discutir a vida’ ”. (TARKÓVSKI, 2002). Diga-se de passagem, a frase gogoliana citada por Tarkóvski antecipa o enunciado de Octavio Paz sobre poesia, sublinhando que nesta o “sentido da imagem, [...] é a própria imagem: não se pode dizer com palavras” (PAZ, 1990, p. 47). Gógol prenuncia, assim, a discussão sobre imagem poética, estabelecida pelo ensaísta e escritor mexicano, e a proposição do cinema de poesia de Tarkóvski; não por acaso este último comenta o trecho citado da carta de Gógol assim: “Quanta verdade há nisso! De outra forma, o artista estará impondo suas ideias ao seu público. [...]. Acontece, simplesmente, que o poeta pensa por imagens”. (TARKÓVSKI, 2002).

“Todos nós descendemos do capote de Gógol”. Esse “nós”, que inclui os cineastas Eisenstein e Tarkóvski, abarca igualmente vários outros artistas russos, como Fiódor Dostoiévski, a quem esse célebre enunciado é equivocadamente atribuído⁶. Como o autor de *O duplo*, também são herdeiros da poética gogoliana, Lev Tolstói e Anton Tchékhov, por exemplo. Este último chegou a declarar, em carta a Aleksei Suvórin, que o

⁶ O autor dessa frase é o crítico francês Eugène-Melchior de Vogüé (TOLEDO, 2021, p. 121), grande divulgador da literatura em língua russa no Ocidente.

criador de “O nariz” era “o maior artista russo”. (apud: TOLEDO, 2021, p. 121).

No Brasil, ainda no século XIX, Gógol despertou o interesse de Machado de Assis, que citou *Almas mortas* em uma crônica do dia 26 de junho de 1888 cujo tema é a escravidão⁷. Na centúria posterior, “O capote” sensibilizou o poeta Vinícius de Moraes, o qual se dedicou à sua tradução indireta (a partir do francês). Esta integrou o livro *Contos russos: os clássicos*, que contou com a supervisão de Graciliano Ramos e a coordenação de Rubem Braga. É provável que Rosa a tenha lido, apesar de poder ter contato com o texto original em russo.

Principalmente por causa de “O capote”, Gógol é considerado um dos mais importantes representantes da tradição literária russa que evidenciou o “pequeno homem” (málenki tchelovek – маленький человек): o sujeito socialmente considerado menor se agiganta nas histórias. Essa proposição temática surgiu na Rússia setecentista com nomes como Fonvizin e Kapnist, e se firmou no século XIX não só em Gógol, mas também nos escritos de Púchkin (“O chefe de estação”) e Dostoiévski (*Gente pobre* e *O duplo*), por exemplo. (BEZERRA, 2014).

O escritor nascido na Ucrânia foi um mestre na arte de fazer brilhar,

⁷ A escravidão e a servidão presentes na história, respectivamente, do Brasil e da Rússia oitocentistas, colocando esses países na “periferia do capitalismo”, foram elementos levados em consideração por Roberto Schwarz para aproximar, mesmo que rapidamente, Machado e Gógol (juntamente com outros nomes da literatura em língua russa): “há em Machado - [...] - algo de Gógol, Dostoiévski, Gontcharov, Tchekhov, e de outros talvez, que não conheço” (SCHWARZ, 1977, p. 23). Analogias das obras dos dois escritores também foram expostas por Eugênio Gomes, no ensaio “Machado de Assis e Gógol”, identificando o nariz como coincidente imagem de destaque em algumas de suas obras, seguindo a “voga do burlesco nasal”. Isso estaria presente em “O nariz”, de Gógol, e no capítulo XLIX (“A ponta do nariz”) das *Memórias póstumas de Braz Cubas*, bem como nos contos machadianos *O califa de platina* (em que o califa manda cortar o nariz de seus súditos) e *O segredo do bonzo* (que trata do surgimento de uma estranha doença que faz inchar os narizes). (GOMES, 1958, 117). A loucura seria outra coincidência temática nos seus escritos, como em *Quincas Borba* e “Diário de um louco”, em que os protagonistas acreditam, em seus estados de delírio, que são respectivamente Napoleão e Fernando VIII, o rei da Espanha. (GOMES, 1958, 117).

em sua ficção, seres apagados para a sociedade: a estrela de “O capote” não é nenhum príncipe ou homem de poder e sim um funcionário público que simplesmente é ignorado pelo chefe de segurança do seu município. Akáki quer reclamar sobre a falta de segurança da cidade, pois roubaram seu capote reformado, no qual gastou todas as suas poucas economias. Como Akáki não é alguém importante, ele é condenado ao desprezo na sala de espera por dias seguidos sem ser atendido. Quando se lê o texto gogoliano é possível que ocorra o “riso entre lágrimas”, nas palavras do próprio autor, ante o desestabilizador e peculiar humor ali instaurado, passível de trazer reflexões profundas.

Rosa também mostrou o lume dos apagados socialmente, colocando em evidência os boiadeiros, os loucos (como Gógol), as crianças e outros, bem como valorizou o humor, inclusive nos seus significados mais fundos. O primeiro prefácio de *Tutameia*, “Aletria e hermenêutica”, trata exatamente disso; no caso, o riso, em seus sentidos amplos e multifacetados, são trazidos à tona, numa mostragem dos matizes semânticos da palavra “graça”:

[...]. Nem será sem razão que a palavra “graça” guarde os sentidos de gracejo, de dom sobrenatural, e de atrativo. No terreno do *humour*, imenso em confins vários, presentem-se mui hábeis pontos e caminhos. E que, na prática de arte, comicidade e humorismo atuem como catalisadores ou sensibilizantes ao alegórico espiritual e ao não-prosaico, é verdade que se confere de modo grande. Risada e meia? Acerte-se nisso em Chaplin e em Cervantes. (ROSA, 1967, p. 3).

Os “confins vários” dos sentidos da graça (gracejo, dom sobrenatural e atrativo) muitas vezes foram buscados por Rosa e Gógol no universo da cultura popular. Ambos nasceram em cidades interioranas e passaram a infância ouvindo o falar e as histórias locais. Quando adultos sistematizaram o resultado dessas escutas: o autor brasileiro empreendeu uma viagem pelo sertão mineiro em 1952 com um grupo de boiadeiros.

Entre eles, estava o Zito, que é mencionado no quarto prefácio de *Tutameia*, “Sobre a escova e a dúvida”⁸. O escritor ucraniano pediu o auxílio de sua mãe na recolha das antigas narrativas de seu país, o que resultou na obra de estreia do autor *Noites na granja perto de Dikanka*, lançada em duas partes, a primeira em 1831 e a segunda em 1832. Suas histórias ofereceram-se como um rico material de estudo para Mikhail Bakhtin, que nelas sublinhou seu vigor, justamente pela presença do discurso e das narrativas populares, provenientes das festas e feiras, com toques de humor. (BAKHTIN, 2002, p. 430). Um dos primeiros leitores da obra foi Púchkin, o qual vibrou de entusiasmado com os textos ali reunidos, sensação compartilhada por outros russos, que é recordada pelo autor de “O cavaleiro de bronze” num artigo publicado na sua revista *O contemporâneo*. Nele, sublinha “a descrição viva da tribo cantante e dançante”, bem como “os quadros frescos da natureza ucraniana”⁹ (apud: GUERRA, 2004, p. 7).

Os “quadros frescos da natureza ucraniana” também estão presentes em *Tarás Bulba*, livro que, como afirmei, tinha lugar na biblioteca particular de Rosa¹⁰. A estepe, que é pano de fundo da narrativa, seria, digamos, uma espécie de sertão russo; as belas descrições gogolianas desse espaço se assemelham àquelas dos interiores mineiros, elaboradas pelo escritor brasileiro em várias de suas obras. *Tarás Bulba* tem como centro a

⁸ “Zito contudo entendia então agora para mim os remédios da beleza: apontava o avulto do mundo de bois ondulando no crepitar de colmeiao, um touro que feroz e outro marmoreado adiante, o buriti fremente, o tecnicolorido das veredas – os pássaros!” (ROSA, 1967, p. 162).

⁹ Púchkin, em uma carta de agosto de 1831, exalta nesse primeiro livro de Gógol a evidente competência de seu autor em fazer as pessoas rirem, o que se deu antes mesmo de a obra ir às livrarias: “Contaram-me que, quando o autor entrou na tipografia onde se imprimiam as *Noites*, os operários gráficos começaram a rir-se, tapando as bocas com as mãos. O chefe tipográfico explicou esta animação dizendo-lhe que os compositores, quando imprimiam o seu livro, não paravam de rir. Molière e Fielding, com certeza, ficariam muito contentes se fizessem rir os seus tipógrafos. Parabéns ao público por este livro autenticamente engraçado”. (apud: GUERRA, 2004, p. 8)

¹⁰ *Tarass Boulba* (tradução para o francês de H. de Witte). O exemplar dessa obra que pertenceu a Rosa se encontra na biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiro da USP.

história de cossacos, os quais são, em certa medida, “parentes” dos jagunços rosianos, vivendo situações de amor e violência (temas bastante retratados pelo autor de *Grande sertão: veredas*). As passagens de *Tarás Bulba* em que são mostradas as noites na estepe, nas quais os personagens, mergulhados na escuridão, aguçam seus ouvidos para escutar os sons dos animais aproximam-se das sessões de escutas noturnas de Miguel, Maria da Glória e Zequiel na novela rosiana “Buriti”, publicada inicialmente como um dos sete textos de *Corpo de baile* e que foi, posteriormente, a pedido do autor, isolada dos outros escritos, exceto de “Dãolalão”, para compor as *Noites do sertão*.

A ambiência noturna propícia a interessadas oitivas é um destaque em *Noites na granja perto de Dikanka*, de Gógol, em que os personagens cedem ouvido não só ao canto dos bichos, mas também para as histórias apresentadas por algum contador local. Três narrativas do volume, inclusive, levam no seu título a palavra “noite”: “Noite de Maio, ou A afogada”, “Noite de Natal” e “Noite de São João”. Esta última exhibe algumas coincidências com a “Estória nº 3”, de *Tutameia*. Coloquemos, então, as duas noturnas narrativas para “prosearem”.

À primeira vista, “Estória nº. 3” parece ser um título equivocado, pois não é a terceira narrativa de *Tutameia* e sim a décima segunda. A noção de equívoco pode diluir-se aos olhos dos leitores se estes decomporem e somarem os algarismos (12: 1+2=3). O três repete-se com insistência nesse livro cujo subtítulo é “terceiras estórias” e que tem contos nomeados como “Tresaventura” e “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi”. Esse número surge igualmente no miolo dos contos, estampado em frases como “o silêncio triplicado”, vide “Estoriinha”, ou mergulhado no tema do triângulo amoroso, que aparece na mesma “Estoriinha”, bem como no “Desenredo” e na “Estória nº. 3”. Nesta última, logo nas primeiras

linhas, lê-se que Joãoquerque é para Mira “o seu hoje mais que ex-amante” (ROSA, 1967, p. 49). Mira, nesse “hoje” da narrativa, é recente viúva e mora sozinha, mas recorre à companhia de Joãoquerque; no início do conto, inclusive, ambos estão juntos na cozinha, mirando-se, até que um terceiro personagem interrompe o momento agradável entre os dois com gritos medonhos de “Ô de casa!”, murros na porta e disparo de arma. Tudo vindo da parte de Ipanemão, um “matador de homens” e “violador de mulheres”. Assim, a história gira em torno dessa tríade: “Mira e Joãoquerque e Ipanemão cada qual em seu eixo giravam, que nem como movidos por tiras de alguma roda-mestra.” (ROSA, 1967, p. 49). Joãoquerque, a pedido de Mira, foge pela porta dos fundos e, correndo, vê moitas e árvores formarem um labirinto, intumescido com a fantasmagoria dos “injustos vultos” (ROSA, 1967, p. 50). A corrida é interrompida com sua queda; ali, de costas para a noite, “analfabeto para as estrelinhas” (ROSA, 1967, p. 51), ele permanece imóvel, inclusive porque receia ter quebrado alguns de seus ossos. Joãoquerque deseja a morte, mas lembra-se de Mira, enquanto o silêncio noturno o envolve e... repentinamente, alça-se e faz, mais ou menos, o caminho de volta, que desta vez apresenta-se menos tortuoso. Passa por um galinheiro, no qual brilha o lume de um objeto: “renteava o outro quintal, para o beco. Frouxos latiam uns cachorros. Diante, o galinheiro velho; e ele, ali, de palpa treva. Tirou risco o fino de alguma luz: em machado, encabado, encostado, tal vez até enferrujado terrível” (ROSA, 1967, p. 51). Suas mãos se veem seduzidas pelo objeto, que parece atraí-las como um ímã, até que se dá o “tangimento” (ROSA, 1967, p. 51). Com essa “arma” na mão, Joãoquerque vai até a frente da casa de Mira, onde está Ipanemão, e racha “em duas boas partes os miolos da cabeça” do valentão (ROSA, 1967, p. 52). O até então impune Ipanemão cede lugar ao agora também impune Joãoquerque

e a impunidade deste é agraciada com a felicidade do desfecho: “O padre e Mira, dali a dois meses, o casaram. Conte-se que uma vez” (ROSA, 1967, p. 52).

Esse resumo da história simplifica uma narrativa densa de poucas páginas¹¹, pois ela guarda sutilezas semânticas e detalhes complexos, principalmente na construção do multifacetado foco narrativo, bem como na configuração dos personagens, os quais apresentam caracteres enigmáticos e atitudes inesperadas.

O ponto de vista narrativo de “Estória nº 3” muda ao longo do escrito, que começa com um impessoal “conta-se”; neste caso, o narrador compromete-se em repassar uma história que lhe chegou a partir de uma fonte anônima e coletiva. Aproximadamente no meio do relato é (teoricamente) o Joãoquerque que assume o contar:

Agora, porém, portintim, ele [Joãoquerque] a quem queira ouvir inesquecivelmente narra, retintim, igual ao do que os livros falam, e três tantos. Joãoquerque diz tudo. De que primeiro nada pensou, nulo, sem ensejo de ser e de tempo, nem vergonha, nem ciúme, condenado, mocho, empurrado, pois. Mira mesma mandou ir-se, com fechado cochicho, salvava-o”. (ROSA, 1967, p. 50).

Possíveis indagações: é o personagem que narra este trecho pela oralidade (“a quem queira ouvir”)? Ou essa passagem é mostrada a partir do que se lê “nos livros”? Parece que é uma confluência das duas coisas, na qual a voz de Joãoquerque vem misturada com aquela de quem a registrou por escrito, franca abertura para possíveis alterações do que foi dito (e pensado) pelo personagem. Acréscimos, decréscimos e substituições inventivas e outros mecanismos dessa ordem são muito comuns nas narrativas orais, que atravessam as gerações, mas também são encontradiços no contexto escrito. Exalta-se, então, essa espécie de

¹¹ Na primeira edição de *Tutameia* (1967), que é a utilizada aqui, o conto coube em quatro páginas.

oxímoro, que é o real inventado ou o exato aumentado: são narrados “portintim” os detalhes do que ocorreu, mas com o “retintim” de um triplo aditamento (novamente o 3): “e três tantos”. Aqui, há uma alteração de uma conhecida expressão: em contexto rosiano, quem conta um conto aumenta três pontos. Próximo ao final do relato, a fonte é devolvida, em sua totalidade (segundo o narrador), ao anonimato coletivo. Seria isso mesmo? Lê-se: “O resto, em parte, é contado pelos outros”. A contradição abrilhanta a frase: todo o restante da narrativa (“o resto”) é apresentado na sua não inteireza (“em parte”), o que remete para o título do livro no qual o conto se encontra: tutameia (toda e meia). Mas se há uma parcela faltante no narrar, quem ficaria responsável por supri-la? É possível que seja o próprio narrador; este tenta convencer os leitores de que não é um “eu como testemunha”¹² (FRIEDMAN, 2002, p 175), ou seja, não se inclui nos “outros” do povoado que acompanharam de perto os acontecimentos, pois em momento nenhum usa o pronome “nós” (um “eu” somado aos outros “eus”) para mostrá-los, mas se ampara, como se viu, no impessoal e coletivo “conta-se”. Se é acertada a noção de que ele não é um “eu-testemunha”, pois não está materializado no conto como personagem, é impossível não perceber que seguiu de muito perto seus eventos. Sua presença no desenrolar de tudo, então, parece estar vinculada à imaterialidade da onisciência. Se, no início, o narrador se mostra tão avesso a ela com seu “conta-se”, tentando indicar que desconhece a intimidade da história, à medida que esta avança, devassa os espaços físicos, mentais e sentimentais dos elementos que a constituem. Um exemplo disso é o seu

¹² A expressão “eu como testemunha” vem de Norman Friedman, usada (ele também se serve da variação “eu-testemunha”) em seu ensaio “O ponto de vista na ficção” para identificar o narrador que tem sua participação na narrativa também como personagem: “O narrador-testemunha é um personagem em seu pleno direito dentro da história, mais ou menos envolvido familiarizado com os personagens principais, que fala ao leitor na primeira pessoa”. (FRIEDMAN, 2002, p. 175-176)

infiltrar na cozinha, onde estão Joãoquerque e Mira, já que passa a exhibir os pensamentos e as ações dos dois, com riqueza de detalhes: “Mira deixando cair a escumadeira trouxe ante rosto as mãos, por ímpeto de ato, pois já as retorcia e apertava-as contra os seios; [...]. Joãoquerque encostou o peito à barriga, no brusco do fato, mesmo seu nariz se crispou meticuloso” (ROSA, 1967, p. 49). Assim, é possível, pelo foco narrativo tão afeito à pluralidade de “Estória nº 3”, sentir a presença de uma certa polifonia; as vozes envolvidas na história parecem ser: a da coletividade inscrita no “conta-se” e nos “outros”, indicados, respectivamente, ao início e ao cabo do conto; a de Joãoquerque (fundindo os registros oral e escrito); a do narrador, responsável por perscrutar as consciências dos personagens e apresentar detalhes que escapam aos ângulos dos que vivenciaram a história.

Uma coletividade partícipe do narrar de uma história de amor (condecorada com casamento), a confluência de oralidade e escrita, o avultar do número três, a presença de um machado em uma cena violenta, uma bela noite sendo testemunha de pensamentos e movimentos inesperados dos personagens, tudo isso está presente também no conto “A noite de São João”, de Gógol, do livro *Noites na granja perto de Dikanka*. A narração se inicia voltando seus olhos para si mesma:

Fomá tinha uma estranha particularidade: detestava contar duas vezes a mesma história. Às vezes, quando convenciam a recontar algum conto, acrescentava sempre alguma coisa nova ou, então, alterava tudo de tal forma que a história ficava irreconhecível”. (GÓGOL, 2004, p. 59).

Como em “Estória nº 3”, acréscimos e outros tipos de alterações em uma versão anterior da narrativa marcam o conto “Noite de São João”, de Gógol, já que o salmista Fomá Grigórievitch se prepara para apresentar algo que já contou outras vezes e, como ele mesmo diz (vide citação acima), quando isso ocorre, põe-se a aumentar ou desconfigurar o que foi outrora

narrado. O relato é uma herança oral de seu avô, ofertada quando Fomá ainda era criança. Nós, leitores do conto gogoliano, vamos conhecê-la por intermédio de Pankó, o abelheiro, como ele mesmo se denomina, fazendo questão de indicar que não está desvinculado do horizonte rural e popular. Este está prestes a apresentar uma versão escrita da história de Fomá e de seu avô; o histórico dessa passagem do conto da oralidade para a escrita é apresentada por Pankó:

Uma vez, um desses senhores – que nós, gente simples, nem sabemos como chamar: escritores, ou antes, a mesma coisa que os açambarcadores das nossas feiras... que apanham, abicham, arranjam, roubam isto e aquilo e, depois, editam todos os meses ou todas as semanas uns livrinhos que não são mais grossos do que uma cartilha – , portanto um desses senhores arrancou esta história que aqui vai a Fomá Grigórovitch, que logo se esqueceu disso por completo. (GÓGOL, 2004, p. 59)

Inicialmente quem estava disposto a ler a história é o próprio Fomá, mas, como seus óculos estavam extraviados, Pankó se incumbiu da tarefa, fazendo, antes, a seguinte observação: “Então como sou mais ou menos alfabetizado e não uso óculos pus-me a ler”. (GÓGOL, 2004, p. 59). Assim, está formada uma rede de narradores: avô de Fomá, Fomá e Pankó. A fonte mais antiga (que é a voz do avô de Fomá) é somada às referências posteriores da narração (Fomá e Pankó, que fazem entrecruzar, como em “Estória nº 3”, a oralidade e a escrita). Essa cadeia narrativa começa, então, a movimentar uma história que atravessou tempos e gerações e está ali em sua versão escrita. Pankó inicia a leitura, mas não avança muito, pois é interrompido por Fomá que não reconhece aquele registro escrito da história (ele legitima apenas as suas alterações). Resolve, então, de viva voz recontá-la aos que ali estão. Todos começam a conhecer uma fatia da vida de Petrô, um garoto pobre, que se apaixona por Pidorka, filha de seu patrão, Korj. Logo que este descobre o namoro dos dois, expulsa o rapaz de suas terras, pois deseja que a moça se case com alguém de posses. Petrô,

arrasado, vai a uma taverna para tentar afogar na vodka sua recente e latejante dor; lá, é abordado por Bassavriuk, o diabo disfarçado de gente. Este propõe ao jovem um enriquecimento futuro, colocando na mesa um saco de moedas de ouro. A condição para aquisição da fortuna era a realização de “um trabalhinho” (GÓGOL, 2004, p. 67), o qual só será identificado no dia seguinte (dia de São João) à meia-noite no Barranco dos Ursos. “Mão na mão. Acordo” (GÓGOL, 2004, p. 67) e, assim, na hora e no local marcados, dá-se o encontro, que vai desembocar numa sessão sangrenta: seguindo a instrução do diabo, Petró se dirige a um campo com três moitas e lá colhe uma flor repentinamente nascida. Surge um cão preto, que se transforma em gato e este por sua vez se torna uma bruxa, que tira a flor de suas mãos. Depois de “benzido” pela mulher, o vegetal é devolvido a Petró e, em seguida, é jogado, a pedido da bruxa. A flor ao invés de cair começa a subir, paira no ar, parecendo uma “bolinha de fogo” (GÓGOL, 2004, p. 69), e só aí desce lentamente como uma “estrelinha” (GÓGOL, 2004, p. 70). Então, incitado pelo demônio, Petró decepa a cabeça de um menino de 6 anos, que é o irmão de Pidorka. Aquele era o “trabalhinho”: derramar sangue inocente e ofertá-lo ao diabo. O rapaz volta para casa, dorme profundamente e só acorda três dias depois sem se lembrar de nada do que ocorreu. O casamento dos dois jovens acontece, mas Petró fica extremamente macambúzio (engolfado por profundo silêncio, só interrompido por repentinos e ruidosos ataques de fúria) por não se lembrar de nada do que lhe ocorreu na noite de São João. Sua esposa para tirá-lo dessa situação chama uma bruxa; Petró a reconhece (é a mesma daquela horrível noite):

De repente começou todo a tremer, como se estivesse no cadafalso; eriçou-se-lhe o cabelo... e desatou numas gargalhadas tais que o medo tomou conta do coração de Pidorka. “Lembrei-me, lembrei-me!” – gritava Petró, possuído de uma alegria terrível e, erguendo o machado,

brandiu-o com toda a força contra a velha. O machado cravou-se na porta de carvalho, a três polegadas da bruxa". (GÓGOL, 2004, p. 76).

A bruxa desaparece e surge o fantasma de Ivass, que se cobre "de sangue dos pés da cabeça", iluminando "a casa toda com uma luz vermelha" (GÓGOL, 2004, p. 76). Pidorka sai da casa aterrorizada e, depois, quando tenta entrar nela, não consegue, pois a porta está travada. Esta é arrombada pelos vizinhos, que juntamente com Pidorka, veem no lugar de Petró um punhado de cinzas no chão. A viúva, diante desses acontecimentos, decide ir para um convento e o povoado prossegue em seu cotidiano, volta e meia sequestrado de sua normalidade pelos cíclicos e perturbadores aparecimentos do diabo.

"A noite de São João" é uma história não só de amor, mas também de pacto demoníaco. Ao menos três signos ligados à conjunção diabólica estão presentes no texto: o encontro à meia-noite, o oferecimento de sangue inocente ao diabo e o número três perseguindo o pactário. Recordemos: nesse horário fatídico o encontro com o demônio leva Petró a um campo com três moitas, no qual o menino Ivass, de 6 anos, é imolado; o pactário dorme profundamente, acordando só três dias depois, e, quando se depara com a bruxa participante do ritual, arremessa em sua direção um machado, que fica cravado na madeira a 3 polegadas dela. Marcus Mazzari, ao estudar *Grande sertão: veredas*, observa que esse numeral é reiterado no romance rosiano, retomando a configuração da "tradição fáustica", marcada na literatura ocidental por obras como *Historia von D. Johann Fausten* (1587), de autor anônimo, a *Tragical history*, de Christopher Marlowe, *El mágico prodigioso*, de Calderón de la Barca, *Fausto*, de Goethe, e *Doutor Fausto*, de Thomas Mann. (MAZZARI, 2010, p. 220). Sobre o dígito fatídico, o crítico observa:

O número "três", associado ao diabo, já aparecera na menção inicial ao Aristides da Vereda-da-Vaca-Mansa, que ao passar em três certos

lugares ouve a vozinha do capiroto: “Eu já vou! Eu já vou!...”. Três vezes Fausto precisa invocar Mefistophiles no livro anônimo de 1857 e na tragédia de Marlowe, ao passo que no drama de Goethe o próprio Mefistófeles diz ao doutor na cena do pacto: “É mister três vezes repetilo”. Quanto ao “Fausto sertanejo” de Guimarães Rosa, se as duas primeiras tentativas de invocar o Diabo se frustram, a terceira irá vingar e essa se abre com as palavras: “Eu caminhei para as Veredas-Mortas”. (MAZZARI, 2010, p. 225).

O três está presente, como se viu, n’“A noite de São João”, nos escritos de “tradição fáustica”, no *Grande sertão: veredas* e na “Estória n 3”. No caso desta última narrativa, ele, inclusive, já se coloca no título e se intromete no corpo do escrito: a história, que é contada de modo aumentado “três tantos”, possui seu foco na tríade Joãoquerque, Mira (estes dois viviam um triângulo amoroso, antes de a moça tornar-se viúva) e Ipanemão; no desenlace da narrativa, Ipanemão também forma uma tríade com dois de seus homens em frente da casa de Mira, quando é morto por Joãoquerque.

É preciso dizer que o número 3 carrega consigo uma ambiguidade: tanto pode se ligar ao diabólico quanto ao divino, lembremos do “Pai, Filho e Espírito Santo”, bem como de Brahman, Vishnu e Krishna, por exemplo, que inserem o numeral numa atmosfera do sagrado luminoso. A ambiguidade, trazida inclusive pela presença desse signo, está entranhada nos personagens de “A noite de São João” e “Estória n 3”, pois Petró guarda em si a pacificidade e o caráter assassino, revelados, respectivamente, no início e no fim do conto. Sua honestidade e seu amor também são perceptíveis no começo da história, mas passam, na sequência, a se contrapor à sua falta de escrúpulos e à sua desumanidade, quando se presta, para tornar-se rico, a qualquer preço (e poder se casar com a amada), a matar alguém. Bondade e maldade, bem como o divino e infernal estão dentro do mesmo personagem, o que ocorre também com Joãoquerque, o qual se dista de Ipanemão ao longo de quase todo o conto

rosiano, exceto em suas passagens derradeiras, quando parece incorporar todas as características do outro, o matador facínora. Notemos as configurações diabólicas atribuídas a Ipanemão até então: “cão, seguro em enredo de maldade da cobra grande”, “rompedor de harmonia, demoniático”, “cruel como brasa mandada” e “sanguinaz”. Joãoquerque é apresentado como alguém com caráter pacífico e aberto ao medo, mas, como se viu, depois da queda ocorrida em sua fuga, “desvira” o encadeamento da história e, intrépido, persegue Ipanemão, como se procurasse a si mesmo: “Remedava de ele próprio se ser então o Ipanemão, profundo. [...]. O medo depressa se gastava?”. Na cena fatal, é o Ipanemão que se torna o “avergado homenzarrinho”, pois está “acocorado” diante de um outro Joãoquerque, o qual parece assumir o “tamanho do mundo”. Até o que está próximo de Ipanemão se contamina com os diminutivos: ele está “à beira do **foguinho**” (o grifo é meu). Como antes fizera Joãoquerque, Ipanemão “foge”, deixando o outro para trás, dando-lhe as costas: “Ipanemão pendeu o rosto, desditado, os instantes hesitosos; aí foi revirando, rodou-se, mesmo agachado, de moventes cócoras – pondo-se inteiro de costas para o outro, do qual a esquivar olhar e presença” (ROSA, 1967, p. 52). Joãoquerque, então, torna-se o “matador” e Ipanemão, mesmo que ironicamente, o pacífico: “Ipanemão, enfim, em paz”.

Configura-se o duplo em “Estória nº 3”: “[Joãoquerque] Remedava de ele próprio se ser então o Ipanemão, profundo”. Esse tema já aparecia na obra anterior do autor, *Primeiras estórias*, especificamente em “O espelho”. Ana Paula Pacheco analisa os vários duplos do narrador-personagem deste conto, o qual, com semblante de monstro, vê sua imagem especular apresentar-se, ao final desse texto, como um “rostinho-

de-menos-que-menino”; seriam duas faces da mesma fisionomia infernal-sublime¹³. (PACHECO, 2006, p. 243).

O duplo se configura em dois autores russos, como indica Pacheco (2006, p. 244): Gógol (“O retrato”) e Dostoiévski (*Os demônios* e *O duplo*). É possível lembrar também do conto gogoliano “O nariz”, que foi uma das inspirações do romance dostoiévskiano *O duplo*. Esta obra e, principalmente, *Crime e castigo* têm algumas coincidências com a “Estória nº 3”. Miremos e vejamos:

Duplos e machados cruzados: Rosa e Dostoiévski

Um espelho, bem no início de *O duplo*, de Dostoiévski, sinaliza o caráter dúplice do protagonista, o que vai se evidenciar ao longo do romance:

Depois de pular da cama, correu imediatamente para um pequeno espelho redondo que estava em cima da cômoda. Embora sua figura morrinhenta, acanhada e bastante calva fosse exatamente daquele tipo insignificante que à primeira vista não chamaria a atenção exclusiva de ninguém, seu dono parecia gozar de plena satisfação com o que acabara de ver. (DOSTOIÉVSKI, 2018, p. 10).

Claudia Maria de Vanconcellos lê essa “cena” assim: “A história abre-se pode-se dizer com dois Golyákins, um para os outros, insignificante, outro para si, autosuficiente”. (VASCONCELOS, 2017, p. 24). Páginas adiante acompanhamos os movimentos dos, teoricamente, opostos Golyádkin 1 e Golyádkin 2, que apesar de serem confundidos pelos outros personagens por sua semelhança física, distanciam-se

¹³ O duplo infernal-sublime revela-se também em “Estória nº3”; isso se dá tanto na caracterização dos personagens, quanto na inclusão, ao longo do escrito, de três expressões ligadas a esses horizontes que de polares passam a ser complementares: “Pai do céu”, “Diabo-do-inferno” e “Diabo-do-céu”.

bastante em suas características anímicas, ao menos essa é a visão do Golyadkin original, que afirma: “Pois bem, ele será um patife, e eu honesto [...]”; este é honesto, virtuoso, dócil, muito confiável no trabalho e merece ser promovido; vejam só!” (DOSTOIÉVSKI, 2018, p. 131). Com o aprofundar da história, o Golyádkin 1 apresenta características do seu antípoda, como ocorre em “Estória nº 3”. Vasconcelos (2017) observa que há uma “inconciliabilidade entre o programa ético propagandeado por Golyádkin e suas atitudes e anseios”, já que, por exemplo, “apesar de declarar-se contra intrigas, e dizer abominar a calúnia, inocula, na conversa com o médico, o veneno da maledicência em relação a Vladímir Semeónovictch (sobrinho de Andriêi Filíppovich, o chefe da repartição), jovem que foi promovido ao cargo que almeja, e cancela, por isso, sua declarada satisfação de ser pequeno”. (VASCONCELOS, 2017, p. 24-25).

Em “Estória nº 3” o tema do duplo inclui, também, o par pequeno-grande e isso fica sugerido nas caracterizações de Joãoquerque e Ipanemão ligadas às suas proporções. O primeiro é colocado como um “avergado homenzarrinho”, enquanto o segundo, com o aumentativo já no nome, “era do tamanho do mundo”. Isso se inverte ao final. Ocorre algo parecido em *Crime e castigo*, mas colocado numa abstração maior. Os primeiramente ínfimos Joãoquerque e Raskolnikov repentinamente se avultam gigantescos quando eliminam a machadadas, respectivamente, Ipanemão, o qual “mandava no arraial inteiro”, e a poderosa Lisavieta, que construiu um império de exploração sobre estudantes pobres, como o protagonista do romance russo (por intermédio da agiotagem e da compra de objetos valiosos, inclusive no sentido afetivo, por preços irrisórios).

Crime e castigo, bem como *Os irmãos Karamázov* e *O idiota* estavam na lista de Rosa “dos maiores romances existentes”, como escreve em seu ensaio “Liquificador”, que não chegou a ser publicado. Este se encontra

no arquivo rosiano do IEB-USP sem a indicação do ano de sua redação. Provavelmente teria sido escrito na década de 1950 e antes da publicação dos dois livros do autor editados nesse período, *Corpo de baile* e *Grande sertão: veredas*, ambos de 1956. Sobre este último, Rosa fez um comentário a Günter Lorenz, que é muito importante para a discussão aqui estabelecida: “Riobaldo é algo assim como Raskolnikov” (ROSA, apud: LORENZ, 1991, p. 96). Pode-se dizer também que Joãoquerque é “algo assim como Raskolnikov”, por isso aqui a análise do diálogo entre Rosa e o Dostoiévski de *Crime e castigo* será mais intensificada. Antes, vasculhemos um pouco mais os documentos de Rosa, em que esse autor russo é mencionado. “Volto para as provas do *Sagarana* e do *Corpo de baile*, das quais estive afastado estes dois dias, cuidando, com prazer, da sua fauna dostoiéwskica”. Com estas palavras, Rosa finaliza uma correspondência, do dia 19 de setembro de 1955, direcionada a um destinatário indicado apenas com o nome de Daniel¹⁴. A “fauna dostoiéwskica” era composta por nomes de personagens e lugares, extraídos dos romances *Os irmãos Karamázov* e *O adolescente*, formando uma lista criada, em parceria, pelo remetente e pelo destinatário da missiva, a qual, ao que tudo indica, poderia ser usada como fonte de inspiração para o escritor brasileiro denominar elementos de suas narrativas em elaboração à época. Rosa, na mesma carta, afirmava que possuía traduções francesas de *O adolescente* e *Os irmãos Karamázov* e deste último também tinha um volume no original, em russo.

De todos os romances citados por Rosa (na entrevista, no ensaio e na carta), sem dúvida é *Crime e Castigo* que parece ter deixado mais marcas em “Estória nº 3”, inclusive porque os assassinatos cometidos nessas

¹⁴ A cópia dessa carta se encontra nos arquivos rosianos do IEB-USP.

histórias se dão com um coincidente objeto: o machado. Este instrumento de trabalho repentinamente transmutado em arma mortífera já havia aparecido, antes dos textos de Dostoiévski e Rosa, em duas célebres narrativas da primeira metade do século XIX. Com ele, o protagonista de “O gato preto”, de Edgar Allan Poe, ceifa uma vida no seu ambiente doméstico, a da esposa, crime que no desfecho da história é delatado pelo seu gato. Em *Tarás Bulba*, de Gógol, o machado igualmente se intromete, sanguinariamente, no seio familiar, neste caso, separando pai e filho: nas mãos dos polacos, o utensílio é usado para decaptar o cossaco Óstap, rebento do protagonista da história. Os inimigos de Tarás também golpeiam sua cabeça, com o lado não cortante do machado, para fazer com que desmaie e pare de gritar frases de incentivo aos cossacos para continuarem a lutar. Ele, mesmo amarrado a uma árvore, prestes a ser queimado vivo, só tem sua resistente voz silenciada deste modo. Posteriormente, desperto, não se intimida com o fogo, que não incinera sua coragem nem sua lealdade à causa cossaca. Até o fim, o herói deste épico não vacila, morrendo convicto de seus valores, sem ter nenhum arrependimento de suas ações guerreiras.

Poe é o “pai” da narrativa policial (principalmente por ter criado “Os crimes da Rua Morgue”) e Gógol (por causa mormente de seu “O capote”) é o “progenitor” da tradição literária russa que evidenciou o “pequeno homem”, como foi dito. Dostoiévski, leitor de Poe e Gógol, na segunda metade do século XIX, cria um romance que dialoga com as poéticas de seus dois “ancestrais”, pois, em seu *Crime e castigo*, igualmente o machado instrumentaliza o assassinato em ambientações de personagens pequenos na sociedade. Mas o romance dostoiévskiano, em outros aspectos, imprime suas diferenças ante às tradições literárias mencionadas: inverte a estrutura da convenção detivesca iniciada por Poe, apresentando a seus leitores o

assassino da história logo nas suas primeiras páginas, e não nas derradeiras. Também se distingue de *Tarás Bulba*, pois nega o épico, ao menos no seu modelo de herói, pois o protagonista de Dostoiévski é desconcertado muitas vezes por ondas aterradoras do medo e da insegurança, vendo-se não raro em intensas dúvidas e crises de várias ordens. Raskolnikov, cujo próprio nome indica cisão (*raskol*, em russo *раскол*, significa cisma), é personagem tenso e rodeado de limites, remetendo ao perfil do que Lukács, em *A teoria do romance*, chama de “indivíduo problemático. (LUKÁCKS 2007, p. 99).

Rosa era leitor de Poe, Gógol e Dostoiévski. Este último parece marcar presença em “Estória nº 3” por intermédio de diálogo intertextual. Na narrativa rosiana, salvo engano, é possível ouvir a voz do autor de *Crime e castigo*, além daquelas vozes dos boiadeiros contadores de histórias, buscados pelo escritor no sertão mineiro, num matrimônio especial de escrita e oralidade. Também o autor de *Crime e castigo* deixou várias vozes se manifestarem em seu livro, inclusive misturando elementos orais e escritos. Leonid Grossman indica que Dostoiévski fez carrear artisticamente ali conteúdos provindos de periódicos lidos por este escritor: “O argumento do romance tem suas raízes na crônica forense. Na primavera de 1865, os jornais estavam repletos de relatos sobre Guerássim Tchistov, filho de comerciante, e que matara a machado duas mulheres e roubara objetos e dinheiro, [...]”. (GROSSMAN, 1967, p. 70-71).

O romance interessou Mikhail Bakhtin (2013) exatamente por sua constituição polifônica: Raskolnikov mata a usurária sem ter culpa, influenciado pelo discurso de Napoleão, no qual os seres extraordinários (aqueles que têm profundo senso de coletividade) podem fazer tudo, inclusive matar os ordinários (os ensimesmados imersos em sua mesquinhez). No entanto, depois de ouvir a fala de Sonia, baseada em texto

bíblico, indicando que para todo o crime deve haver um castigo, o protagonista do romance passa a oscilar na decisão de se entregar ou não à polícia. A personagem feminina ainda sugere que Raskolnikov vá à praça pública e grite que foi o autor do assassinato. Essas sugestões fazem com que muitas vezes o estudante se surpreenda em vários embates íntimos, contribuindo para isso a sua sensação de ser perseguido por fantasmas que o acusam. A fantasmagoria, diga-se de passagem, é uma marca de muitos textos que têm como pano de fundo São Petersburgo (BERMAN, 2013), cidade construída sobre cadáveres de trabalhadores (soterrados pelo terreno pantanoso) e morada dos falecidos tragados pela água das enchentes ou pelo fogo dos incêndios.

Parece que esse conteúdo de imagens e entrecos foi assimilado por Rosa e inserido com as devidas alterações no contexto do sertão mineiro, que é pano de fundo para a história de Jenzirico, protagonista de um outro conto de *Tutameia*: “Droenha”. Depois de ter atirado em um homem, ele foge para a Serra. Lá, como o protagonista do romance russo, é perseguido por fantasmas: “Inda então andou mais. Deu com miriquilho de vala, ajoelhou-se, bebia água e sol. Mas – no relancear viu! Desregulado enxergara, a sombra, assomo de espectro?” (ROSA, 1967, p. 42). Jenzirico repensa o sentido de matar: “Teria disposição de repetir morte? Matar era a burra ação, tão repentina e incerta, que fixe quase não se crê nem se vê, semelha confuso ato de espetáculo, procedido longe, por postigas mãos. Bateu-lhe o arrepio, doentemente, a sede, o sol; acabara a cachaça”. (ROSA, 1967, p 43). Assassinar, nesse conto rosiano, tem o mesmo sentido daquele que aparece em *Crime e castigo*: é a ação *repentina e incerta*. Raskolnikov inesperadamente mata e o que lhe parecia ter sentido (ele estaria eliminando uma pessoa que prejudica outras) passa a ser algo incerto (ele não tem mais segurança sobre a justiça do ato, depois de ouvir as palavras

de Sonia). O personagem de Rosa brada no meio do sertão a confissão de seu crime: “Tão então. – Matei, sim... – gritou, padecidamente, confessava: ter atirado no perverso Zêvasco, que na rua escura o agredira, sem eis nem pois; e fugido, imediato, mais de nada se certificando...” (ROSA, 1967, p. 44). A diferença entre os dois textos é que, ao final, descobre-se que Zêvasco não foi morto por Jenzirico, ele sobreviveu. No caso do escrito de Dostoiévski, o homicídio consolidou-se.

Talvez o conto “Droenha” esteja mais próximo de *Crime e castigo* do que “Estória n 3”, por causa das configurações psicológicas dos personagens, que são mais complexas. Mas isso é assunto para outro ensaio. Voltando à narrativa “Estória nº 3”, conscientizo-me que se trata de texto infinito para análises e interpretações, o que se acirra se comparado com escritos gogolianos e dostoiévskianos. Por isso, “encerro” ensaisticamente (evidenciando o caráter aberto do gênero ensaio, conforme a indicação de Adorno), colocando aqui um ponto final material que evoca reticências imateriais.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003, p. 15-45.
- ARÊAS, Vilma. Tolstói e Guimarães Rosa: anotações. In: DUARTE, Lélia Parreira; ALVES, Maria Theresa Abelha (organizadoras). *Outras margens – estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 299-316.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução direta do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 5ª. edição revista, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- BAKHTIN, Mikhail. Rabelais e Gógol (arte do discurso e cultura cômica popular). *Questões de literatura e estética*. 5ª ed., São Paulo: Hucitec & Annablume, 2002, p. 429-439.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade* / Marshall Berman; tradução de Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti; consultor desta edição Francisco Foot Hardman. 5ª. reimpressão. São Paulo: Companhia de bolso, 2013.

BEZERRA, Paulo. O “pequeno homem” na literatura russa. *Russia beyond*. 10/1/2014. Disponível em https://br.rbth.com/articles/2011/03/25/o_pequeno_homem_na_literatura_russa_12184 Consultado em 10/2/2022.

CHKLÓVSKI Viktor. Arte como procedimento. Tradução de David G. Molina. (2019). *Rus*. (São Paulo), 10 (14), 153-176.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Crime e castigo*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2002.

_____. *O duplo*. Tradução de Paulo Bezerra. 2ª edição. São Paulo: Editora 34, 2018.

EISENSTEIN, Sergei. Sobre “O capote” de Gógol. Tradução de Paulo Peres. *Revista USP*, junho, julho e agosto de 1989, p. 71-84.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, nº 53

GÓGOL, Nikolai. *Noites na granja ao pé de Dikanka*. Tradução do russo: Nina Guerra e Filipe Guerra. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

GÓGOL, Nikolai. *O capote e outras histórias*. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. 3ª edição, 4ª reimpressão. São Paulo: Editora 34, 2021.

GÓGOL, Nikolai. *Tarás Bulba*. Tradução, posfácio e notas de Nivaldo dos Santos. 3ª edição, 1ª reimpressão. São Paulo: Editora 34, 2022.

GOMES, Eugênio. Machado de Assis e Gógol. In: *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.

GOMIDE, Bruno Barretto. *Da estepe à caatinga: o romance russo no Brasil (1887-1936)*. São Paulo: Edusp, 2011.

_____. *Dostoiévski na Rua do Ouvidor: a literatura russa no Estado Novo*. São Paulo: Edusp, 2018.

GROSSMAN, Leonid. *Dostoiévski artista*. Tradução de Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

GUERRA, Filipe. Introdução. In: GÓGOL, Nikolai. *Noites na granja ao pé de Dikanka*. Tradução do russo: Nina Guerra e Filipe Guerra. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008, p. 7-9.

LORENZ, Günter. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 62-97.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. 1ª edição, 3ª reimpressão. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2007.

MAZZARI, Marcus. Grande sertão: veredas e tradição fáustica. In: 152 | GUIMARÃES ROSA E OUTRAS PROSAS : NA SALA DE AULA II

- PASSOS, Cleusa Rios; ROSENBAUM, Yudith; VASCONCELOS, Sandra Guardini. *Infinitamente Rosa: 60 anos de Corpo de baile e Grande sertão: veredas*. São Paulo: Humanitas, 2018, p. 217-236.
- NIZHNY, Vladimir. *Mise-en-shot. Lessons with Eisenstein*. Translated and edited by Ivor Montau and Jay Leyda. New York: Hill and Wang, 1969, p. 93-139.
- PACHECO, Ana Paula. *Lugar do mito: narrativa e processo social nas Primeiras estórias de Guimarães Rosa*. São Paulo: Nankin, 2006.
- PAZ, Octavio. *A imagem. Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite; organização e revisão de Celso Lafer e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- PÚCHKIN, Aleksandr. *A dama de espadas: prosa e poemas*. Tradução de Boris Schnaiderman e Nelson Ascher. 2ª. edição. São Paulo: Editora 34, 2006.
- ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 22ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- ROSA, João Guimarães. *Tutaméia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.
- SANTA-CRUZ, Maria de. *Zíngaros e outros boêmios no conto de J. G. Rosa*. In: DUARTE, Lélia Parreira; ALVES, Maria Theresa Abelha (organizadoras). *Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 191-211.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.
- SIMÕES, Irene. *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- TARKÓVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- TCHÉKHOV, Anton. *Sem trama e sem final (99 conselhos de escrita)*. Tradução do italiano e do russo de Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Martins, 2007.
- TOLEDO, Raquel. “É que o senhor é o meu próprio nariz!”: o universo gogoliano em uma de suas novelas mais importantes”. In: GÓGOL, Nikolai. *O nariz*. Tradução de Lucas Simone; ilustrações de Nicholas Steinmetz. Rio de Janeiro: Autofágica, 2021, p. 119-137.
- TOLSTÓI, Lev. *Contos completos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- VALENTE, Luiz Fernando. *Variações sobre o herói quenótico: Ivan Ilitch e Augusto Matraga*. *Mundivivências: leituras comparativas de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011, p. 97-108.
- VASCONCELOS, Cláudia Maria de. *Samuel Beckett e seus duplos: espelhos, abismos e outras vertigens*. São Paulo: Iluminuras, 2017.

Julio Augusto Xavier Galharte é mestre e doutor em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo, com pós-doutorado em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas sobre João Guimarães Rosa. Atualmente é professor contratado no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da USP. Atuou como professor na Universidade Estadual Paulista, campus de Araraquara, bem como na Universidade Federal do Mato Grosso do Sul e na Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul. Organizou, com Danglei de Castro Pereira, o livro *Baú de Barro(s)* - ensaios sobre a poética de Manoel de Barros (Pontes, 2019); publicou, entre outros ensaios, "Na trilha da despavira: silêncios em obras de Clarice Lispector e Samuel Beckett", capítulo do livro *Leitores e leituras de Clarice Lispector*, organizado pela professora Regina Lúcia Pontieri (Hedra, 2004).

Contato: xgalharj@usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1862-0702>