

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

**Prazer de sombra:  
Uma leitura de *Dão-Lalalão*, de João Guimarães Rosa.**

**Edinael Sanches Rocha**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas para a obtenção do título de mestre em Letras.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Yudith Rosenbaum

São Paulo  
2009

## FOLHA DE APROVAÇÃO

Edinael Sanches Rocha

Prazer de sombra: Uma leitura de Dão-Lalalão, de João Guimarães Rosa.

Dissertação apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de mestre.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Aprovado em:

## Banca Examinadora

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_ Assinatura: \_\_\_\_\_

Para as minhas Estrelas, Ana Thereza e Francisco, com amor.

Aos meus pais, Edmundo e Lauraci, com gratidão.

## AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Yudith Rosenbaum por sua orientação rigorosa e carinhosa, sempre permeada de espaço para a liberdade de criação e diálogo.

Aos professores que fizeram parte da banca na defesa desta dissertação: Profa. Dra. Belinda Mandelbaum e Prof. Dr. Jaime Ginzburg pela leitura atenta deste trabalho, e suas sensíveis arguições.

Aos professores que participaram do exame de qualificação: Prof. Dr. José Miguel Wisnik e Prof. Dr. Jaime Ginzburg pelas valiosas críticas, sugestões, indicações bibliográficas, além dos elogios, que muito contribuíram para a conclusão deste trabalho.

À minha mulher, Ana Thereza, pelo grande Amor, pela paciência e incentivo contínuos, além de todo o mais.

Ao meu filho, Francisco, por sua doce impaciência que sempre me trazia de volta depois das longas incursões rosianas.

Aos meus pais, Edmundo e Lauraci, pelo investimento que me possibilitou ser quem eu sou.

Às minhas colegas da Vara da Infância e Juventude do Fórum de Santo Amaro, assistentes sociais e psicólogas, por “segurarem as pontas” enquanto precisava me ausentar para vir à USP assistir às aulas do mestrado. Em especial à Célia Regina Cardoso, chefe do setor de psicologia, pela compreensão que me permitiu concluir meus créditos.

Aos amigos que, mesmo indiretamente, contribuíram com trocas de figurinhas, indicações de leitura e muito apoio: Rosa Maria Rodrigues dos Santos, Liliane Toledo, Jean Carlo Faustino.

**“Tudo o que muda a vida vem quieto no escuro, sem preparos de avisar.”**

**Guimarães Rosa**

## RESUMO

ROCHA, E. S. **Prazer de sombra: Uma leitura de Dão-Lalalão, de João Guimarães Rosa**. 2009. 127 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

A presente dissertação estuda a novela *Dão-Lalalão*, do autor mineiro João Guimarães Rosa. Articula-se a proposta de uma análise estilística do texto com a interpretação de cunho psicanalítico, sobretudo a partir de Freud. Situa-se, primeiramente, a relação entre este estudo e a fortuna crítica da obra selecionada, discutindo aspectos relevantes dos trabalhos de outros estudiosos. Ao abordar a relação entre o foco narrativo e o protagonista e utilizando-se de indicações do próprio Guimarães Rosa presentes em outras obras e em correspondências com seus tradutores, utiliza-se a metáfora do badalar de um sino como homólogo aos movimentos internos e externos de Soropita, sobretudo em torno da questão da manutenção do recalque como forma de preservar sua estabilidade social e pessoal. Esta dissertação reflete ainda sobre uma possível disposição melancólica de Soropita, além de estudar aspectos significativos do amor entre este personagem e sua esposa, Doralda, que mantém relação com a dinâmica do recalque. Aponta-se, por fim, para o caráter cíclico e inconcluso da presente narrativa, como sendo sua marca distintiva, não havendo, no nível do personagem principal, solução possível para seus dilemas. As questões histórico-sociais, pertinentes ao contexto abarcado pela novela, também serão articuladas ao estudo do estilo e à problemática psicanalítica abordada.

Palavras-chave: 1-Dão-Lalalão, 2-Guimarães Rosa, 3- Literatura brasileira, 4-Psicanálise, 5-análise estilística.

## ABSTRACT

ROCHA, E. S. **Pleasure of shade: a reading of Dão-Lalalão, by João Guimarães Rosa.** 2009. 127 f. Essay (Master Degree) - College of Philosophy, Letters and Human Sciences, University of São Paulo, SP, 2009.

The present essay examines the novel *Dão-Lalalão*, by author João Guimarães Rosa, from Minas Gerais. It articulates the proposal of a stylistic analysis of the text with the interpretation of psychoanalytic nature, especially from Freud. It is placed, first, the relationship between this study and the critical fortune of the selected work, discussing relevant aspects of other scholars works. In addressing the relationship between the narrative focus and the protagonist and using Guimarães Rosa's own indications present in other works and correspondence with his translators, it is used the metaphor of the chime of a bell as correlation with the internal and external movements of Soropita especially around the issue of maintenance of repression as a means of preserving his social and personal stability. This work still reflects on a possible melancholic disposition of Soropita, in addition to study significant aspects of love between this character and his wife, Doralda, which maintains relationship with the dynamics of repression. It points out, finally, to the cyclical and inconclusive nature of the present narrative, as its distinguishing mark, do not existing to the level of the main character, possible solution to his dilemmas. The historical and social issues, relevant to the context covered by the novel, will also be articulated to the study of the style and to the psychoanalytic problematic issues considered.

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

D-L	Dão-Lalalão
B	Buriti
NUNP	No Urubuquaquá, No Pinhém
CB	Cara-de-Bronze
ELL	Estória de Lélío e Lina
GSV	Grande sertão: veredas
T	Tutaméia



## SUMÁRIO

Introdução	10
I – <i>Dão-Lalalão</i> em <i>Corpo de baile</i>	15
1 – Situação de <i>Dão-Lalalão</i> : apreciação da fortuna crítica e considerações preliminares	23
1.1 – Em torno das <i>Noites do sertão</i>	24
1.2 – Alguns ensaios sobre <i>Dão-Lalalão</i>	27
1.3 – A questão da perversão: <i>intermezzo</i> teórico	30
1.4 – Outros ensaios sobre <i>Dão-Lalalão</i>	35
2 – O badalar do sino e a dinâmica do recalque	43
2.1 – Da harmonia ao desespero: o recado do sonho	44
2.2 – Direito e avesso: recalque e o retorno do recalcado	50
2.3 – O engendramento do recalque: o badalar de um sino	55
2.3.1 – Mas... de repente	57
2.4 – No balanço das contraposições	60
2.5 – Visões aterradoras	63
3 – Sobre a disposição melancólica de Soropita	71
3.1 – Soropita e Saturnino	73
3.2 – Em torno da melancolia: a sombra do passado	75
3.3 – Luz <i>versus</i> sombra	83
3.4 – Violência, trauma e melancolia	88
3.5 – Melancolia nas ondas do rádio	92
4 – O amor em <i>Dão-Lalalão</i> e a dinâmica do recalque: alguns desdobramentos	94
4.1 – Soropita: sua escolha, sua dívida	95
4.1.1 – Sobre a prostituição: <i>intermezzo</i> teórico 2	100
4.2 – Impregnações estruturantes	104
4.3 – Sobre o passado: esquecimento ou desenredamento	108
Conclusão	112
Referências	119

## INTRODUÇÃO

A proposta da presente dissertação é a leitura analítico-interpretativa de *Dão-Lalalão*, narrativa que integra *Noites do sertão*, de Guimarães Rosa, a partir de uma perspectiva psicanalítica. O volume em questão, que faz parte do *Corpo de baile*, traz ainda a novela *Buriti*.

A tentativa que ora se apresenta é a de uma abordagem de cunho psicanalítico atrelada à perspectiva histórica, feita a partir da análise atenta e pormenorizada dos elementos estilísticos que constituem a prosa de Guimarães Rosa e das imagens textuais que compõem *Dão-Lalalão*. O que se tentará mostrar é a forma como este autor elabora nesta narrativa a relação de seu protagonista, Soropita, com o processo do recalque, tal como o entende a conceituação psicanalítica. Esta e outras noções psicanalíticas importantes, indispensáveis à realização da presente análise, serão apresentadas ao longo do texto desta dissertação.

A presente leitura terá como ponto central a tentativa de explicitar a forma como Soropita se posiciona ante os aspectos problemáticos de seu próprio passado, que o ameaçam tanto no plano individual quanto no social. O foco dessa proposta se baseará na procura dos chistes, lapsos, contradições, detalhes, silêncios que compõem o texto, por meio dos diversos recursos expressivos utilizados pelo autor mineiro. Pretende-se com isso lançar luz sobre alguns aspectos ainda pouco explorados pela crítica rosiana em relação ao texto em questão.

A interpretação psicanalítica, por sua vez, terá de se apoiar numa análise atenta, rente ao texto, dos recursos estilísticos que o compõem. Faz-se mister acompanhar de perto os movimentos da escrita rosiana, num estudo pormenorizado do léxico, das metáforas, das imagens, enfim, das camadas estilísticas nas quais se sustenta o sentido da narrativa escolhida. Trata-se, portanto, de um estudo da forma literária, e não uma análise conteudística desatrelada dos meios expressivos, que ignore a maneira singular como os conteúdos são criados e articulados entre si através do trabalho com a linguagem que o autor realiza. Seguindo as orientações de Alfredo Bosi - que por sua vez se refere a Leo Spitzer e Schleiermacher - caberá seguir o "ir-e-vir do todo às partes, e das partes ao todo" (1988, 281), ou seja, dar igual importância tanto ao pormenor de cada palavra quanto ao senso de totalidade do texto. Nesse complexo exercício de interpretação do texto literário, ambiciona-se, usando os termos do mesmo autor brasileiro "*elaborar um discurso de compreensão*" (grifo do autor). Assume-se aqui, o risco de ocupar esse espaço *entre* a obra, no caso de um autor canônico, e a elaboração de um discurso crítico, fundamentado em sua leitura, análise e interpretação. A atual

empreitada pode ser resumida da seguinte forma, usando as palavras de Bosi: “[a] interpretação opera nessa consciência intervalar, e ambiciona traduzir fielmente o mesmo, servindo-se dialeticamente do outro. O outro é o discurso próprio do hermeneuta.”<sup>1</sup>

Caberá aqui, no âmbito desta dissertação, estudar cuidadosamente a linguagem utilizada por Rosa na composição da trama e das imagens que integram o texto ou, como no dizer de Auerbach, "considerar somente o texto propriamente dito e observá-lo com uma atenção intensa, sustentada, de modo que nenhum dos movimentos da língua e do fundo nos escape". (1972, 41)

Vale apontar, à guisa de orientação para a leitura empreendida, a formulação de Northrop Frye sobre o trabalho do crítico. Ele escreve: “a operação crítica começa com a leitura completa de uma peça, tantas vezes quanto necessário para apreendê-la no seu todo. Chegando aí, o crítico pode começar a formulação de uma unidade conceitual que corresponda à unidade conceitual do seu texto.” (2004, 10) Foi, portanto, a partir da atenta leitura de *Dão-Lalalão*, a partir da singularidade desse texto e da dinâmica própria da narrativa que se percebeu que a psicanálise poderia se constituir como ferramenta pertinente à interpretação da obra. Não se trata, portanto, de “aplicar” a teoria, com a generalidade própria dos conceitos, sem levar em conta aquilo que o texto diz. Antes, pretende-se justamente considerar a novela, tomando os movimentos do narrador e sua posição em relação ao protagonista para, a partir daí, trazer aquilo da psicanálise que pode revelar (mostrar/velar novamente) sentidos pouco estudados para essa obra.

Ora, a leitura de *Dão-Lalalão*, atenta à perspectiva narrativa, ao narrador e a forma como ele se posiciona junto ao protagonista, leva a pensar naquilo que Theodor Adorno tratou em seu ensaio *Posição do narrador no romance contemporâneo*, ou seja, o movimento de ir e vir, de entrar na subjetividade do protagonista para dali distanciar-se. “No romance tradicional, essa distância era fixa. Agora ela varia como as posições da câmara no cinema: o leitor ora é deixado do lado de fora, ora guiado pelo comentário até o palco, os bastidores e a casa de máquinas.” (2003, 61) Na incessante movimentação do narrador de *Dão-Lalalão*, chama a atenção o registro da preocupação de Soropita sobre o passado, seu e de sua mulher, como elemento virtualmente desestabilizador. A investigação estilística desse ir e vir da narrativa, o posicionamento

---

<sup>1</sup> Ibid., p. 277.

problemático do sujeito com sua história, no caso Soropita, ficaria mais clara, se entendida à luz da psicanálise freudiana. Tal é a pretensão desta dissertação.

A análise aqui empreendida buscará, então, a articulação desses dois instrumentais: de um lado o trabalho junto à linguagem propriamente dita, nos planos sintático, semântico, metafórico, sonoro, colhendo e analisando pistas neste sertão que é a escrita de Guimarães Rosa. Por outro, e simultaneamente ao estudo lingüístico, a psicanálise como possibilidade de interpretação e intelecção deste Humano que se revela nas *Noites do sertão*. Afinal, a psicanálise é antes e sobretudo um saber da palavra, fundado e movido por ela. Como referência, toma-se a síntese assim elaborada por Yudith Rosenbaum em seu estudo sobre Clarice Lispector: "A estilística e a psicanálise deverão caminhar juntas, vislumbrando os movimentos da linguagem e desvendando a humanidade nela representada." (1999, 25)

Quando se pensa a relação da literatura com a psicanálise, deve-se fazer a ressalva de que não se trata de pensar em termos clínicos, muito menos num raciocínio semelhante à psicopatologia do autor – entendendo a obra como sintoma - ou à análise do psiquismo destas “pessoas de papel” que são os personagens das obras. Este trabalho afina-se, ao contrário, com o pensamento de Cleusa Passos. Na perspectiva desta autora, a psicanálise pode ser encontrada no texto como um entre tantos saberes que o texto literário faz girar. Este preceito, que se origina no pensamento de Roland Barthes, garante a possibilidade de pesquisa da linguagem literária, pelo viés psicanalítico, na busca de sentidos ainda por estudar na escrita rosiana. No dizer da autora aqui mencionada, no estudo de uma obra literária, “[n]ão dispensamos os “afetos” despertados por ela – essenciais à inefável aliança entre texto e leitor -, mas, para além deles, seus “efeitos” são produtos de uma pluralidade de traços que não podem ser ignorados” (1995, 23) Na seqüência de seu pensamento, esta autora conclui:

[...] elementos da teoria psicanalítica ganham maior ou menor relevo conforme sua presença na fatura da obra analisada e o empréstimo de determinada terminologia traz consigo as perdas inerentes a qualquer procedimento que desentranhe conceitos da esfera na qual tiveram origem e desenvolvimento. Logo, interessam-nos lapsos, associações, procedimentos oníricos, jogos verbais, etc. desde que fatores internos e singulares dos textos escolhidos.<sup>2</sup>

Dentre os “procedimentos oníricos” atuantes no texto rosiano, destaca-se, no presente trabalho, a análise das imagens textuais, posto que análogas às imagens oníricas, resultantes do trabalho do sonho. O autor mineiro, utilizando-se de elementos

---

<sup>2</sup> Op. Cit.

da tradição literária – da *Bíblia* ao *Banquete* de Platão, passando ainda pela *Divina comédia* de Dante Alighieri e pela cultura do sertanejo – usa de toda sua habilidade para construir imagens repletas de elementos significativos, que pedem uma especial atenção e verdadeiro trabalho de decifração, tal qual as imagens habilmente tecidas pelo inconsciente em seu duelo constante com a instância consciente.

Roland Barthes, de forma resumida, expõe que “toda imagem é, de certo modo, uma narrativa” (2007, 37). Em Freud pode-se achar a conexão entre as imagens que habitam o texto literário e o sonho. No seu artigo *Escritores criativos e devaneios*, de 1908, identifica-se a fonte comum entre a imaginação dos escritores, o devaneio e o sonho:

A linguagem, com sua inigualável sabedoria, há muito lançou luz sobre a natureza básica dos sonhos, denominando de ‘devaneios’ as etéreas criações da fantasia [...] os sonhos noturnos são realização de desejos, da mesma forma que os devaneios – as fantasias que todos conhecemos bem. (FREUD, 1908, 139)

Via privilegiada de acesso ao inconsciente, o sonho traz em si, em suas imagens, de forma contundente, a força dos pensamentos latentes, recalcados, que só podem ter acesso à consciência mediante o trabalho da distorção onírica. Esta, por sua vez, atuando no limiar entre as diferentes instâncias psíquicas, sob a égide do deslocamento e da condensação, colabora para que aquilo que antes era proibido possa, disfarçadamente, apresentar-se ao sujeito nas imagens que compõem o sonhar. Por isso o pensamento freudiano parece duplamente importante para o estudo de *Dão-Lalalão*. Não bastasse a importância óbvia do estudo das imagens textuais pela psicanálise, a novela aqui analisada apresenta um narrador colado à perspectiva do protagonista que, a todo instante, registra sua “meio sonhada ruminação”, seu fluir num “devaneio, uniforme”, ocasião para a formação de quadros verdadeiramente impressionantes, que pedem redobrada atenção do leitor.

É ainda Freud que, em citação tirada do mesmo texto, leva-nos à novela de Rosa a ser estudada a seguir: “[...] a obra literária, como o devaneio, é uma continuação, ou um substituto, do que foi o brincar infantil.”<sup>3</sup> *Dão-Lalalão* faz ecoar, no próprio título, uma brincadeira infantil. O brincar com a sonoridade das palavras, típico do universo das parlendas, é perceptível na variante oferecida pelo autor no índice de *Noites do sertão* (Lão-Dalalão/Dão-Lalalão). Ainda na esfera dos sons, o jogo sugerido por Rosa, evoca o badalar de um sino, elemento que, no decorrer do estudo, será elaborado com

---

<sup>3</sup> Ibid, p.141.

maior profundidade. Mas, antes, algumas linhas sobre a escolha dessa narrativa, uma das mais sérias “brincadeiras” do autor mineiro.

### **I - *Dão-Lalalão em Corpo de baile.***

Vale a pena situar, à guisa de preâmbulo, *Dão-Lalalão* em relação às demais histórias que integram o *Corpo de baile* e em relação à *Buriti*, com a qual integra o volume *Noites do sertão*.

*Noites do sertão* é composto por duas narrativas classificadas de formas diferentes no começo ("os poemas") e no fim do livro ("os romances"). Essa diferença na classificação das obras também se observa nos outros dois volumes que compõem o *Corpo de baile*. Nos três volumes o autor inverte a ordem de apresentação das narrativas, no índice do fim do livro: a que vem primeiro é posta por último. *No Urubuquaquá, no Pinhém* a inversão dos títulos se dá sem alteração da classificação quanto à forma literária (contos para *O recado do morro* e *Cara-de-bronze* e romance para *A história de Lélío e Lina*). Em *Manuelzão e Miguilim* as histórias são apresentadas como poemas para, no fim do livro, virarem conto (*Uma história de amor*) e romance (*Campo geral*). Logo se percebe que mal chegando aos textos propriamente ditos a dança já começou. Guimarães Rosa parece querer despistar, confundir os leitores logo de cara. Além de falar da complexidade de composição das narrativas, que podem ter tanto características de poema quanto de conto ou romance, denota-se, por isso mesmo, que elas não se ajustam tão facilmente a um rótulo, a uma classificação estanque quanto à forma. A própria alteração da ordem de apresentação, da seqüência das histórias em cada volume já sugere que se pode ler o volume de diversas formas e que, assim, poderiam ser encaradas distintamente do ponto de vista formal (exceção feita ao NUNP).

A inversão feita por Rosa, no começo e no fim dos volumes de *Corpo de baile*, evoluirá, por sua vez, para aquilo que o autor fez em *Tutaméia*, com o Índice no começo do volume e o Índice de releitura ao final. Constitui-se, então, um movimento de ir e vir, de encontro (primeira leitura) e reencontro (leituras subseqüentes) com os textos. Cabe assinalar que nessa proposta subjaz a necessidade de não se contentar com uma primeira e única leitura, pois, entre outros fatores, a densidade do texto rosiano coloca um problema ao leitor, que é justamente o caráter imprescindível de, no mínimo, uma segunda leitura, caso se queira apreender aquilo que o texto tem de significativo. Este movimento, de ler, reler, ir e vir, encontrará, no caso específico da leitura de *Dão-*

*Lalalão*, desdobramento próprio, uma vez que, como se verá, esse movimento pendular, semelhante a um sino, atravessa toda a novela.

Ainda a respeito do *Corpo de baile* e os volumes que o compõem, algumas considerações. Além dos critérios editoriais que motivaram o desmembramento desta obra em três volumes, a reunião das obras e o título dado a esses volumes não parecem ter se dado ao acaso, sendo cada um deles constitutivo desse balé maior.<sup>4</sup>

*Manuelzão e Miguilim*, que reúne *Campo geral* e *Uma estória de amor*, privilegia os nomes dos protagonistas, destacando-os como peças importantes da coreografia ficcional. *No Urubuquaquá, no Pinhém* faz menção a lugares, espaços físicos nos quais se desenrolam as obras desse volume e por onde passam, no caso de *A estória de Lélío e Lina* e em *Cara-de-Bronze*, alguns dos personagens de *Campo Geral*. O movimento de dança, de troca de passos das personagens é evidente. Na novela *Recado do morro* vê-se, por sua vez, o nascimento de uma canção (vide a correspondência com Edoardo Bizarri -2003, 93) que poderia muito bem servir de tema a embalar a estória de Pedro Orósio como o resto, ou pelo menos, parte do baile. Se as orientações de Rosa ao seu tradutor italiano são pertinentes, *Cara-de-Bronze* trata da poesia e *Uma estória de amor*, da ficção. Temos então a música, o argumento desenvolvido de forma poética, as personagens, quase como se fosse numa apresentação de dança encenada num teatro, sendo o livro o "libreto" que orienta o espectador quanto ao que será dançado/encenado.

Sobre esse balé narrativo que é o *Corpo de baile*, Willi Bolle (2004, 201/202) observa a relação do “vasto tablado narrativo sobre o sertão”, criado por Rosa, e sua relação com a narrativa homérica, na *Iliada*, em que se fala do tablado de dança que Dédalo construiu para Ariadne, e onde “era executada uma dança que reproduzia simbolicamente as errâncias das vítimas e do herói Teseu através do labirinto.” Ao fazer essas considerações, analisando a construção de *Grande sertão: veredas* (que nasceu como uma peça de *Corpo de baile*, para depois ganhar autonomia), o crítico aborda a figura de Diadorim, que “inicia o leitor num labirinto - o sertão - que é um tablado de dança.” Não por acaso, este personagem é apresentado como sendo possuidor de habilidades coreográficas, sendo descrito como “pé de salão”.

---

<sup>4</sup> Para maiores detalhes sobre a história das edições de *Corpo de baile* vide texto de Alberto da Costa e Silva "Três cartas de Guimarães sobre *Corpo de Baile*" in ROSA, J.G. *Corpo de baile*. Edição comemorativa 50 anos. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2006. (dois volumes) p.15.



A dança representada em *Dão-Lalalão* apresenta matizes tensos. Próximo ao final da narrativa, após um incessante ir e vir num labirinto subjetivo, de dúvidas, certezas e hesitações, Soropita, ao se preparar para uma dura investida contra um inimigo mais imaginário que real, o preto Iládio, é assim descrito pelo narrador:

Teso, duro, se levantou, tirado de si vivamente [...] era um homem alto, com as calças muito compridas, de largas bocas, o paletó muito comprido [...] o chapelão de aba toda em roda retombada, por sobre o soturno de seu rosto. Riscou um passo, *semelhava principiar um dançar*.<sup>5</sup> (D-L, 77 – grifo meu).

Os capítulos que virão a seguir mostrarão sobre quais pressupostos, sobre que tipo de “tablado” se prepara esta cena, semelhante a uma dança da morte, soturna como o rosto do protagonista, que serve de desfecho para a novela.

O volume *Noites do sertão*, por sua vez, faz menção em seu título não só ao lugar onde se dá a narrativa, mas também ao quando. É sobre esse volume que se pretende aprofundar o estudo. Mais uma vez, não parece à toa que sobre esse título se reúnam as novelas *Dão-Lalalão* e *Buriti*. Desenrolam-se, nas duas narrativas, tramas que tratam do inverso da razão, assim como o dia seria, num certo sentido, o inverso da noite. Aborda-se aqui aquilo que o ser humano tem de escondido e que, normalmente, mostra-se apenas quando o sol já não brilha. Confirma-se nesse volume o ataque feito pelo autor à “megera cartesiana” e a conseqüente abertura para diferentes formas de ser/sentir/pensar. Ambas as novelas apresentam em seu desenrolar forte conteúdo erótico/sensual. Ainda que organizados de maneira distinta, de forma a servir às necessidades de cada história, esse elemento aproxima as duas narrativas. Pelo que foi dito até aqui, faz-se necessária atenção à questão do tempo como elemento organizador das narrativas em *Noites do sertão*. Assim, as temporalidades diversas da cronológica convencional, ou seja, o devaneio, o sonho, o delírio, a memória e outras formas onde o tempo se altera deverão ser analisadas com maior rigor.

Ainda sobre a questão do erotismo nas *Noites do sertão*, é importante citar o trabalho de Adélia Bezerra de Meneses, que vai ao centro da questão:

“Dãolalalão” e “Buriti” podem ser considerados os mais sensuais dos textos de Guimarães Rosa. E não é gratuitamente que ambos fazem parte de *Noites do sertão* (Rosa, 1965a) – em que no vocábulo “noite” pode-se quase que ver um sinônimo de amor. Assim, em “Buriti”, o narrador, referindo-se à dificuldade

---

<sup>5</sup> Todas as indicações do texto de *Dão-Lalalão* referem-se à seguinte edição: João Guimarães Rosa *Noites do sertão*, 4ª ed. José Olympio, Rio de Janeiro, 1969. As passagens virão indicadas da sigla D-L, seguidas do número de página, apresentadas no corpo do texto.

da existência de amor entre duas personagens, diz: “Era custoso aceitar-se que Dona-Dona algum dia tivesse acordado o desejo ou o amor de Nhô Gaspar, que os dois tivessem tido uma *noite*.” (2008, 255/256)

Como foi dito acima, embora o erotismo ou a questão amorosa tenham uma certa função unificadora nas narrativas de *Noites do sertão*, caberá fazer uma pequena ressalva entre elas para que se demarque, inclusive, o campo de estudo da presente dissertação.

Se em *Buriti* os personagens, sobretudo Miguel, Maria da Glória e Lalinha buscam o amor e vão ao encontro daquilo que é da ordem do proibido, do recalcado supondo o esgarçamento da fronteira estabelecida pelo recalque entre o permitido e o interdito, em *Dão-Lalalão* o esforço de Soropita é o de manter íntegro o recalque, a fim de que seu *modus vivendi*, apesar de sua excêntrica escolha amorosa, permaneça estável. Embora o comentário sobre *Buriti* seja muito genérico e careça de um embasamento maior, um estudo à parte, ele é importante, à guisa de introdução, para marcar a diferença entre as duas narrativas. Espera-se que haja oportunidade para que o estudo pormenorizado de *Buriti* se dê. Por ora, no entanto, quando se marca o início do estudo de *Dão-Lalalão*, é importante dizer isto: Soropita se move num sentido que é contrário à fruição plena do amor no tempo e no espaço em que vive. Ele é ator de um drama no qual se tenta barrar o retorno do que foi recalcado para que sua vida se dê em harmonia. Ele almeja um presente que seja impermeável ao passado e vedado às possibilidades de surpresa do futuro.

Parte-se do pressuposto que Guimarães Rosa trabalha a partir da matéria histórica a fim de compor suas narrativas, procurando elaborá-las numa perspectiva crítica daquilo que seja da ordem do Humano. É imprescindível, portanto, aproximar-se do texto rosiano visando um duplo foco de leitura que, necessariamente, se articula: aquilo que diz respeito às relações com a História e o que diz respeito à Subjetividade. Logo se vê que esse duplo foco é na realidade um só, pois é impossível falar de uma subjetividade que se dê fora da História, assim como não há uma História escrita sem sujeitos que se envolvam no seu desenrolar. Ao eleger a psicanálise como ferramenta privilegiada de leitura e interpretação da obra de Guimarães Rosa, não se deverá perder de vista a articulação dessa perspectiva com a problematização do momento histórico captado pelo autor mineiro. Para essa articulação com a História, o presente trabalho procurará dialogar, principalmente, com o trabalho de Luiz Roncari (2007).

O enraizamento da narrativa rosiana na História é importante para que se estabeleçam algumas balizas relativas à própria possibilidade de leitura psicanalítica da obra. A utilização de conceitos psicanalíticos, principalmente os de perversão e recalque, pode causar certo estranhamento e mesmo dar a impressão de uma visada moralizante. Não se espera depreender, da leitura de *Dão-Lalalão*, ou mesmo na elaboração do discurso crítico dessa obra, algo como uma disciplina sexual, o estabelecimento do certo e do errado, do recomendável, etc.

Para estabelecer este parâmetro, vale citar, ainda que brevemente, a obra de Michel Foucault, *A história da sexualidade*. Em seu primeiro volume, de subtítulo sugestivo – *A vontade de saber*, o filósofo francês contesta a hipótese da repressão ao sexo como sendo uma dominante na sociedade burguesa européia. Ao contrário, ele expõe, de forma bastante desconcertante, o quanto os sujeitos foram instados a falar sobre sexo, de forma a colocar o sexo em discurso. Dentre os marcos históricos, o Concílio de Trento e a Contra-Reforma, no esforço de unir os fiéis católicos, deram à confissão dos pecados, principalmente os ligados às tentações da carne, à luxúria, especial atenção. À questão religiosa assomaram-se outros fatores, ligados a diferentes esferas da vida em sociedade que contribuíram para a proliferação dos discursos relativos ao sexo. Assim, aspectos relativos à economia, à política, à saúde, à pedagogia fizeram com que houvesse o que Foucault chama de “uma fermentação discursiva que se acelerou a partir do século XVIII.” Ao invés de fazer cair um grande silêncio sobre o sexo, este autor defende que houve uma “multiplicação dos discursos sobre o sexo”, verdadeira “incitação institucional a falar do sexo e a falar dele cada vez mais” (1999, 22). Não prevaleceria, portanto, a hipótese repressiva, sendo a repressão mais um mecanismo entre tantos. Ao contrário, fazer falar o sexo/sobre sexo garante maior controle sobre ele. Controle, regulação, administração, disciplina.

Tais argumentos devem estar presentes junto ao leitor desta dissertação quando, por exemplo, no primeiro capítulo se tratar da questão da perversão. Este termo particular – perversão – presente em dois ensaios da fortuna crítica de *Dão-Lalalão* – mas não na própria novela! – pode fazer com que se pense numa forma “normal” de se portar que pudesse e devesse se contrapor a esta, “perversa”. Ao invés de identificar, classificar e julgar eventuais “condutas” das personagens da narrativa – Soropita, freqüentador assíduo de bordéis e Doralda, prostituta renomada - vale pensar no que Foucault escreve:

O crescimento das perversões não é um tema moralizador que acaso tenha obcecado os espíritos escrupulosos dos vitorianos. É o produto real da interferência de um tipo de poder sobre os corpos e seus prazeres. Talvez o Ocidente não tenha sido capaz de inventar novos prazeres e, sem dúvida, não descobriu vícios inéditos, mas definiu novas regras no jogo dos poderes e dos prazeres: nele se configurou a fisionomia rígida das perversões.<sup>6</sup>

O que se discutirá no capítulo 1, entre outros temas, passa por um certo aspecto perverso da sociedade brasileira, tal qual ela é retratada pela obra de Rosa, a saber, a manutenção canhestra e hipócrita de rígidos papéis sexuais. Dada sua herança patriarcal, prevalece a divisão entre a esposa, para a procriação e o cuidado com os filhos, para que se garanta a continuidade dos bens na família, e a amante (ou prostituta), com quem se poderia realizar sexualmente. No caso de Soropita e Doralda, e seu “projeto utópico”, observa-se uma união que beira a perfeição, não fosse o doentio ciúme do elemento masculino. Rosa parece compor um quadro no qual, o mais possível, se pudesse unir e fruir de forma livre e plena, o amor entre um homem e uma mulher. E faz isso, diga-se de passagem, sem nenhuma intenção de censurar ou reprovar, quase como se Doralda e Soropita fossem, num certo sentido, exemplares no quão longe se pode ir em termos de realização amorosa saudável, sem sintoma.

O problema está na incapacidade de Soropita lidar com pontos de seu passado que são verdadeiros dilemas, como se ele não pudesse sustentar, integralmente, sua escolha amorosa. Amar uma prostituta traz, para ele, situações de uma angústia insolúvel, daí a necessidade de manter o recalque. Não se trata, portanto, de um recalque à sexualidade, mas em relação aquilo que pode ameaçar sua posição de respeitabilidade. Note-se, e isso será devidamente esclarecido, que se fala, no caso Soropita, de recalque, e não de repressão.

De qualquer forma, não se trata, aqui também, de falar em recalque numa perspectiva moralizadora, no sentido de defender que determinados temas permaneçam intocados/intocáveis. Pensa-se, isso sim, numa certa concepção de sujeito, dividido, tal qual postulado pela psicanálise e que se mostra pertinente quando se foca o estudo na figura de Soropita. No caso de Doralda, essa divisão ficaria mais complicada – ou mais simples – pois a companheira de Soropita parece não ter problemas ao permitir o livre trânsito entre os conteúdos do inconsciente ao consciente e vice-versa. Esta personagem, que por si só mereceria um profundo estudo, à parte, pois se ela admite

---

<sup>6</sup> Ibid., 47,48.

algum recalque à sua sexualidade, é em favor da união com Soropita, pois Doralda sabe das fraquezas do marido.

\* \*

Para a realização do que está sendo proposto, a presente dissertação será dividida nos seguintes capítulos:

No capítulo 1, a partir de trabalhos fundamentais para a teoria literária brasileira, principalmente de Antonio Candido e seu crucial artigo *O homem dos avessos*, serão lançadas as bases para a realização para o presente estudo. Neste capítulo, alguns textos relativos à fortuna crítica da *Dão-Lalalão* serão discutidos, aliando-se à apresentação de certos pressupostos psicanalíticos pertinentes tanto à abordagem da novela de Rosa quanto dos achados da crítica.

No segundo capítulo, será feita uma análise do texto propriamente dito. Conceitos como o de castração e recalque serão apresentados e desenvolvidos de forma concomitante à análise. Nunca é demais lembrar o que já se disse acima, que foi a leitura da novela, em primeiro lugar, que levou o autor desta dissertação a considerar a relevância da psicanálise como instrumento interpretativo, e não o contrário. A interpretação psicanalítica se dará tendo como ponto de partida a singularidade de *Dão-Lalalão* que, no entender do pesquisador, deixa muitas pistas que podem ser melhor rastreadas caso se use este referencial.

No terceiro capítulo, a partir do texto de Rosa e tendo como base o sugestivo estudo de Heloísa Vilhena de Araújo, intitulado *A raiz da alma*, serão analisados alguns aspectos de uma possível disposição melancólica de Soropita. Nesse capítulo, além da psicanálise, as formulações de Walter Benjamin e Giorgio Agamben ajudarão a aprofundar o estudo pretendido.

No quarto e último capítulo analítico, alguns aspectos da dinâmica amorosa de Soropita e Doralda, e sua relação com a dinâmica do recalque, serão elaborados, retomando os comentários encetados no primeiro capítulo. Uma pequena discussão sobre algumas imagens bíblicas que compõem o texto e ajudam a estruturar a narrativa, e uma breve comparação entre *Dão-Lalalão* e *Desenredo* ajudarão a ilustrar a relação ora pretendida. Caberá, também, uma breve reflexão sobre a prostituição e suas implicações para a constituição e o funcionamento do par amoroso em questão.

Por último, a conclusão mostrará alguns resultados obtidos na presente pesquisa, sobretudo o caráter cíclico, inconcluso da narrativa e apontará para a necessidade da continuação do estudo, visando a articulação entre a análise e interpretação de *Dão-*

*Lalalão* e uma consideração mais apurada de *Buriti*, naquilo que as narrativas apresentam de contraditório e complementar.

**1 - Situação de *Dão-Lalão*: apreciação da fortuna crítica e considerações preliminares.**

### 1.1 – Em torno das *Noites do sertão*.

Antonio Candido ao falar do *Grande sertão: veredas* identifica nesta obra "um grande princípio geral de reversibilidade" (CANDIDO, 1971, 134) que explicaria o caráter fluido do livro. O crítico diz ainda que os "diversos planos da ambigüidade" - elemento crucial para a compreensão da obra, - "compõem um deslizamento entre os pólos, uma fusão de contrários, uma dialética extremamente viva." <sup>7</sup> Dentre esses pólos que se superpõem, a dialética dentro/fora – uma das linhas de força da presente pesquisa - pode ser depreendida do argumento de Antonio Candido. Lembrando o próprio Riobaldo: "Sertão: é dentro da gente".

Sobre as ambigüidades a que se refere Candido fazem-se necessárias algumas observações. O crítico chama a atenção para o caráter duplo dos principais elementos que compõem a obra. Dessa forma, a natureza é a um só tempo bela, exuberante, mas também insólita, bizarra. Ao mesmo tempo que se pauta numa observação atenta de determinadas características da região onde se passa a ação, os elementos naturais são também inventados, frutos da imaginação do autor que atende às necessidades do enredo. Assim, apesar de um aparente realismo, percebe-se que a natureza aqui tem carga altamente simbólica. Carga essa que, por sua vez, se relaciona com a questão humana, numa relação de influência recíproca. O homem é produto do sertão, mas, ao mesmo tempo, não é mero reflexo deste. É um tipo híbrido, pois tem de se adaptar à rudeza do lugar e, também, faz para si leis próprias para governar o lugar. No dizer do crítico, "assim como acontece em relação ao meio, há um homem fantástico a recobrir ou entremear o sertanejo real; há duas humanidades que se comunicam livremente"<sup>8</sup>

Nada escapa a essa duplicidade, tanto o pacto com o diabo - contato com o mal para dominar o mal - quanto à figura de Diadorim - ponto alto da duplicidade e em relação ao qual o próprio sentimento de Riobaldo pode-se transformar no seu oposto (sendo possível pensar no que seria, em termos psicanalíticos, uma formação reativa.)

Se durante o dia o sertão demanda o duro trabalho para que se dê o governo da vida, à noite ele ainda apresenta os seus desafios, mostrando o quanto ele não se submete à vontade consciente que rege o labor. É, por isso, o sono da razão, repleto daquilo que nela não cabe. A premissa da presente dissertação é que nas *Noites do sertão* revela-se o Outro que habita em nós. "A noite é o que não coube no dia, até.",

---

<sup>7</sup> Ibid., p.135.

<sup>8</sup> Ibid., p.129.



declara Chefe Zequiél, tido como louco pelos moradores do Buriti Bom, da novela *Buriti*.

O contato com os aspectos mais primitivos, noturnos, recalcados do ser humano torna-se necessário, portanto, para pensar o que há de mais sofisticado, a saber, a civilização, a cultura. A suposição aqui é que nas narrativas de *Noites do sertão* o que aparece em primeiro plano é justamente esse lado escuro do Ser.

Supõe-se aqui, portanto, que as considerações de Antonio Candido presentes em *O homem dos avessos* não se restringem a *Grande sertão: veredas*, mas podem, em alguma medida, servir para o estudo de outras obras do autor mineiro, dentre elas *Dão-Lalalão*.

Quanto à afirmação acima sobre a importância dos aspectos mais primitivos do Ser, ela não parece ser por demais ousada, uma vez que, segundo Roncari, o próprio Rosa anota “Sonho e bordel” para o resumo de *Dão-Lalalão* presente na orelha da segunda edição de *Corpo de baile* (RONCARI, 2007, 28 e 29). Considerar a dimensão onírica presente nesta novela constitui, pois, parte importante do processo interpretativo e do estabelecimento de um discurso crítico sobre ela.

Nesse sentido, o mesmo Antonio Candido, ao se referir ao caráter noturno da obra de Álvares de Azevedo, menciona a possibilidade de se falar numa “educação pela noite”, referindo-se à “noite como fato interior, equivalendo a um modo de ser lutuoso ou melancólico e à explosão dos fantasmas brotados na treva da alma.” (CANDIDO, 2003, 18). Ele explicita:

A “educação pela noite”, que estou imaginando, partiria das conotações de mistério e treva, para chegar a um discurso aproximativo ou mesmo dilacerado, como convém ao derrame sentimental unido à liberação das potências recalçadas no inconsciente.<sup>9</sup>

É óbvio que não se trata de fazer uma simples superposição das observações referentes à obra de Azevedo àsquelas referentes à novela rosiana. Antes, trata-se de perceber que quando Candido fala da importância dada aos aspectos noturnos da personalidade e da relevância destes como forma de conhecimento, ou educação, este fato extrapola o âmbito do Romantismo brasileiro e pode ser observado em outros momentos da nossa literatura, incluindo aí a ficção de Guimarães Rosa. Aqui não se observará o “derrame sentimental” próprio do Romantismo, mas será possível identificar o peso do modo de ser melancólico em relação às “potências recalçadas no inconsciente”. Mais adiante, no capítulo 3, se discutirá a questão da melancolia e sua

---

<sup>9</sup> Op. Cit.

relação com a dinâmica do recalque, característica importante para uma compreensão mais apurada do protagonista de *Dão-Lalalão*, a partir do trabalho de Heloísa Vilhena de Araújo.

Por enquanto, no contexto do presente trabalho, o importante é que se considerem as afirmações de Antonio Candido como ferramentas indispensáveis para a análise que se fará a seguir. Tomando as reversibilidades do texto rosiano como chave interpretativa, este estudo se deterá justamente na oscilação entre um estilo de vida e outro, o passado de assassinatos e prostituição e o presente, de ambiente doméstico, comércio e rotina de trabalhos socialmente aceitos e regrados, que constituem verdadeiro ponto nodal para Soropita. Tendo em vista as diversas ambigüidades constituintes da obra de Rosa e o movimento incessante entre as diversas oposições, esta dissertação propõe um olhar mais atento à oposição recalque/desrecalque. Daí a significância do trabalho de Candido que menciona a “educação pela noite”, entendendo a noite como o domínio do lado desconhecido do Ser, com seus aspectos recônditos e ocultos, do domínio do inconsciente.

No caso de *Dão-Lalalão* pode-se identificar o movimento de Soropita que tenta a todo custo manter a integridade do recalque, para evitar a emergência do material recalcado que desestabilizaria seu padrão constituído, tanto no plano pessoal quanto no social. No sentido oposto, o recalcado força sua passagem à consciência e faz com que Soropita se depare com o limite de seus esforços. Aliado à questão do recalque, como já foi mencionado acima, será analisada a influência de Saturno, de uma certa disposição melancólica que se faz presente na caracterização da protagonista, como que a dar um fundamento para sua obstinada manutenção do recalque. Isso porque, numa ampliação do conceito de melancolia, que passa pela psicanálise freudiana, uma das características do melancólico seria justamente a relação problemática do sujeito com seu passado, marcado pela impossibilidade de superar determinadas perdas.

Pode-se pensar ainda na relevância do recalque não apenas no plano individual, mas também no histórico. Como já demonstrou o estudo recente de Roncari sobre *Dão-Lalalão*, o recalque desempenha papel importante na construção de uma certa imagem do Brasil, em detrimento de aspectos no mínimo dolorosos da história do país, que são sistematicamente deixados na penumbra.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> RONCARI, Op. Cit., p. 27, 28.

Vale a pena fazer um levantamento de alguns dos principais ensaios publicados sobre a narrativa em questão, a fim de identificar aspectos centrais em cada um deles e situar o presente trabalho em relação à fortuna crítica de *Dão-Lalalão*.

### **1.2 – Alguns ensaios sobre *Dão-Lalalão*.**

O já mencionado texto de Luiz Roncari, intitulado *O cão do sertão no Arraial do ão*, empreende uma extensa reflexão sobre a questão do poder patriarcal na sociedade brasileira. A partir dos dados relativos ao momento histórico no qual se passa a narrativa, por volta da primeira metade da década de 1940<sup>11</sup>, o autor correlaciona a novela rosiana com mitos gregos aos quais a obra em questão faz referência, sobretudo o mito de Pandora e o mito das cinco raças, presentes em Hesíodo.<sup>12</sup> Os mitos gregos fornecem elementos, na visão deste autor, para pensar a representação do homem e da mulher, Soropita e Doralda, compondo um paralelo entre as descrições da mitologia clássica e aquelas elaboradas pelo autor mineiro, além de propor uma reflexão entre Mito e História.

Nesse trabalho, Roncari destaca a figura de Soropita como “valentão” que tenta mudar de vida, enquanto a própria vida social do país também procura uma mudança, em busca de uma ordem institucionalizada, na qual a violência legalizada do Estado vem substituir a violência generalizada até então imposta pelos valentões de acordo com os interesses locais. Nessa passagem, porém, Soropita escolhe Doralda como esposa, não “por infelicidade”, mas “o fez por opção, pois eram as mulheres de bordel que ele apreciava”.<sup>13</sup> Ao agir dessa forma, Soropita vai na contramão do costume da sociedade patriarcal brasileira, na qual o senhor mantinha uma esposa em seu domicílio, para a procriação e garantia dos herdeiros das terras, e uma amante, normalmente de condição social inferior, fora de casa. “Ao tentar reunir duas em uma, ele cria uma aporia, um impossível, que deveria fazê-lo sofrer todas as contradições sozinho, sem poder confessá-las nem mesmo ao velho amigo Dalberto.”<sup>14</sup>

Passa a ter grande importância a questão da suspeita, da desconfiança como típica reação do patriarca diante da possibilidade da perda do poder. Nesse ponto Roncari estabelece um paralelo entre a figura de Soropita e a de Santiago, protagonista de *Dom Casmurro*, ressaltando a desconfiança doentia de ambos em relação às

---

<sup>11</sup> Ibid., p.21

<sup>12</sup> Ibid., p.27

<sup>13</sup> Ibid., p. 28.

<sup>14</sup> Ibid., p.77.

respectivas esposas. Vale uma ressalva, em relação a este paralelo estabelecido por Roncari: no caso de Soropita, a desconfiança não recai sobre a esposa, mas de que outros homens saibam dela e do seu passado.

Roncari frisa, por outro lado, a confiança cega que Soropita tem, antes de tudo, nas próprias armas de fogo que ele carrega consigo. Ambas as narrativas teriam uma importante característica em comum, na medida em que o foco narrativo, muito próximo à perspectiva da protagonista, apresentaria ao leitor um quadro distorcido, no qual as suspeitas são apresentadas como verdades.

No caso de *Dão-Lalalão*, porém, a partir do encontro com Dalberto, seria possível perceber a entrada em cena de outros pontos de vista que colocam em xeque a visão de Soropita. Seria, segundo o autor do ensaio, o momento da virada narrativa, na qual a perspectiva mitológica da mulher como presente enganoso, daria lugar à visão histórica, na qual a figura do patriarca seria, então, desnudada. Tal desnudamento se dá pela mudança de perspectiva, outras personagens que se contrapõem à visão dominante de Soropita, e pela correlação interpretativa com o mito das cinco raças contido em Hesíodo, através do qual Soropita pode ser identificado aos homens de bronze, representantes da violência em estado puro, longe da justiça que aproxima homens e deuses.<sup>15</sup>

O estudo de Roncari sem dúvida oferece uma importante interpretação da novela em questão, atrelando a perspectiva histórica à cultura clássica grega, já indicada pelo próprio Roncari em outro trabalho<sup>16</sup> (RONCARI, 2004). Cabe ressaltar que na presente dissertação o interesse recairá sobre a distorção, apresentada por Roncari, como dificuldade à “apreensão do sentido mais verdadeiro do relato” por parte do leitor.<sup>17</sup> Essa distorção advém do fato da perspectiva do narrador e da protagonista estarem muito próximas, às vezes deveras misturadas, impedindo um registro mais objetivo, mais “fidedigno” dos fatos, prevalecendo a “percepção subjetiva do herói, [...] suas palavras interiores e formas de representar e deformar os fatos percebidos.”<sup>18</sup>

Para a perspectiva de análise aqui adotada essa deformação, ou distorção, ganha status privilegiado de produtora de sentido, uma vez que se aproxima da distorção onírica, atuante como um dos elementos do trabalho de formação dos sonhos, de acordo com a perspectiva psicanalítica inaugurada por Freud. Se o próprio Rosa, como

---

<sup>15</sup> Ibid. p.79.

<sup>16</sup> Idem, 2004.

<sup>17</sup> Idem, 2007, p.52.

<sup>18</sup> Ibid., p.64.

foi dito acima, chama a atenção para a relação entre sonho e bordel, a intenção será analisar a presente narrativa atrelada ao processo através do qual se dá a distorção referida acima, pois tal dinâmica se mostra análoga ao próprio trabalho do sonho descrito por Freud, no qual metáfora e metonímia, deslocamento e condensação, agem sobre os conteúdos latentes a fim de tornar-lhes mais acessíveis à consciência. Por isso a importância será dada à análise e interpretação das imagens textuais, como ponto de encontro entre o trabalho do autor e os mecanismos inconscientes a atuar na composição da obra.

O texto de Roncari faz ainda menção a outro importante ensaio sobre *Dão-Lalalão*, quando aborda a novela radiofônica e a função por ela desempenhada dentro da narrativa. Trata-se do ensaio de Bento Prado Jr., publicado pela primeira vez em 1968, intitulado *O destino decifrado – linguagem e existência em Guimarães Rosa*. Sobre a importância desempenhada pela novela de rádio no contexto da novela maior, se falará mais adiante.

O texto de Prado Jr., relativamente pioneiro no estudo de *Dão-Lalalão*, se centra na possibilidade das protagonistas das narrativas rosianas se colocarem diante de seu destino, decifrando-lhes sua linguagem, seu enigma, a fim de se posicionarem enquanto sujeitos capazes de compreender seus sinais e resolverem seus dilemas.

Este autor ressalta logo de início a relevância da relação entre memória e inconsciente, focando a figura de Soropita como alguém que repassa os quadros de sua vida, numa viagem interna, enquanto realiza outra viagem, externa, no caminho de volta para casa. Prado Jr. aponta para a familiaridade dos caminhos, tanto imaginados quanto os realmente percorridos, e as surpresas que, apesar da familiaridade, ou justamente devido a ela, assaltam a protagonista. Nesse ponto ele frisa também a importância das reversibilidades de que fala Candido, quando, por exemplo, refere-se às cicatrizes de Soropita, índice das violências que sofreu e que, quando acariciadas por Doralda, passam a ser fonte de prazer e excitação. Da mesma forma, Doralda se converte de figura confiável àquela que possui um lado turvo. O autor do ensaio assinala: “É Doralda, assim, o *tema* desse longo monólogo de que se tece a viagem interior e quem fala, nesse monólogo, é o *desejo*.” (PRADO JR., 1985, 206)

Compreensíveis, portanto, as reversibilidades apontadas por Candido e retomadas por Prado Jr. Se em *Dão-Lalalão* quem fala é o desejo, só se pode esperar o inesperado, uma vez que os caminhos percorridos pelo desejo levam, necessariamente, ao que o ser humano tem de mais primitivo e escondido. O trabalho de Soropita seria

então o de decifrar esse “discurso secreto” que subjaz ao seu devaneio a fim de resolver seus impasses e reconciliar-se com seu destino.<sup>19</sup> Com a dissolução do dilema e a referida reconciliação, com o escorraçamento do preto Iládio ao fim da narrativa, Soropita pode voltar à sua rotina, à novela de rádio que faz questão de ouvir para recontar aos outros.

Prado Jr. compara *Dão-Lalalão* com *O recado do morro*, pontuando que em ambas “a trama consiste na decifração de uma mensagem”, além de ressaltar que “[o] que subjaz à consciência não é um acervo de imagens obscuras, mas uma novela bem articulada.”<sup>20</sup>

O que se pretende mostrar na presente dissertação é que Soropita só se preocupa com esse trabalho de decifração na medida em que o resultado desse processo não ameaça sua estabilidade. Para que sua rotina não seja ameaçada e para que ele continue sendo o portador da novela radiofônica, ele precisa deixar recalcada essa outra “novela bem articulada” de que fala Prado Jr. A novela de rádio serve para suplantar uma história que não pode ser compartilhada e que deve permanecer esquecida, pelo menos no que depender da protagonista, num movimento em tudo semelhante ao mecanismo psíquico de deslocamento.

### **1.3 - A questão da perversão – *intermezzo* teórico.**

Tanto Roncari quanto Prado Jr. utilizam-se do termo *perversão* para analisar trechos distintos da referida novela. A discussão que vem a seguir objetiva esclarecer dois pontos importantes, a saber: de que conceito de perversão os críticos se utilizam e de que forma este se afina com a concepção psicanalítica de perversão e, em segundo lugar, se é possível falar ou não de perversão no texto de Rosa.

Roncari (2007, 54), ao falar das fantasias que povoam o imaginário de Soropita, escreve o seguinte: “A dominante nas cenas imaginadas ou nos casos conversados é a perversão, no sentido próprio mesmo do termo, como se o amor, a relação do homem com a mulher tivesse se desviado de seu sentido humano e elevado, e regredido à condição feroz e animal.”

Prado Jr.<sup>21</sup>, por sua vez, fala de perversão quando menciona o lado problemático do passado de Doralda: “Apresentada inicialmente como o milagre da espontaneidade

---

<sup>19</sup> Ibid., p.211.

<sup>20</sup> Ibid., p.222,223.

<sup>21</sup> Ibid., p.206.

construtiva, do *eros* que tende espontaneamente à norma, Doralda desliza para um horizonte turvo, donde desponta, inquietante, a perversão”. Cita, na seqüência, o trecho da novela em que ela menciona a Soropita o uso de cocaína. Em seguida, Prado Jr. comenta que “[o] texto indica a existência de brejos na espontaneidade de Doralda: talvez ela não conduza necessariamente à norma, talvez ela contenha o germe da dissolução.”<sup>22</sup>

Estariam os autores acima citados falando da mesma perversão? A que “sentido próprio mesmo do termo” estaria se referindo Roncari? Não haveria, no uso que estes autores fazem do termo perversão, uma conotação moralizante?

A alusão feita por Prado Jr. aponta para a existência de uma outra Doralda, não tão comportada quanto Soropita espera, distinta daquela que vinha sendo apresentada pelo narrador. Na afirmação de Roncari, a perversão seria resultado dessa regressão do sentido humano e elevado da relação homem e mulher para um nível inferior, animalesco.

Na tentativa de esclarecer um pouco mais essa discussão, é importante recorrer à psicanálise, sobretudo em sua vertente freudiana, a fim de entender de que perversão se trata.

Falar de perversão é o mesmo que falar em desenvolvimento libidinal. Em termos sucintos, “[a] perversão seria, em uma palavra, a manutenção da sexualidade infantil perverso-polimorfa na vida adulta” (FERRAZ, 2000, 25). Freud, ao descrever o desenvolvimento do ser humano, tendo como foco a questão da sexualidade, fala das múltiplas formas de obtenção de prazer que existem, já na criança, em termos potenciais. Daí a utilização do termo “polimorfo”. No contexto dos *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, perversão tem ainda o sentido, segundo Laplanche e Pontalis (1986, 341) de “desvio em relação ao ato sexual “normal”, definido este como coito que visa a obtenção do orgasmo por penetração genital, com uma pessoa do sexo oposto.” Entende-se porque o termo perverso se conjuga com o polimorfo. Falar de perversão é o mesmo que falar do primado de uma sexualidade pré-genital, infantil, pela qual todos passam. Assim, se no neurótico, com o desenvolvimento pulsional “normal”, as formas de satisfação infantis sofrem o efeito do recalque, no perverso a sexualidade infantil surge em primeiro plano, ocupando o papel de eixo norteador na obtenção do prazer.

---

<sup>22</sup> Ibid., p. 207.

Sobre a relação entre neurose e perversão, é clássica a afirmação freudiana de que “*a neurose é, por assim dizer, o negativo da perversão.*” (FREUD, 1905, 157) Talvez a partir dessa afirmação possa se entender melhor o enunciado de Prado Jr, quando fala do “horizonte turvo” de Doralda, que deixa brechas para o aparecimento daquilo que Soropita preferiria que se mantivesse sob o efeito do recalque, como o caso do trecho que menciona o uso da cocaína. No entanto, Laplanche e Pontalis salientam que “[e]m psicanálise, fala-se de perversão apenas em relação à sexualidade.”<sup>23</sup> Mencionar o uso da cocaína não indicaria, portanto, uma perversão *stricto sensu*.

Quanto ao uso do termo perversão no texto de Roncari, vale lembrar que o lado “feroz e animal” da relação homem e mulher, resultado de uma regressão, é, na realidade, a porção recalçada de algo que é constitutivo do ser humano. Por tudo isso, parece que para se empreender uma reflexão mais profunda sobre a perversão a partir do texto de Rosa, deve-se passar por outros termos.

Freud ao tratar da questão da impotência psíquica, em seu texto *Sobre a tendência universal à depreciação na esfera do amor*, de 1912, comenta a divisão entre o que ele denominou de corrente afetiva e corrente sensual, para explicar certas escolhas amorosas feitas pelos homens. Ele observa que, por sua experiência clínica, não eram raras as queixas de impotência sexual dos homens com suas esposas, ao passo que, quando esses mesmos homens se relacionavam intimamente com mulheres de nível social inferior, obtinham plena satisfação. A partir daí ele faz suas reflexões teóricas, centrando suas explicações no desenvolvimento libidinal do indivíduo. Ele esclarece que não houve, nos casos acima mencionados, a união do que ele chamou de corrente afetiva e corrente sensual.

A corrente afetiva forma-se a partir da vivência dos cuidados básicos recebidos na infância, e se torna bastante intensa em relação aos familiares mais próximos, principalmente a mãe. As pulsões sexuais, presentes desde o início, buscam sua satisfação tendo como objeto justamente as figuras parentais. Com o começo da puberdade, delinea-se definitivamente uma corrente sensual, que tem por objetivo escolher parceiros adequados para a fruição sexual.

Aqueles objetos de satisfação infantil devem ser abandonados, embora eles continuem exercendo sua influência quando da escolha de novos parceiros. Pode acontecer da corrente sensual investir pesadamente aqueles objetos infantis, aos quais se

---

<sup>23</sup> LAPLANCHE e PONTALIS, 1986, loc. cit.



ligara fortemente devido à ação da corrente afetiva, tendo como resultado a impotência total. Como forma de resolver esse impasse, dá-se, então, uma dissociação entre as duas correntes. A fim de garantir sua satisfação sexual, o sujeito passa a escolher parceiros de condição inferior à sua, que estejam o mais distante possível daqueles objetos que são altamente valorizados por ele, pessoas do seu nível e do seu meio mais íntimo, mas, por isso mesmo, com conotação incestuosa no que diz respeito à satisfação sexual. A depreciação a que faz menção o título do texto se contrapõe a essa supervalorização, que tem suas origens na infância do indivíduo.

Nas palavras de Freud, esses sujeitos “[q]uando amam, não desejam, e quando desejam, não podem amar. Procuram objetos que não precisem amar, de modo a manter sua sensualidade afastada dos objetos que amam [...]” (FREUD, 1912, 188) É interessante refletir sobre a condição de Soropita a partir dessa perspectiva. Ele se esmerou em reunir as duas correntes apontadas por Freud, feito que um neurótico jamais realizaria, mas parece agora ter de pagar o preço dessa união, percebendo que um perigo o ronda. Ele contraria a norma do sertão, desconsiderando o valor social dessa dissociação ora apresentada e experimenta a ameaça de ver ruir essa construção de ténue equilíbrio, poucas vezes antes tentada. Pode-se afirmar que a perspectiva de Soropita se aproxima de algo mais liberto, pela união da sensualidade com a afetividade, e, ao mesmo tempo, transgressiva, pois confronta a regra estabelecida por aquela sociedade.

Voltando à discussão apresentada por Freud, ele propõe, nesse mesmo texto, que se amplie o conceito de impotência psíquica, a fim de abarcar não apenas aqueles casos em que a relação sexual não se realiza, mas todos os casos de relações que de fato se concretizam sem, no entanto, proporcionar qualquer prazer ao indivíduo. Feita essa ampliação, ele acrescenta que, se atentarmos para as gradações existentes nos diversos casos encontrados, “não poderemos fugir à conclusão de que o comportamento amoroso dos homens, no mundo civilizado de hoje, de modo geral traz a marca da impotência psíquica.”<sup>24</sup>

A citação que vem a seguir, tirada desse mesmo texto de Freud, apesar de longa, será útil para um redimensionamento da questão da perversão em *Dão-Lalalão*.

[...] o homem quase sempre sente respeito pela mulher, que atua como restrição à sua atividade sexual, e só desenvolve potência completa quando se acha com um objeto sexual depreciado; e isto, por sua vez, é causado, em parte, pela entrada de *componentes perversos em seus objetivos sexuais*, os quais não ousa

---

<sup>24</sup> Ibid., p.190.

satisfazer com a mulher que ele respeita. Assegura-se de prazer sexual completo apenas quando se pode dedicar sem reserva a obter satisfação, o que, com sua mulher bem educada, por exemplo, não se atreve a realizar. É esta a origem de sua necessidade de um objeto sexual depreciado, de uma mulher eticamente inferior, a quem não precise atribuir escrúpulos estéticos, que não o conheça em seu outro círculo de relações sociais e que ali não o possa julgar. [...] é possível que a tendência a escolher uma mulher de classe mais baixa para sua amante permanente ou mesmo para sua esposa, tão frequentemente observada nos homens das classes mais altas da sociedade, nada mais seja que a consequência de sua necessidade de um objeto sexual depreciado, a quem se vincule psicologicamente a possibilidade de completa satisfação sexual.<sup>25</sup>

Somando-se a esse raciocínio, segue a observação do psicanalista Flávio Carvalho Ferraz em seu volume sobre a perversão, que esclarece que esse termo é usado para designar “uma estrutura psíquica particular [...] caracterizada por uma relação com os objetos na qual estes são manipulados de modo a serem *usados*, na pior das acepções do termo.”<sup>26</sup>

O texto de Freud explicita a dimensão psíquica de um fenômeno certamente mais complexo, a necessidade dessa cisão entre a esposa e a amante, fenômeno para o qual Roncari já chamara a atenção no tocante à narrativa de Rosa. A observação de Ferraz só faz ressaltar o caráter francamente perverso desse fenômeno social que se entrelaça com o individual. Daí para pensar a necessidade de um bordel, em termos sociais e individuais, e todas as mulheres que lá se ocupam de realizar as fantasias perversas de seus clientes, não é esforço muito grande. Essa parece constituir, portanto, o grande foco a ser ainda mais detalhadamente estudado quando se fala de perversão na novela rosiana em questão. Uma perversão maior, que aponta para uma conduta amplamente aceita, quando não estimulada, que diz respeito ao uso, “na pior das acepções do termo”, mediante pagamento, de outros seres humanos para a satisfação própria. Não se trata de uma vertente moralista de pensamento, mas de uma problematização necessária, que se contrapõe a certas vertentes da crítica, que vêem o tema da prostituição em Guimarães Rosa apenas em sua perspectiva mais ligada a antigos rituais relativos ao amor.

Soropita caminha no sentido contrário ao do conceito de perversão aqui explicitado. Espera-se que tenha ficado claro que há, sim, uma perversão que perpassa o meio social no qual Doralda e Soropita se inserem, sendo que os mecanismos de sustentação dessa perversão, essa separação apontada acima, se dá socialmente, pela manutenção, por exemplo, dos bordéis. Não há, portanto, por tudo que foi exposto até

---

<sup>25</sup> Ibid., p.190,191.

<sup>26</sup> FERRAZ, Op. Cit., p.21 – grifo do autor.

aqui, perversão na relação entre Doralda e Soropita, mas sim no entorno que os contextualiza: talvez se possa falar em perversão social como desequilíbrio nas funções da sexualidade, da moral e das formas reificantes dos homens em sociedade. O que há é o confronto brutal entre a tentativa individual de corromper a norma social e a reação do meio que “cobra” o preço dessa transgressão. Soropita oscila, resgatando o que foi dito acima sobre as reversibilidades apontadas por Antonio Candido, entre tentar algo novo, inédito, e a velha lógica conservadora que ainda o habita, e que lhe impõe limites para a fruição plena de sua união com Doralda.

A partir dessa reflexão, a própria condição de Soropita como típico representante do patriarcado, proposta por Roncari, se torna problemática. Não apenas pela escolha amorosa, mas, inclusive, pela forma como ele expõe Doralda aos olhos de Dalberto, na cena da “escolhambação”, a ser analisada no capítulo seguinte. Também em relação ao patriarcado, Soropita é ambíguo, oscilante, pois faz o que nenhum típico representante dessa categoria jamais ousaria, embora preserve formas de agir e pensar típicas dessa perspectiva, como o plano de matar Dalberto, identificado como possível ameaça.

Desde já fica anotado, portanto, que o terreno em que se move Soropita implica em disposições psíquicas de ordem distinta às da perversão. É o que se verá mais profundamente no capítulo seguinte deste trabalho.

#### **1.4 – Outros ensaios sobre *Dão-Lalalão*.**

O crítico Dante Moreira Leite não escreveu um ensaio específico sobre *Dão-Lalalão*. Antes, fez uma leitura mais geral de alguns aspectos importantes sobre a prosa rosiana, contida em seu ensaio *A ficção de Guimarães Rosa*. Ao tratar do tema da prostituta, ele relaciona *Grande sertão: veredas* com *Dão-Lalalão*.

No ensaio de Leite (1979, 110), desenvolve-se um breve estudo da temática da mulher-dama, citando-se ali a Jiní, da *Estória de Lélio e Lina* e Nhorinhá de *Grande sertão*. Salienta-se a valorização da figura da prostituta, sem qualquer conotação de julgamento moral ou condenação pelo fato de ser meretriz. Ele recorre a *Dão-Lalalão* para definir a essência da prostituição. A partir do trecho em que Doralda admite ter gostado de seu antigo ofício, o crítico frisa que “a mulher-dama - ao contrário do que ocorre na tradição – pode ser apresentada como pessoa capaz de transmitir felicidade [porque] a prostituição não é, para ela, uma deformação ou imposição externa”. Mais adiante ele completa:

De um lado, escolhe uma profissão satisfatória – na medida em que corresponde a seus impulsos mais profundos e autênticos. Evidentemente, isso elimina o aspecto moralmente inaceitável da prostituição contemporânea, isto é, o fato de ser uma forma de exploração econômica. A ficção de Guimarães Rosa nos conduz, ainda aqui, a um universo primitivo, onde a mulher-dama, longe de ser vista como impura ou depravada, é uma sacerdotisa do amor – a mulher em que, na realidade, o homem encontra o amor em toda a sua pureza e inocência.<sup>27</sup>

De fato, ao se considerar uma personagem como Doralda, difícil encontrar outra que se compare em termos de sinceridade. Ela assume, aparentemente sem conflito algum, seu passado de prostituta, deixando Soropita perplexo. No entanto, o narrador de *Dão-Lalalão* não deixa de pontuar o lado mais baixo, problemático da prática da prostituição. Não se trata de negar o achado de Dante Moreira Leite no que diz respeito à prostituta como sacerdotisa do amor, mas pontuar que as personagens aqui consideradas, para todos os efeitos, não se situam naquele “universo primitivo”, mas são retratadas como fazendo parte de um certo contexto histórico e social, no qual a exploração econômica e toda degradação dela decorrente, já estão dadas. Trata-se de um nó temático que remete, por sua vez, a uma questão maior no contexto das análises da obra rosiana, a saber, a convivência disso que é da ordem do mitológico (a prostituta como “sacerdotisa do amor”) com aquilo que é da matéria histórica (a exploração econômica).

Ainda no tocante a *Dão-Lalalão*, outra observação importante desse mesmo crítico, que aponta para o paralelo entre Soropita e Riobaldo. Entre outros pontos ele anota que “o desejo de Riobaldo – casar-se com meretriz – é realizado por Soropita, que se casara com Doralda.”<sup>28</sup> Em outro trecho de seu ensaio, ao comentar a violência que perpassa o comportamento de Soropita, ele menciona o fato do “mundo interior de Soropita [ser] povoado de temores e angústias.” Quanto ao ódio, que seria o motor das ações desta personagem, ele fala de “um ódio [...] sem objeto definido [...] lançado em qualquer um, pois resulta da projeção, no mundo externo, desse interminável suplício do mundo interior.”<sup>29</sup> Por fim, este autor conclui: “Talvez não seja errado considerar Riobaldo como a continuação de Soropita – um Soropita, diga-se logo, capaz de refletir, recordar e antever o futuro, mas ao mesmo tempo capaz de levar o ódio e a angústia às últimas conseqüências.”<sup>30</sup>

---

<sup>27</sup> Ibid., p.112.

<sup>28</sup> LEITE, 1979, loc. cit.

<sup>29</sup> Ibid., p.106, 107.

<sup>30</sup> Ibid. p.107.

Trata-se de um paralelo pertinente, uma vez que Riobaldo parece realizar algo que, no caso de Soropita, surge como impossível, que é a longa reflexão sobre seu passado na tentativa de dar um sentido à sua própria vivência. Soropita, por sua vez, não vai muito longe nessa problematização, preferindo armar-se até os dentes e viver em constante estado de alerta contra o que quer que ameace sua estabilidade. Por isso supõe-se aqui que o ódio de que fala Leite tem, sim, um objeto definido: tudo e todos aqueles que representem a possibilidade de denunciar o passado de Soropita ou o de Doralda e, assim, desfazer sua atual condição de respeitabilidade.

Outro ponto de convergência entre Riobaldo e Soropita, seguindo a linha de raciocínio proposta por Dante Moreira Leite, seria o desejo de deixar muito bem estabelecido e separado o lugar daquilo que é bom e confiável daquilo que é ruim e ameaçador. O trecho a seguir, de *Grande sertão: veredas*, bem poderia servir como uma confissão do próprio Soropita:

[...] eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! Quero os pastos todos bem demarcados... Como é que eu posso com esse mundo? A vida é ingrata no macio de si; mas transtraz a esperança mesmo do meio do fel do desespero. Ao que, este mundo é muito misturado. (GSV, 210.)

É bom salientar, como já foi feito acima, que há uma proximidade entre Riobaldo e Soropita, na medida em que existem, também, suas disparidades. Soropita não empreende a extensa viagem à qual Riobaldo se entrega para ir até o fundo de seus dilemas. Soropita dispende toda sua força para que, a todo custo, os pastos continuem demarcados conforme aquilo que ele acha que deve ser, recusando-se a ir muito além dos limites do que lhe é conhecido. Além disso, a posição de Riobaldo é a de alguém que já passou pelo vivido, que agora é narrado, ao passo que Soropita tem sua história ainda em desenvolvimento, debruçando-se sobre apenas uma parte de seu passado.

\* \* \*

Dois ensaios ainda merecem destaque aqui no tocante a *Dão-Lalalão*. O primeiro deles, intitula-se *Exercícios de saudade: Dão-Lalalão*, de autoria de Susana Kampff Lages. Trata-se de um capítulo do livro de sua autoria que investiga a saudade na obra de Guimarães Rosa. Entende-se por saudade, no contexto da presente obra, como “um conceito por assim dizer performático, que põe em conflito diferentes dimensões temporais, recompondo em nova chave mitos da tradição. No sentido performático, a saudade pode ser vista como motor da ação do poeta por excelência, *poiesis*, criação.” (LAGES, 2002, 46) Ou, como a autora completa na seqüência, “um

elemento textual performativo, um operador de passagens que no processo de constituição do texto cria efeitos de mito e mística, pelo contínuo deslocamento das categorias temporais por recuos e avanços no tempo”.<sup>31</sup>

Ao abordar criticamente *Dão-Lalalão*, narrativa em que não faltam os avanços e recuos temporais, a autora chama a atenção para a proximidade entre a perspectiva do narrador e do protagonista e para o movimento do devaneio de Soropita, “centrado não tanto no objeto do desejo como no próprio movimento de desejar”<sup>32</sup>, que o leva tanto ao futuro, na perspectiva de chegar em casa, quanto ao passado, no desejo de acessar uma Doralda anterior ao seu encontro com ela.

Susana Lages ainda pontua a tentativa de Soropita em ocultar o passado, tanto seu quanto de Doralda. A saudade, seja da esposa, pessoa caseira, seja do passado em comitivas relembrado na companhia de Dalberto, converte-se em perigo de revelação de um passado vergonhoso, baixo. Tal perigo é evidente, no caso de Soropita, que traz consigo cicatrizes, sinais visíveis de seu passado violento, e mais sutil no caso de Doralda, que traz na alma marcas semelhantes, passíveis de serem reveladas pelo olhar de um outro, eventual frequentador dos bordéis por onde ela passara. Mediante esse duplo perigo, a ensaísta ressalta que:

Como textos inscritos na pele e na alma, as marcas que Soropita deseja apagadas (as suas e a marca de Doralda) indicam o lado odioso da vida dos dois: brigas, doenças, falta de caráter. No presente, há, portanto, dois Soropitas e duas Doraldas: o Soropita que lembra de Surrupita, boiadeiro fanfarrão e de Sucena, prostituta em Montes Claros; o Soropita que pensa em Soropita, pequeno comerciante trabalhador e em Doralda, dona de casa bela e prendada [...] Soropita deseja apagar todas as marcas daquele passado decaído, mau porque duplo, misturado, dividido [...] Soropita gostaria de poder eliminar o passado para que esse passado fosse outro e para que o presente, ameaçado pelas marcas passadas, pudesse ter uma conciliação futura.<sup>33</sup>

Importante ainda frisar que a autora, em sua ampla pesquisa, esclarece que um dos nomes associados a Doralda, Sucena, derivado de Açucena, significa... saudades<sup>34</sup>, o que torna ainda mais intrigante e instigante a leitura de seu ensaio. Certamente que comentá-lo em profundidade, assim como os outros ensaios aqui mencionados, implicaria num alargamento significativo do presente capítulo. O ponto que parece digno de nota aqui, entre muitos outros, é a proximidade da história de Soropita com a novela de rádio que ele ouve no Andrequicé e reconta aos moradores do ão.

---

<sup>31</sup> Ibid., p.50.

<sup>32</sup> Ibid., p.57.

<sup>33</sup> Ibid., p.62.

<sup>34</sup> Ibid., p.66.

Ela descreve a semelhança da novela radiofônica, em forma e conteúdo, a partir de um comentário de Soropita, com a própria história de Soropita contada pelo narrador. “- A estória é estável de boa, mal que acompridada: taca e não rende...” (D-L, 48) Tanto a narrativa do rádio quanto a história que se constrói ante a leitura de *Dão-Lalalão* têm essa característica de algo que se dá entre avanços e recuos, não sendo em linha reta, sem rodeios, típico do que Lages chama de “elementos de fabulação novelesca”<sup>35</sup>. E daí a ponte para a semelhança do conteúdo. “A novela:...o pai não consentia no casamento a moça e o moço padeciam [...]” (D-L, 48) Ou seja, um ir e vir que se relaciona com os obstáculos de uma relação amorosa, o “tema do amor proibido, as saudades e os ciúmes.”<sup>36</sup> Roncari também observou a semelhança entre a narrativa do rádio e a história de Soropita, mas argumentando a semelhança entre a posição de Soropita e o patriarca que usa e abusa do seu poder para impedir a realização amorosa da filha e seu pretendente. (2007, 65).

Desde já, deixa-se pontuado que a perspectiva adotada na presente dissertação considera a presença, na história do rádio, tanto do elemento de violência patriarcal, de que fala Roncari, quanto de um padecimento mais próximo do melancólico, pontuado por Lages.

Para finalizar o comentário sobre o ensaio de Lages, é interessante ressaltar a observação feita por esta autora das duplicações das histórias, ou, como ela mesmo anota: “A narrativa de Soropita é narrativa de desdobramentos e duplicações de narrativas.”<sup>37</sup> Num movimento contínuo, que Lages compara a espelhos e seus múltiplos reflexos, a história do rádio reflete a de Soropita, que por sua vez remete à pretensão de Dalberto em desposar uma prostituta, que faz com que Soropita reflita sobre sua história, lembrando-se ainda de outras tantas narrativas exemplares que compõem a trama complexa de *Dão-Lalalão*. Como se verá no capítulo seguinte, esse movimento a que se refere Lages, no contexto da presente dissertação, será comparado ao do pêndulo de um sino.

O último ensaio a ser comentado aqui é o de Heloísa Vilhena de Araújo, intitulado *Vênus*. O volume *A raiz da alma*, no qual se encontra o referido ensaio, parte do pressuposto, sugerido, em alguma medida, pelo próprio Rosa, de que cada uma das novelas de *Corpo de baile* seria regida, no sentido astrológico, por um planeta do

---

<sup>35</sup> Ibid., p.69.

<sup>36</sup> LAGES, 2002, loc. cit.

<sup>37</sup> Ibid., p.70.

sistema solar, conforme pensado pelos gregos antigos. Por meio de um cuidadoso estudo, no qual a autora cita autores como Platão, Hesíodo, Aristóteles, Heloísa de Araújo mostra a associação das diversas narrativas de *Corpo de baile* a cada um desses corpos celestes, o que implicaria, ainda, em modos específicos, em cada uma das narrativas, de se perceber o mundo. Ela anota ainda, no contexto de sua argumentação mais geral, que os astros em questão influenciam-se mutuamente, sendo possível, analogamente, identificar elementos de uma narrativa a impregnar as demais.

Em *Dão-Lalalão* a regência de Vênus justifica o título do ensaio, aproximando tal regência à Doralda, da mesma forma que circunscreve, para a referida novela, a temática central do amor, o que Rosa já fizera em *A estória de Lélío e Lina*. Sob a influência desse corpo celeste, dessa divindade, o olfato ganha especial destaque, sendo o sentido privilegiado na relação de Doralda com Soropita.

Dessa forma, a Heloísa Vilhena de Araújo enumera diversas passagens na narrativa a fim de evidenciar a presença ali daquilo que a tradição clássica grega associa à figura de Afrodite, como a “pomba, a romã, o ouro [...] a rosa, a espuma, e a vaca.” Além desses pode-se ainda mencionar o perfume e o riso, estes últimos amplamente mencionados no texto de Rosa. (ARAÚJO, 1992, 105/106)

A autora salienta, logo no início de seu ensaio, a relação de influência entre Vênus, regente de *Dão-Lalalão* e Marte, de *A estória de Lélío e Lina*. Ela afirma que na última narrativa, “a atmosfera predominante de Marte era suavizada pelo amor na descendente [...], sem que este, contudo, dominasse o conto: dona Rosalina só passa a predominar no final do texto.” Com relação a *Dão-Lalalão*, “Vênus está na ascendente [...] e Marte vem emprestar-lhe um sombreado de guerra, sem, entretanto, dominar o texto.”<sup>38</sup>

Na caracterização de Doralda, portanto, predominam os aspectos relacionados à deusa do amor, ao prazer. Uma figura perfumada e brilhante, que contrasta com a personalidade de Soropita, obcecada pelo medo, pela possibilidade da dor, da impotência. “Doralda é corajosa, sincera, franca, natural, alegre, saudável. Mitiga os aspectos negativos de Soropita.”<sup>39</sup>

A perspectiva de pesquisa de Araújo mostra-se bastante produtiva. É bom frisar, no entanto, que alguns apontamentos da autora entram em choque com o ponto de vista aqui adotado para a leitura da obra.

---

<sup>38</sup> Ibid., p.107.

<sup>39</sup> Ibid., p.116.



Por exemplo, quando a pesquisadora comenta sobre a moça inventada por Soropita, que depois se transforma em Doralda, e que, em fantasia, se une ao preto Iládio. Araújo salienta que, sendo tudo fruto da imaginação obcecada de Soropita, e não algo constatável na realidade, “são sombras, não são reais. O real é ele mesmo, Soropita. Humano, efêmero, mortal, preto.” Continuando seu raciocínio, ela afirma que, ao “enfrentar sua própria imaginação doentia, hipocondríaca, na pessoa do preto Iládio, Soropita percebe-a, finalmente, como o que é verdadeiramente – uma sombra. [...] O mal não existe, é sombra. O real é o divino, o “em-deus””<sup>40</sup>

Para esta autora Soropita “abandona os aspectos ilusórios da marcialidade – a violência, a desconfiança, o medo, a tristeza”, incorporando, em seu lugar “a coragem, a fortaleza, a confiança, a alegria.”<sup>41</sup> Ao final, resultado do casamento entre Amor e Guerra, Vênus e Marte, nasceria a Paz, ressaltando a disposição de Soropita para “recomeçar [a vida], igualzinha, do princípio, e dali, quantas vezes quisesse” (D-L, 79)

No presente estudo, a realidade da sombra, a realidade psíquica daquilo que é recalçado não deixa dúvidas quanto à sua presença em *Dão-Lalalão*. Contrariando a posição de Araújo, a perspectiva aqui adotada opta por considerar a realidade do mal, da sombra, que, ao final da narrativa, não abandona Soropita. No presente estudo, o “recomeçar” tudo igualzinho, mencionado acima, significa recomeçar com as mesmas promessas de delícias, mas também de angústias e desconfianças. Soropita, no último parágrafo da narrativa, se oferece para voltar ao Andrequicé para ouvir a novela de rádio, o que significa expor-se, novamente, a tudo o que a (sua) novela registrara até ali, como num movimento circular, ou, como um sino que não cessa de badalar. Não há, na perspectiva aqui adotada, nada semelhante a um aperfeiçoamento, uma evolução no caráter do protagonista. Soropita, nesse sentido, não se assemelharia nem a Riobaldo nem a Miguilim, por exemplo.

No capítulo 3 desta dissertação, partindo da proposta apresentada por Heloísa Vilhena de Araújo em seu livro, será desenvolvida a idéia da influência de Saturno sobre a novela aqui analisada. Esse planeta é associado pela autora, com propriedade, à *Cara-de-bronze*. A partir da leitura do ensaio de Araújo sobre esta narrativa, pode-se perceber que embora o personagem desta história seja o melancólico por excelência, traços de melancolia podem ser identificados em Soropita. Se um planeta pode exercer, por sua proximidade, influência no planeta contíguo, por que o Saturno de *Cara-de-*

---

<sup>40</sup> Ibid., p.117.

<sup>41</sup> Ibid., p.118

*bronze* não influenciaria a *Vênus de Dão-Lalalão*? Tanto no livro de Araújo como na edição primeira de *Corpo de baile* as narrativas se apresentam uma ao lado da outra... O pressuposto é que a influência de Saturno, colorindo de melancolia a novela *Dão-Lalalão*, pode apresentar implicações produtivas para a leitura crítica desta obra. A idéia a ser desenvolvida tem como ponto de partida o trabalho da referida autora, sendo necessário pontuar, desde já, que se fará uma ampliação do conceito de melancolia, que passará necessariamente pelas elaborações de Freud, Walter Benjamin.

Antes, porém, no capítulo 2, serão apresentadas as principais idéias relativas à leitura crítica proposta nesta dissertação, a saber, a relevância de uma abordagem que articule a análise estilística da obra em questão à teoria psicanalítica, centrada, sobretudo, no conceito de recalque, conforme proposto por Freud. As idéias a serem desenvolvidas no próximo capítulo serão cruciais para se estabelecer a relação da dinâmica do recalque com a disposição melancólica de Soropita mencionada acima.

## **2 – O badalar do sino e a dinâmica do recalque**

## 2.1- Da harmonia ao desespero: o recado do sonho

“um passado que, se a gente auxiliar, até Deus mesmo esquece” (D-L, 8)

Lão-Dalalão, Dão-Lalalão. Esse seria o badalar do sino referente ao amor, segundo indicação presente na *Estória de Lélío e Lina*, “o amor era isso – lãodalalão – um sino e seu badaladal” (ELL, 237). Inegável considerar a presença do tema do amor na novela em questão, uma vez que o centro da narrativa diz respeito à união de Soropita e Doralda em toda a sua complexidade. Mas a atenção do presente estudo se voltará mais para o movimento do sino do que propriamente para o som resultante do seu badalar. A princípio pode parecer impossível essa dissociação, e talvez de fato assim seja, mas essa metáfora, a do sino a badalar, pode ser mais útil para a interpretação da narrativa do que se imagina num primeiro momento.

Dissociar o movimento do sino do som que ele produz? Afinal o sino não é feito com essa finalidade? Isso, aparentemente, é óbvio. Mas não é o que se percebe quando se procede a uma leitura atenta de *Dão-Lalalão*, sobretudo quando se acompanha os movimentos, idas e vindas de Soropita, registrados de perto pelo narrador.

O trecho inicial de *Dão-Lalalão* registra um momento de perfeita harmonia. Ao montar em seu cavalo com a intenção de voltar do Andrequicé para sua casa, no ão, ele se recorda de um comentário elogioso que Doralda lhe fizera sobre o fato dele mal encostar os pés no flanco do animal e este já “entender” o recado de seu condutor. “Soropita tomara o reparo como um gabo; e se fazia feliz.” O comentário de Doralda é lembrado junto com a recordação de seu riso,

o rir um pouco rouco, não forte, mas abrindo franqueza quase de homem, se bem que sem perder o quente colorido, qual, que é do riso de mulher muito mulher: que não se separa de todo da pessoa, antes parece chamar tudo para dentro de si. (D-L, 5)

Apesar da harmonia que o primeiro parágrafo da novela exala, com a doce lembrança que acompanha Soropita e parece acalentar sua volta ao domicílio, denotando, por sua vez, a harmonia conjugal, com o perfeito entrosamento entre o cavaleiro e sua montaria, há ali um índice de duplicidade, referente à Doralda e seu riso, que serve como prenúncio do que será desenvolvido no restante da narrativa.

Ao escrever que o riso de Doralda se dá “abrindo franqueza quase de homem”, sendo ao mesmo tempo “riso de mulher muito mulher”, o texto de Rosa aponta para uma fusão de elementos nessa personagem. Afasta-se assim, logo de início, a expectativa de que se trata de personagens que encarnam elementos puros, como se Doralda, por exemplo, fosse a pura representação do feminino. Prevalece aqui o que o

crítico Davi Arrigucci Jr. aponta com relação ao *Grande sertão: veredas*, ou seja, a sobreposição, a mistura de elementos diversos, desde a caracterização das personagens até a constituição mesma da narrativa. (ARRIGUCCI, 1994, 14)

A marca da narrativa é o ir e vir de um pólo a outro, semelhante ao badalar de um sino, apontando para a dinâmica ininterrupta do movimento entre um elemento e seu contrário. Essas observações referentes à constituição de *Dão-Lalalão* já foram feitas por Ana Maria Machado (1991, 131), mas apenas sugeridas, sem que fossem extensamente desenvolvidas, como é o caso da presente análise. Soropita, como se verá, busca impedir esse movimento mencionado acima, na tentativa de fixar a estabilidade por ele conquistada, como se ela pudesse ser protegida de qualquer abalo.

Além disso, desde o princípio fica registrado a forma como é construída a narrativa, com recuos no tempo, lembranças de fatos passados que, mais adiante, se assomarão às fantasias do protagonista e que, a todo instante, irrompem no trajeto da viagem, assim como em outros momentos da novela.

Soropita, a bem dizer, não *esporeava* o cavalo: *tenteava-lhe* leve e leve o fundo do flanco [...]. Desde um dia, sua mulher *notara* isso [...]. Soropita *tomara* o reparo como um gabo [...]. Nem dado a sentir o frio do metal da espora, [...] o cavalo *ampliava* o passo. *Era* pelo meio do dia. Saíam de Andrequicé. (D-L, 5, grifos meus)

O movimento da narrativa, como fica indicado pela alternância dos tempos verbais, do pretérito imperfeito para o mais que perfeito, fica assim categorizado, como o ir e vir, entre a viagem que se realiza, o tempo da ação presente, e diferentes modos de apreensão e registro do tempo, a lembrança, o devaneio, típicas da “meio-sonhada ruminação” que caracteriza o percurso de Soropita até sua casa. O jogo de opostos está dado desde o primeiro parágrafo da novela, mesmo nas frases que parecem sintetizar o estado da personagem “[...] Soropita fluía *rígido* num *devaneio*, uniforme” (D-L, 06, grifos meus). Não é demais mencionar que o movimento a que se refere aqui já vem, ademais, sugerido no próprio título da narrativa e na metáfora do sino a badalar, com a troca entre D/L, Lã-Dalalão, Dão-Lalalão.

A estrada é bastante conhecida, deveras familiar. “Conhecia de cor o caminho, cada ponto e cada volta, e no comum não punha maior atenção nas coisas de todo tempo”. (D-L, 5) Tal contexto se mostra propício para que Soropita, ao se desligar da percepção do ambiente exterior, volte-se para seu interior, “ia entrando em si, em meio-sonhada ruminação.”

O trecho percorrido, entre o Andrequicé e o Ño, faz parte da rotina do protagonista. “Nessas direções cruzava, habitual: muita semana, vinha e ia até duas vezes.” (D-L, 6) O viajar, por sua vez, é uma prática incorporada à vida de Soropita desde há muito tempo. Antes de levar a pacata vida de comerciante e proprietário ele acompanhava “boiadas e tropas” pelo sertão. A pequena distância percorrida no momento presente soa-lhe aprazível. Nada, aparentemente, parece ameaçar a calma de sua situação atual. A curta viagem, porém, faz ressoar dentro de Soropita as grandes distâncias percorridas no passado. A “calmaria” traz em si, portanto, como elemento latente, o “tempestuoso” passado de Soropita.

A oposição à calma da viagem, a princípio percebidos como vindos de fora, na forma de “súbitos bruscos incidentes” que “picavam” Soropita, barulhos e movimentos repentinos que poderiam representar alguma ameaça, não passam despercebidos pelo protagonista. Nesta altura da narrativa, não resta dúvida de que os perigos advém do exterior, provém do meio e não do sujeito. À menor suspeita “Soropita transmitia ao animal, pelo freio, um aviso nervoso, enquanto sua outra mão se acostumara a buscar a cintura, onde se acomodavam juntos a pistola automática de nove tiros e o revólver oxidado [...]” (D-L, 6) Note-se aqui, novamente, a troca dos tempos verbais, “transmitia” e “acostumara”, diferenciando a atualidade do aviso transmitido ao cavalo e o hábito mais antigo de levar a mão às armas, ao qual ele já se acostumara. Certamente não é casual o fato das armas estarem acomodadas, tanto no sentido do que está ali acondicionado quanto no de algo que está ajustado, adaptado ao corpo de quem as carrega, quase como se já fizessem parte dele.

Sobre essas armas, o narrador comenta o seguinte: “Soropita confiava neles, mesmo não explicando a rapidez com que, em caso de ufa, sabiam disparar, simultâneas, essas armas, que ele jamais largava de si.” (D-L, 6) É importante frisar, complementando o que já se disse no parágrafo acima, a autonomia das armas que “sabiam disparar” de forma simultânea, como se Soropita sequer se desse conta disso, quase que de forma independente de sua vontade, sendo, verdadeiramente, um ato que escapava à possibilidade de explicação racional. O sujeito da ação são as armas, e não Soropita. Corrobora-se, por esta passagem e por outras, o agir de supetão a que faz

menção Ana Maria Machado em seu estudo sobre os nomes na obra de Guimarães Rosa.<sup>42</sup>

Aliado à rapidez das armas, os sentidos do protagonista são extremamente aguçados. “Seus olhos eram mais que bons. E melhor seu olfato [...] poderia vedar-se e, à cega, acertar de dizer em que lugar se achava, até pelo rumor das pegadas do cavalo, pelo tinir [...]” (D-L, 6)

Por esses poucos elementos pode-se perceber que Soropita está sempre de sobreaviso, vivendo na iminência de um ataque externo que, de qualquer canto, pudesse por em risco sua vida. Logo se verá, no entanto, que a ameaça pode vir, também, de dentro. Quando pousava no Andrequicé, Soropita usava a casa de Jõe Agual, cheia de recursos, como travas nas portas, lugares onde se pode apoiar as armas, rotas de fuga, além de diversos ganchos para se pendurar a rede. Dormir ali constituía um problema:

Ainda que, por si, Soropita gostasse mais de dormir em jirau ou catre. Mesmo com os sonhos: pois, em cama que a sua não fosse, costumeira, amiúde ele sonhava arrastado, quando não um pesadelo de que pusera a própria cabeça escondida a um canto – depressa carecia de a procurar; e amanhecia de reverso, virado para os pés; de havia algum tempo, era assim. (D-L, 7)

A fim de garantir sua estabilidade, sua integridade física e psíquica, Soropita precisa lançar mão de diversas estratégias. Apesar de conhecer o caminho de cor, e de cavalgar em perfeita integração com sua montaria, precisa andar fortemente armado e dormir em uma casa que lhe garanta a rápida resposta a um ataque surpresa. É preciso manter a rigidez de sua rotina a qualquer preço, pois quando essa se rompe, quando, por exemplo, ao dormir “em cama que a sua não fosse”, mesmo estando sob rígido esquema de segurança, um sonho lhe avisa de que algo pode dar errado. Em meio a um sonhar “arrastado”, destaca-se um pesadelo no qual ele “pusera a própria cabeça escondida a um canto – depressa carecia de a procurar”.

O pesadelo, quase que apenas um fragmento de sonho, é poderoso em sua imagem, que, de forma contundente, encena o desconforto, para não dizer o desespero, de alguém que escondesse sua cabeça e, precisando encontrá-la, não consegue. A imagem é exatamente o inverso daquele Soropita que, seguro de si, volta pela estrada a caminho de casa. É justamente isso que ele teme, e contra o que ele luta: “perder a cabeça”, perder o controle de si, e ver aquilo que construiu, sua imagem de comerciante próspero e bem casado (ver D-L, 15), se perder. O resultado imediato do pesadelo é o

---

<sup>42</sup> “Se *Sucena* lembrava *sugar*, *Soropita* a completa ao lembrar *sorver* e *pitar*. Se ela, cristalizada em seu nome, é durável, *Surupita* é súbito e age de *supetão*. Os opostos se completam, se repelem, se atraem.” Op. Cit.

acordar “de reverso, virado para os pés”. Eis o que o sonho realiza, apresentar o reverso do Soropita acordado, seu avesso. Por fim, o comentário do narrador: “de havia algum tempo, era assim.” Fica indicado que esse estado de coisas acompanha, há tempos, o bem estabelecido *modus vivendi* de Soropita. Por outro lado, se é verdade, como afirma Freud, que os sonhos são realizações disfarçadas de desejos inconscientes, caberia pensar na relação entre um sujeito que tanto tenta se defender das coisas e controlar tudo ao seu redor e sua contrapartida inconsciente, a saber, o desejo de se perder, de se render às suas pulsões mais primitivas.

O estudo de Octavio Paz, por sua vez, oferece elementos significativos para a leitura desse sonho. Em *Conjunções e disjunções* o ensaísta mexicano aborda as relações de aproximação e distanciamento entre os signos do corpo e do não-corpo. Suas reflexões tocam, inicialmente, as contraposições entre a cara, o rosto e “nossa outra cara [...] nossa cara animal, sexual: a bunda e os órgãos genitais.” (PAZ, 1979, 10) Este autor trata da “luta entre a cara e o cu, entre o princípio da realidade (repressivo) e o princípio do prazer (explosivo)”<sup>43</sup>, para salientar o caráter sombrio e agressivo da região corporal mais baixa. “Sua agressividade é o resultado da repressão risonha da cara.”

Soropita, no sonho, é representado como ser dividido, que, simplesmente, não consegue achar sua cabeça, sua cara, sua instância repressiva, vivendo a mercê da agressividade de seus próprios impulsos, tanto destrutivos quanto eróticos. Assim, um dos companheiros da comitiva de Dalberto observa que Soropita “tem pressa demais – tem paciência nenhuma: não gosta de faca. Cheirou a briga possível, rompeu algum brabo com ar de fazer roda de perigo, e aquilo ele principia logo, não retarda: dá nas armas.” (D-L, 30) Basta o “cheiro” da possibilidade de uma briga para que se manifeste a falta de contenção dos mencionados impulsos, “paciência nenhuma”, e Soropita passe, então, “logo”, sem retardo, à ação. De forma semelhante, quando se aproximava dos bordéis, o narrador anota que o protagonista “ardia de ir”, “[s]e abrasava”, ficando evidente, pela escolha dos verbos, o caráter irresistivelmente candente, da atração exercida por aquele ambiente sobre Soropita.

Por este quadro, o episódio do sonho e seus desdobramentos, pode-se perceber a situação problemática de Soropita em relação à lógica patriarcal, pois ele apresenta poucas condições para gerenciar sua vida de forma racional, já que sua cabeça, sede da

---

<sup>43</sup> Ibid., p. 11.



razão, encontra-se dissociada do resto do corpo, ficando comprometido o exercício de sua razão analítica, tão necessária para a administração dos negócios e demais assuntos da lida cotidiana.

Sobre esta “racionalidade” - que merece ser colocada entre aspas - aqui associada ao patriarcado e seus negócios, é importante fazer uma ressalva. Adorno e Horkheimer, num texto sobre a família, publicado na década de 1950, apontam justamente para o oposto, ou seja, a irracionalidade, a violência e o autoritarismo que subjazem à organização “racional” da vida doméstica, análoga à organização dos meios de produção e do trabalho. Ao tratarem da figura do *pater familias*, estes autores analisam os usos da pretensa racionalidade do mercado, que tem no pai de família seu representante maior. No âmbito familiar, tal racionalidade se apresenta nas formas das relações entre seus membros, servindo de justificativa para as modalidades violentas dessas mesmas relações. No caso de Soropita, pode-se dizer que, ao mesmo tempo que ele se esforça por colocar-se nesse lugar de “pai de família”, proprietário e empregador respeitável, segundo as razões do mercado – com tudo o que isso pode ter, no fundo, de irracional – ele tem de se haver, ainda, com a irracionalidade própria de seus íntimos impulsos, de amor e morte, que lhe atravessam o caminho, obrigando-o a tomar medidas extremas.

O sonho ainda remete, por sua imagem da cabeça escondida, descolada do corpo, à questão da castração. Freud chama a atenção, em seu texto de 1919, intitulado *O estranho*, para a “idéia de perder outros órgãos” do corpo como substituto do temor à castração. (FREUD, 1919, 249).

Conceito chave na teoria psicanalítica, a castração foi resumida, no contexto da análise, por Juan-David Nasio, como a experiência de “admitir com dor que os limites do corpo são mais estreitos que os limites do desejo”. Trata-se de uma experiência inconsciente na qual “a criança reconhece, ao preço da angústia, a diferença anatômica entre os sexos. Até ali ela vivia na ilusão da onipotência; dali por diante, com a experiência da castração, terá de aceitar que o universo seja composto de homens e mulheres e que o corpo tenha limites” (NASIO, 1997, 13).

O mesmo Nasio, psicanalista de inspiração lacaniana, esclarece que a castração não age sobre órgão sexual masculino, mas sobre sua representação psíquica, o falo. O corte operado pela castração, realizado normalmente pela figura paterna, representa a interdição aos impulsos incestuosos da criança em relação à mãe. A figura paterna, ou

qualquer um que realize a função simbólica da castração, representa a Lei, mas não é a Lei, o que significa que o pai ou seu substituto sofre os mesmos efeitos dessa proibição.

Ao falar de castração, da interdição do incesto, fala-se, principalmente, da constituição daquilo que é propriamente Humano, marcando a distinção entre o que é da Natureza e o que é da Cultura. Nas palavras do filósofo e psicanalista Luiz Alfredo Garcia-Roza, “A mãe[...] é interdita pela cultura e é esse interdito que nos constitui como humanos (e que constitui a própria cultura) [...], cometer o incesto, nos remeteria ao contexto do natural, já que é a interdição que funda o humano.” (GARCIA-ROZA, 2004, 153)

Apesar de um tanto extensa, vale a citação do texto de Nasio, pela sua significância e pela articulação que se fará a seguir com o texto de Rosa.

O falo simbólico significa e lembra que todo desejo do homem é um desejo sexual, isto é, não genital, mas um desejo tão insatisfeito quanto o desejo incestuoso a que o ser humano teve de renunciar. Afirmar com Lacan que o falo é o significante do desejo é lembrar que todas as experiências erógenas da vida infantil e adulta, todos os desejos humanos [...], permanecerão marcados pela experiência crucial de se ter tido que renunciar ao gozo com a mãe e aceitar a insatisfação do desejo. Dizer que o falo é o significante do desejo equivale a dizer que todo desejo é sexual e que todo desejo, em última instância, é insatisfeito.<sup>44</sup>

Voltando à narrativa e à questão levantada pelo sonho de Soropita, convém lembrar o “Côco de festa, de Chico Barbós” canção que serve de epígrafe a *Dão-Lalalão*. Com relação a esse texto o próprio Rosa indica, quando escreve ao seu tradutor italiano:

[...] traduz ele (o côco), de modo cômico aparente uma ânsia de posse da totalidade, do absoluto, da simultaneidade e plenitude, eternas. [...] ele (o cantor) [...] persiste em querer tudo: o conteúdo e a própria caixa de Pandora - até sua tampa! - e seja ela o que for: balaio ou cumbuco... (ROSA, 2003, 43).

Trata-se de uma canção que, ao lermos sua letra, de imediato se destaca a repetição do querer do cantador "Da mandioca quero a massa e o beiju,/ do mundéu quero a paca e o tatu;/ da mulher quero o sapato, quero o pé!/ - quero a paca, quero o tatu, quero o mundé...". Cabe aqui chamar a atenção para esse verbo que insiste em reverberar na primeira pessoa do indicativo - *quero* - que ao mesmo tempo serve como marcação do ritmo da música e é índice do que o próprio Rosa assinala na citação mais acima. Afinal, não é esse um aspecto desenvolvido em *Dão-Lalalão*? Soropita corre o tempo todo, inutilmente, atrás dessa plenitude perdida, *quer* a qualquer preço, um estado fusional que não é mais possível, se é que um dia o foi, em relação à Doralda.

---

<sup>44</sup> Ibid., p. 36.

Tenta desesperadamente, com a esperança que ficou no fundo da caixa de Pandora, restituir ao interior desta todos os males que de lá saíram, de preferência tampando-os bem. Tentativa frenética de negar a castração e os derivados inconscientes desta experiência que lhe vêm desde dentro, reforçados pelos dados da realidade.

## 2.2 – Direito e avesso: recalque e retorno do recalcado.

O parágrafo imediatamente seguinte ao trecho do sonho, transcrito acima, introduz Doralda, antes mencionada no parágrafo que inicia a narrativa, sem ter seu nome registrado. A proximidade no texto entre o pesadelo mencionado e a apresentação de Doralda é sugestiva, como se enfim o leitor chegasse mais perto daquilo que seria o núcleo do conflito que aflige o protagonista, mais próximo de entender um importante elemento constitutivo da narrativa, que exerce papel significativo para a compreensão desta.

Isso porque, ao falar de Doralda, e da forma como ela é ou foi tratada, encontra-se um impasse. São várias as possibilidades de nomear a esposa de Soropita. “Dona Doralda”, como, no convívio social, é tratada no Andrequicé. “**Doralda**”, simplesmente, “formoso, bom apelativo”. “**Dola**”, forma usada pela mãe de Doralda que, num capricho, ela sugere que seja utilizado também por seu marido. Existem, porém, três formas que, desde já, podem ser classificadas como recalçadas, que fazem menção a tudo o que pode ameaçar o esforço de Soropita, constituindo o germe de seu pesadelo: “**Dadã**”, o “outro apelido” que “ela nunca lembrava” e “o nome que lhe davam [...] quando ele a conheceu, de **Sucena**”. Próximo ao final da narrativa aparece o mais explícito dos apelidos, **Garanhã**, dado pelo vaqueiro Sabarás, que retarda a fuga de Soropita e Doralda. (D-L, 55) Em relação aos dois primeiros nomes “proibidos”, Dadã e Sucena, vai o significativo comentário do narrador, como que a fazer coro com Soropita (e com o leitor?), num expressivo “a gente”: “era poesias desmanchadas no passado, um passado que, se a gente auxiliar, até Deus mesmo esquece” (D-L, 7/8, os grifos registrados nesse parágrafo são do autor).

Importante notar que o narrador diz que “**Sucena**, era poesias desmanchadas”. O jogo entre o singular, o nome Sucena, com o qual concorda o verbo, e o plural do restante da oração, soam de forma estranha a princípio. Mas deve-se estar atento ao fato de que esse “Sucena” contém, na verdade, essas “poesias”, de forma condensada, incluindo o “**Dadã**”, mencionado pouco antes.

Nesse ponto é importante fazer uma reflexão sobre o comentário do narrador, também epígrafe do presente capítulo, a fim de esclarecer alguns elementos indispensáveis para a análise que ora se empreende. Note-se que a pretensão é de um esquecimento absoluto, “se a gente auxiliar, até Deus mesmo esquece”. Essa pretensão é reforçada mais adiante, por exemplo, quando o mesmo narrador comenta que “[d]ela, dele, da vida que separados tinham levado, nisso não tocavam, nem a solto fio – o sapo, na muda, come a pele velha.” (D-L, 23) Comer o passado, digeri-lo, para depois desprezá-lo junto com os excrementos...

Manter o passado distante, no silêncio ou, se necessário, mudar-se para um lugar que, pela distância, garantiria a estabilidade do presente. Esta é a proposta da aquisição da propriedade em Goiás, o “Campo Frio”, feita pelo Senhor Zosímo a Soropita. Lugar que, “[n]um tão apartado, menino-pequeno de vaqueiro, em antes de aprender a falar, aprendia a latir, com os cachorros.” (D-L, 16)

Propõe-se, em suma, ou um corte que suprima uma dimensão temporal, o passado e o que ele potencialmente evoca, ou, numa radical separação espacial, do sertão mineiro para os fundos de Goiás, o distanciamento suficientemente seguro para manter a atual estabilidade. Num caso como no outro encontra-se na narrativa um procedimento que figura o conceito freudiano de recalque.

“A teoria do recalque é a pedra angular sobre a qual repousa toda a estrutura da psicanálise.” (FREUD, 1914, 26) No artigo metapsicológico dedicado a esse conceito, publicado em 1915, Freud escreve que “a essência do recalque consiste simplesmente em afastar determinada coisa do consciente, mantendo-a a distância.” (FREUD, 1915, 152) O recalque atua sobre a pulsão quando “a consecução [...] de sua finalidade produza desprazer em vez de prazer.” Para que exista o recalque de uma pulsão, ou do representante ideacional de uma pulsão, é mister que “a força motora do desprazer adquira mais vigor do que o prazer obtido da satisfação.”<sup>45</sup>

Alguns esclarecimentos sobre a teoria psicanalítica fazem-se necessários para complementar o conceito de recalque, a começar pelo termo pulsão.

Note-se, de saída, que se fala de pulsão, e não de instinto. Ao fazer a distinção entre pulsão e instinto, Garcia-Roza sintetiza o último como sendo “um padrão estável de comportamento, [que] faz apelos a esquemas inatos e tem uma finalidade adaptativa, características ausentes no conceito freudiano de pulsão.”<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> Loc. Cit.

<sup>46</sup> GARCIA-ROZA, Op. Cit., p.116.

Para Freud, pulsão é um conceito “situado na fronteira entre o mental e o somático” (FREUD, 1915 b, 127), ou, como coloca Garcia-Roza, “um conceito que articula o anímico e o somático”<sup>47</sup>. Trata-se de um estímulo interno ao organismo que funciona como um estímulo para o psíquico. Freud contrapõe o psíquico, ou o que ele denominou de aparato psíquico, às fontes corporais de onde advêm constantes estímulos de intensidades diversas. A função do aparato psíquico seria “ordenar esse caos de intensidades dispersas, transformá-las e tornar possível a ação específica a fim de evitar um acúmulo de tensão interna.” Pode-se dizer que esse aparato atua na “captura, transformação e ordenação dessas intensidades”.<sup>48</sup> Na realidade, os estímulos podem ser tanto endógenos quanto exógenos, mas aqui foca-se a questão nos estímulos internos, ou “intensidades pulsionais”, como as denomina o autor citado neste parágrafo.

Se a função do aparato psíquico é capturar, transformar e ordenar as intensidades pulsionais, a fim de buscar a resposta mais adequada para cada uma delas, as pulsões seriam, portanto, sinônimo de caos, de pura dispersão, daquilo que está para além do princípio do prazer, uma vez que esse princípio se aplica ao aparato psíquico. É ainda Garcia-Roza quem nos esclarece sobre esse conceito, ao dizer que pulsão “está para além da distinção entre consciente e inconsciente, para além do espaço da representação, não se fazendo presente no psiquismo a não ser por seus representantes psíquicos”, a saber, o afeto e a representação.

Assim, quando se diz que uma pulsão sofreu ação do recalque, não é propriamente a pulsão que foi recalcada, mas, especificamente, seu representante psíquico. Mais precisamente a representação, ou as imagens, idéias que se ligaram a uma determinada moção pulsional. Já o afeto, ou à quota de afeto que se ligara à representação, quando atingido pelo recalque, tem destinos distintos, entre eles, a transformação desse afeto em ansiedade.<sup>49</sup>

Soropita, ao perceber que existe a possibilidade de seu amigo Dalberto conhecer Doralda dos tempos de Montes Claros, sente-se tocado no seu ponto fraco. Não só suas ruminções e devaneios representam ameaça, mas agora a figura de Dalberto personifica o perigo, como numa junção entre o perigo externo e o interno. Registra-se então o seguinte:

O que adiantava ele ter vindo para ali, quase escondido, fora de rotas, começando nova lei de vida? [...] então tudo o que ele Soropita tinha feito e

---

<sup>47</sup> Ibid., p.82.

<sup>48</sup> Ibid., p. 84.

<sup>49</sup> FREUD, Op. Cit., p.158.

tinha sido não representava coisa nenhuma de nada, não tinha firmeza, de repente um podia perder o figurado de si, com o mesmo ligeiro com que se desencoura uma vaca morta no chão de um pasto... Mas, então... Então matava. Tinha de matar o Dalberto. Matava, pois matava. Soropita bebeu um gole de tranqüilidade. (D-L, 44/45)

Fica evidente que o intuito é recalcar a “velha lei de vida”, de mortes e prostituição, o que só reforça o desejo de um esquecimento absoluto do passado, já mencionado anteriormente. Ante a possibilidade de perder, de forma repentina, tudo o que lhe é mais caro, o próprio “figurado de si”, assemelhando-se a uma vaca morta no pasto, Soropita sente-se tranqüilo por pensar que pode, enfim, desfingurar o outro para evitar o seu próprio fim. Dalberto passa da condição de amigo dileto a inimigo ameaçado de morte, passa de uma estado a seu oposto, semelhando a badalada de um sino. Curioso notar que, para defender o passado de Doralda mediante o assassinato do amigo ele acabaria por revelar seu próprio passado.

Mas, de que forma atua o recalque, segundo a concepção freudiana? Voltando ao artigo metapsicológico dedicado a esse assunto, Freud esclarece que o recalque

Afeta os derivados mentais do representante recalcado, ou sucessões de pensamento que, originando-se em outra parte, tenham entrado em ligação associativa com ele. Por causa dessa associação, essas idéias sofrem o mesmo destino daquilo que foi primeiramente recalcado. [...] [É] errado dar ênfase apenas à repulsão que atua a partir do consciente sobre o que deve ser recalcado; igualmente importante é a atração exercida por aquilo que foi repelido sobre tudo aquilo com que ele possa estabelecer uma ligação.<sup>50</sup>

Tendo em vista que o objetivo do recalque é exclusivamente afastar uma imagem ou idéia indesejada do consciente, estando descartada a possibilidade dessa idéia/imagem ser destruída, é importante saber qual será o destino da idéia recalcada. Freud não deixa dúvidas ao dizer que, uma vez retirado da consciência,

O representante pulsional se desenvolverá com menos interferência e mais profusamente [...] Ele prolifera no escuro, por assim dizer, e assume formas extremas de expressão, que uma vez traduzidas e apresentadas ao neurótico irão não só lhe parecer estranhas mas também assustá-lo, mostrando-lhe o quadro de uma extraordinária e perigosa força da pulsão.<sup>51</sup>

O mesmo trecho acima pode servir para abordar o terceiro momento da teoria do recalque. Freud fala do desenvolvimento do conteúdo recalcado e da força que este ganha, proliferando no escuro. Menciona também o fato desse conteúdo, transformado, ser traduzido e apresentado ao sujeito, causando-lhe forte impressão e estranhamento. Se isto que foi recalcado pode ser novamente apresentado, trata-se aqui, então, do retorno do recalcado, que, na forma de sonhos, atos falhos, esquecimentos e sintomas,

<sup>50</sup> FREUD, 1915, op. cit., p.153.

<sup>51</sup> Ibid., p.154.

mostram a força com que a pulsão e seus representantes insistem em ganhar a consciência e atingir seu objetivo, a saber, promover a descarga imediata da tensão.

Dessa forma, próximo ao final da narrativa, após interrogar Doralda e acordar “mareado”, o protagonista pede “um trisco de elixir-paregórico [...] porque podia vir a doer-lhe uma cólica”. Soropita “[t]omava o elixir, aquelas gotas n’água, o gosto até era bom, o cheiro, lembrava o pronto alívio de diversas dores antigas. Mas, o sofrimento no espírito, descido um funil estava nas profundas do demo[...]” (D-L, 75) Aqui pode-se notar o quanto o mal-estar atual, que enseja a busca pelo elixir para aliviar um mal estar físico que se anunciava, traz na esteira “diversas dores antigas”. Mesmo o alívio antecipado não é suficiente para livrar Soropita do “sofrimento do espírito”, que vem das “profundas do demo”.

A recente visita da comitiva de Dalberto, sobretudo a saudação do preto Iládio (“E falou uma coisa? – falou uma coisa – que não deu para se entender, e que seriam umas injúrias...”) acaba por agravar seu estado “fracado” e serve de pretexto para sua explosão de ódio, que culminará com a cena final da novela. O potencial destrutivo de Soropita, sempre mencionado, tanto na recordação do passado quanto na intenção de matar seu amigo, finalmente aparece, em ato, na trama. O mais interessante é que isso se dá graças a uma fala do preto Iládio, que o narrador não registra, mas que, graças ao ódio de Soropita, que ele já não consegue mais controlar, é transformada em injúria. É por isso que “uma coisa”, no singular, se transforma em “umas injúrias”, plural. A intensidade do furor destrutivo do protagonista é suficiente para transformar uma suposição, “seriam umas injúrias” – note-se o verbo conjugado na forma subjuntiva - em convicção “- O preto me ofendeu, esse preto me insultou!” (D-L, 76)

Pelo que foi dito até aqui pode-se ter clareza de que falar de recalque é falar de conflito. Manter o recalque é algo que exige um dispêndio infinito de energia. O próprio Freud, novamente, afirma: “Podemos supor que o recalcado exerce uma pressão contínua em direção ao consciente, de forma que essa pressão pode ser equilibrada por uma contrapressão incessante.” De um lado as pressões pela manutenção do recalque que se afinam com as exigências sociais, de outro os conteúdos recalcados que buscam expressar-se livremente. A exceção feita por Freud quanto ao rigor do recalque pode ser observada por ocasião da formação dos sonhos, quando, através do trabalho do sonho, alguns desses conteúdos, podem ter acesso à consciência, devidamente transformados, disfarçados.

### 2.3 – O engendramento do recalque na narrativa: o badalar de um sino.

Ora, o quadro que o início de *Dão-Lalalão* apresenta não fala de Soropita como entrando numa “meio-sonhada ruminção”, num “devaneio uniforme”? A apresentação teórica acima, que será ainda retomada e desenvolvida ao longo do presente texto, serve para apontar para um procedimento narrativo chave que esta interpretação pretende mostrar e que passa pelo conceito de recalque.

Não se trata, portanto, de afirmar que o recalque se faz presente em *Dão-Lalalão* enquanto tema da narrativa, mas que, pela forma como o protagonista se coloca em relação aos aspectos problemáticos do passado, pode-se apontar para o funcionamento próprio do recalque. Pensando na composição do texto, numa leitura mais próxima e atenta, nota-se o jogo de constantes evitações e revelações, a afirmação de um modo de vida e sua subsequente negação, na apresentação dos modos de vida referentes ao passado de Soropita e Doralda. A todo instante percebe-se a argumentação baseada em formas morais de pensamento, calcadas na aceitação social que se espera de pessoas de “vida honesta”, uma dona de casa e um homem de negócios, e, quase que imediatamente, o desmonte dessas mesmas formas pela revelação do que subjaz a esse discurso bem comportado. Deve-se, então, estar atento, no decorrer da leitura, para os signos do recalque, identificar e analisar as formas através das quais esse conceito psicanalítico se faz presente na narrativa, na construção dos períodos e das imagens que permeiam o texto. A narração em terceira pessoa, sempre rente à perspectiva de Soropita, garante o registro dinâmico que compõe a novela, feito desse vai e vem daquilo que o leitor pode ou não saber, o vai e vem de um sino.

Trata-se de uma trama narrativa complexa, na qual o ir e vir entre as instâncias narrativas é constante. Desde o franco narrar em terceira pessoa, “Mesmo a mulher não indagava donde ele arranjava aqueles sinais de arma alheia; ela adivinhava que ele não queria”, passando por trechos em que o narrador cede a voz ao monólogo interno de Soropita, “Nunca estava amuada nem triste. “Nunca um pensamento dela doeu em mim... Nunca me agrediu com um choro falso...” (D-L, 12), até momentos em que, definitivamente não se sabe quem fala, “[...] em seu escondido cada um reina; prazer de sombra. Que fôra bom, quem fôra. – “Você vai, Soropita?” – “Vou, demais.” Soropita viajava como num dormido, a mão velha na rédea, mas que nem se fosse a mão de um outro.” (D-L, 21) Neste último caso, por exemplo, quem, afinal, endereça a pergunta a Soropita? Esse “outro”, que conduz a rédea da montaria? Seria uma voz vinda do fundo do sono, de um sonho, que embala Soropita no lombo da montaria?



Esse badalar das vozes narrativas, por sua vez, articula-se com outras tantas idas e vindas, principalmente as do próprio Soropita, ora atento ao exterior, ora entretido com sua paisagem interior, sua “meio-sonhada rinação”, seu “gozo de mente”, a reinação em seu “escondido”. É esse jogo que determina, como se vê, as próprias percepções que o protagonista tem do mundo, mas, sobretudo, de Dalberto e Doralda. Soropita se divide entre a tentativa de ver as coisas com neutralidade e a contaminação de tudo o que vê com suas próprias suspeitas e fantasias.

Quanto aos signos do recalque, pode-se citar como exemplo aquilo que se observou no trecho comentado a respeito dos nomes de Doralda, com a frase “se a gente auxiliar até Deus mesmo esquece” ou na imagem do sapo que “na muda, come a pele velha”. O que está em jogo, porém, é justamente a questão do limite desse desejo de esquecimento absoluto ou dessa “digestão” do que é velho como forma de afirmação do novo. Afastar uma porção da vida da consciência, na crença de que isso trará tranquilidade, pode trazer consequências insuspeitadas, como a volta de tudo o que foi afastado, com força ainda maior.

É importante ressaltar que o desejo de mudança de vida, projeto que norteia o presente da narração, como algo que foi e vem sendo construído por Soropita e Doralda, pode ser considerado como legítimo. Virar uma página do passado, começar uma nova vida, sem ter de recorrer à prostituição ou aos assassinatos encomendados, não há nisso nada de problemático; ao contrário, mostra-se uma vertente saudável do psiquismo. O que se coloca em questão é a forma, ou as formas através das quais pode-se alcançar tal objetivo e o preço a se pagar por empregar esta ou aquela forma. Esse ponto será retomado no próximo capítulo, na medida em que ele se articula com outra questão importante da narrativa, a saber, os aspectos melancólicos do protagonista. Desde já, porém, é importante apontar que enquanto Doralda parece realizar algo da ordem de uma elaboração de sua própria história, não tendo vergonha de assumir para o marido detalhes obscuros de seu passado, Soropita prefere a via do completo esquecimento.

### **2.3.1 – Mas... de repente**

No engendramento dessa oscilação entre pólos opostos, merecem atenção alguns elementos constitutivos do texto. Destaca-se aqui a distribuição, em pontos estratégicos de *Dão-Lalalão*, da conjunção adversativa “mas” e da locução adverbial de tempo “de repente”.

Índice de conflito, ponto de inflexão que marca a batida do sino e o início de seu movimento em direção ao extremo oposto, sua inversão, o “mas” tem a função de marcar períodos que se contrapõem, que carregam idéias antagônicas.

Soropita achava que tanto perfume não devia de se por, desfazia o próprio daquela frescura. *Mas* ele gostava de se lembrar, devagarinho, que estava trazendo o sabonete. (D-L, 9)

De agora, feliz de anjos de ouro no casamento, com Doralda, por tudo e em tudo a melhor companheira, ele nem era capaz de querer precisar de voltar a uma casa de bordel, aquilo se passara num longelongo. *Mas*, o manso de desdobrar memória – o regozio de desfiar fino ao fim o que ele tinha tido – isso podia, em seu escondido cada um reina; prazer de sombra. (D-L, 21)

Em sério, só sentia falta de Doralda, que o esperava, simples, muito sua, fora de toda desordem, repousada. *Mas* imaginar o que imaginava era um chupo forte, ardendo de poder: de sensim, se largava [...] (D-L, 23. Grifos meus em todas as citações desse trecho)

Nos trechos citados acima, e em muitos outros, fica evidente a marcação das idéias opostas indicadas pelo “mas”, que sinaliza o óbice, pontuado pelo narrador. Trata-se da interrupção do fluxo de uma idéia ou proposição que se choca com seu oposto, permitindo que se detecte, no nível microscópico, da composição e do encadeamento dos períodos do texto, o movimento pendular que se propõe analisar aqui.

Dessa forma, em períodos contíguos, convivem o excesso do uso de perfume por Doralda, que Soropita, inicialmente, reprova, ao mesmo tempo que se compraz com a lembrança do sabonete cheiroso que traz consigo. Ou então a harmonia conjugal, “de anjos de ouro”, “fora de toda desordem”, opondo-se ao “desdobrar [da] memória”, a imaginação que ardia, como “um chupo forte”, representando a divisão, o dentro e o fora, o social e o individual, a fruição da conjugalidade e a “reinação” no “escondido” de cada um. Não parece excessivo fazer notar ainda que, o trecho acima citado, da página 21, inicia-se com o brilho dourado dos anjos da felicidade matrimonial e termina com a sombra daquilo que se goza secretamente, e que precisa continuar assim, para assegurar a felicidade do casal.

Em alguns trechos, é quase como se pudesse ouvir, textualmente, o barulho das badaladas, cabendo à conjunção, além da função sintática, fazer às vezes de marcação sonora. “*Mas*, de que medonho jeito conseguir começar a vida lá? *Mas*, como ia ficar aqui, se sabia que não podia.” (D-L, 74, grifos meus)

Na cena em que Soropita propõe “festear”, na companhia da esposa e seu amigo, que será analisada com detalhes a seguir, pode-se perceber a articulação entre o “mas”, na sua função já assinalada, e o “de repente”, índice da imprevisibilidade, da surpresa.

No meio da encenação o narrador inicia um período com “mas” para remeter ao interior de Doralda, para indicar sua motivação sobre o que vem a seguir “*Mas* que ela estava obedecendo a um antes-de-prazer forte.

*De repente*, se levantou. Saiu para buscar uma coisa.” (D-L, 58, grifos meus) Em seguida ela reaparece na sala, “remexida de linda, representava mesmo uma rapariga, uma murixaba carecida de caçar homens” (D-L, 59)

O “mas”, colocado acima, antecipa e anuncia a irrupção (de repente) do oposto da dona-de-casa Doralda.

Em outro trecho, contrariando o que Soropita acharia desejável, Doralda não apenas se senta próximo a Dalberto como, “de repente assim” entrava conversa com ele sobre Montes Claros. (D-L, 53)

A função disto que é da ordem da surpresa, do imprevisto na obra rosiana já fora estudado por Alfredo Bosi, em sua análise das narrativas de *Primeiras estórias*. Ele anota que “o acaso, o imprevisto, o universo semântico do repente, entram no meio dos episódios e operam mudanças qualitativas no destino das personagens.” (BOSI, 1988, 23)

Além do próprio “de repente”, expressões análogas podem também marcar o imprevisto, como quando o narrador fala dos “súbitos bruscos incidentes”, que “picavam” Soropita no meio da estrada.

Mas é o “de repente” que qualifica, já ao final da narrativa, o núcleo disso que aflige Soropita e sua obstinada busca pela estabilidade e integridade de seu modo de vida, às custas da correlata integridade do recalque. “No *Ão*, no mundo, não havia sossego suficiente. Tanto que podia ser servido excelso, *mas* faltavam os prazos. *O inferno era de repente*. O medo surgindo de tudo.” (D-L, 74, grifos meus) Observa-se aqui que o “de repente”, que normalmente cumpre a função sintática de locução adverbial de tempo, nesse período funciona como adjetivo, uma qualificação do que seria o inferno para Soropita.

Por mais que Soropita fosse “servido excelso”, faltaria ainda a segurança em relação aos “prazos”. Nenhuma estabilidade é perene, nenhum sossego é suficiente e tudo é fonte de medo e insegurança, conforme o narrador já anotara anteriormente: “[t]udo o que muda a vida vem quieto no escuro, sem preparos de avisar”, ou seja, de forma repentina. (D-L, 22) Não poder ter a certeza de nada, a não ser de que a própria condição humana, limitada, pode ser, como no caso de Soropita, uma experiência infernal.

No plano mais geral da novela, pode-se afirmar que se Soropita prosseguisse pela estrada, como de outras tantas vezes, devaneando sobre seu passado (“já trazia aquilo repetido na cabeça, o que mesmeava em todas as suas viagens” (D-L, 18)) sem que, de repente, se deparasse com Dalberto e sua comitiva, a narrativa simplesmente não existiria. E é justamente porque um dado da realidade faz eco ao redobrar do sino de suas fantasias que se arma todo o jogo de suspeitas e de reassuramentos no qual se estrutura o texto. Soropita percebe que seu “bordel particular” pode ser invadido, subitamente, por Dalberto e sua comitiva, sobretudo o “preto Iládio”, pois, como ele, todos eram freqüentadores dos bordéis de Montes Claros. Se não fosse o repentino encontro com um obstáculo, a novela perderia sua razão de ser. “No meio do caminho tinha uma pedra”.

#### 2.4 – No balanço das contraposições.

Após o trecho que faz menção a Doralda e seus nomes, o narrador aponta para o desvio que Soropita costuma fazer “na baixada” a fim de evitar certos trechos, como por exemplo,

o brejo de barro preto, de onde o ansiava o cheiro estragado de folhas se esfiapando, de água podre, choca, com bichos gosmentos, filhotes de sapos, frias coisas vivas mas sem sangue nenhum, agarradas umas nas outras, que deve de haver, nas locas, entre lama, por esconsos. A nessas viagens, no chapadão, ou quando os riachos cortam, muita vez se tinha de matar a sede com águas quase assim, deitadas em feio como um veneno – por não sermos senhores de nossas ações. Mal mas o pior, que podia ser, de fim de um, era se morrer atolado naquele ascoso. (D-L, 8)

É importante chamar atenção para o encadeamento dos parágrafos, antes mesmo de analisar o trecho acima. Primeiro faz-se menção ao sonho que perturba Soropita, depois menciona-se Doralda e seus vários apelativos, incluindo os proibidos, e agora um trecho que menciona o perigo das baixadas, algumas delas compostas de brejos que, já de longe, pelo cheiro, anunciam a presença do perigo.

Trata-se de um trecho no qual os elementos negativos proliferam, fazendo menção à coloração do “barro preto”, ao cheiro característico da decomposição, cheiro da morte, que faz ânsia, à proliferação de “bichos gosmentos” na “água podre”, nas “frias coisas vivas mas sem sangue nenhum”, que vivem ocultas, “por esconsos”, em pequenas grutas, “nas locas”. É nesse *locus terribilis* que, vez por outra, o viajante tem de matar sua sede, “por não sermos senhores de nossas ações.” Chama a atenção a mudança da narrativa em terceira pessoa do singular para a primeira do plural, como se

o narrador se juntasse à perspectiva do protagonista e ainda se dirigisse ao leitor, como que convidando-o a concordar com o comentário.

Além do perigo de se “matar a sede com águas quase assim, deitadas em feio como um veneno”, ainda corre-se o risco de “morrer atolado naquele ascoso”. A imagem do lodaçal com seus múltiplos perigos, da repugnância do cheiro ao risco de atolamento e morte, representam tudo aquilo que Soropita se esforça por evitar, fazendo com que ele faça um grande desvio, uma “ancha volta em arco”, mais um signo da evitação que o recalque representa. O brejo poderia ser, portanto, uma síntese do repugnante.

No extremo oposto, naquilo que o atrai inapelavelmente, estão os bordéis. Com o andamento da viagem, “o bem do corpo tomava mais parte no pensado, o torneio das imagens se espessava” (D-L, 18). Quase impossível dissociar o termo “viagem” do termo “bordel”. O que hoje é motivo de devaneio no “sobressonar de Soropita”, enquanto percorre a curta distância do Andrequicé ao ão, “gozo de mente” (um gozo “demente”, louco?), antigamente era gozo do corpo, daí a importância do “bem do corpo” para o espessamento das imagens da fantasia.

A recordação da época das grandes viagens, nas conduções das boiadas, época em que inapelavelmente freqüentava os bordéis, principalmente em Montes Claros, mostra um Soropita que “ardia de ir”. Após um grande período de jejum, “para outra coisa homem não tinha idéia” (D-L, 18). Soropita “molengava um engano de si mesmo: - “Tem tempo, amanhã vou; agora eu sesteio...” Não conseguia, se abrasava” Apesar do medo das confusões que o lugar poderia trazer, principalmente à noite, e do receio que tinha em relação a mulheres, “um respeito esquisito, em lei de acanhamento”, a sedução do lugar prevalece. “O corpo dele todo se amornava grande, sabia só de seu sangue mesmo bater, nada ouvia, não via. [...] De fim, ia ficando avontadinho, sem vexame nenhum de pressa, tomando tento miúdo em tudo, apreciando de olhos abertos o fino da vida, poupando o bom para durar bem, se consentia.” (D-L, 19)

Se o brejo era algo a ser evitado a todo custo, o bordel exerce uma atração irresistível. Mesmo sabendo que as mulheres do lugar têm um poder além do que ele consegue compreender, já que elas governam ali onde ele, Soropita, é fraco, ele deixa-se levar. O comentário de Dalberto, páginas adiante, sintetiza o estado de Soropita, e dos demais freqüentadores: “Como que na gente deram corda. Homem não se pertence.” (D-L, 36) Trata-se de um embevecimento quase absoluto que anestesia os sentidos, o corpo “se amornava”, “nada ouvia, não via”, e faz brotar o lado mais primitivo do homem, que

age como um autômato, seguindo unicamente a direção de seus impulsos, que aqui tomam de assalto a racionalidade. Como se vê, lida-se nesse trecho com um Soropita bem diferente daquele que vive em estado de alerta constante.

Entre um extremo e outro, pode-se situar Doralda. Ela é apresentada como figura irresistível, seu cheiro tem efeito inebriante sobre Soropita. “Do cheiro, mesmo, de Doralda, ele gostava por demais [...] Doralda nunca o contrariava, queria que ele gostasse mesmo de seu cheiro” (D-L, 9). Sua casa, por ação de Doralda, recendia a incenso, “almiscrava que nem igreja”. Certa vez, quando levou um vestido de Doralda ao Andrequicé para servir de medida, dormiu abraçado ao vestido, “Soropita enrolava-o no rosto, queria consumir a ação daquele cheiro, até no fundo de si, com força, até o derradeiro grão de exalo.” (D-L, 14/15)

No entanto, apesar desse intenso perfume que paira ao redor de Doralda, pode-se encontrar também, próximo a ela, índices daquilo que é da ordem do escondido, ou daquilo que precisa ser encoberto, seja um odor ou uma imagem, que ameaçam estragar a harmonia que ali reina.

No trecho do parágrafo seguinte ao do brejo, Soropita, ao responder a um gracejo da esposa que pedia para que ele tomasse cuidado com os caminhos por onde andava, diz, ironicamente, que “[u]m dia sucuriú me come”. Doralda responde encarando-o, “brincando de olhar para ele sem piscar, jogando ao sério: os olhos marrons, molhavam lume os olhos. Nesses brejos maiores de vereda, e nos corguinhos e lagoas muito limpas, sucuri mora.” (D-L, 8)

Animal traiçoeiro, que vive escondida, “como uma sombra”, à espreita de sua caça. Pelo menos desde a Bíblia, sabe-se da associação da serpente com a sagacidade e a traição. É importante ressaltar que, diferente do brejo descrito anteriormente, de aspecto repugnante, a sucuri faz sua morada nos “brejos maiores de vereda, [...] corguinhos e lagoas muito limpas”, ou seja, lugares que, em si, nada têm de repugnante, antes, pelo contrário, atraem por sua beleza e limpeza. Já próximo do fim da narrativa, após um interrogatório no qual Soropita pretende tirar parte do passado de Doralda a limpo, o narrador anota o seguinte: “Soropita, um pensamento ainda por ele passou, uma visão: mais mesmo no profundo daqueles olhos, alguém ria dele” (D-L, 69) Os mesmos olhos que encaram Soropita na brincadeira “ao sério”, úmidos e iluminados, claros como uma lagoa muito limpa, poderiam ser a morada de uma serpente a rir de sua pessoa?

A suspeita, de todo modo, deve-se à forma como é construída a narrativa, tendo o narrador muito próximo às recordações, impressões e devaneios do protagonista, como já apontara Roncari (2007, 64). A escolha amorosa de Soropita está no cerne do conflito e apresenta uma intrincada relação com o constante ir e vir de suas fantasias e das “visões” que o assaltam, trazendo consigo toda a força própria de um representante pulsional recalcado.

O mesmo Roncari, ao tratar da escolha feita por Soropita, escreve:

Soropita contraria o costume da vida patriarcal, que sempre desdobrava a mulher em duas: uma santa da casa, para a prole, e uma amante da rua (escrava negra, índia ou mulher pobre), para a vida sexual. Ao tentar reunir as duas em uma, ele cria uma aporia, um impossível, que deveria fazê-lo sofrer todas as contradições sozinho [...]<sup>52</sup>

Ao trazer uma prostituta para junto de si, portanto, Soropita assume o risco, conscientemente ou não, de trazer consigo parte de um mundo que ele próprio já reconhecera como perigoso. Todo o agradável perfume de Doralda teria em si a função de ocultar o odor pútrido do ambiente de onde saíra, que lembra “o cheiro estragado de folhas se esfiapando”. Doralda, “[u]ma água de serra – que brota, canta e cai partida: bela, boa e oferecida” (D-L, 43)<sup>53</sup>, poderia, simultaneamente, ser a “água podre, choca, com bichos gosmentos”?

O jogo das contradições, que encena a dinâmica do que foi recalcado e do que insiste em voltar, pode ser resumido no trecho transcrito abaixo, onde fica patente que, mesmo quando se revela o lado mais problemático da vida nos bordéis, uma sucessão de fragmentos (migalhas) de aspectos positivos insiste em tomar o primeiro plano:

Mas, depois, afastado de lá, no claro do chamado do corpo, no quente-quente, por que é que a gente, daquilo tudo, só levantava na lembrança o que rebrilha de engraçado e fino bom, as migalhas que iam crescendo, crescendo, e tomavam conta? E ainda mais forte sutil do que o pedido do corpo, era aquela saudade sem peso, precisão de achar o poder de um direito bonito no avesso das coisas mais feias. (D-L, 38)

Mais uma vez o narrador faz uso de um recurso que, tentando criar uma unidade em torno de uma opinião, enlaça protagonista e leitor, além dele mesmo, anulando pontos de vista diferentes: “por que é que *a gente*” só consegue, ao final, guardar lembranças boas de um lugar tão degradante? (grifo meu) A resposta a essa pergunta, ao

<sup>52</sup> *Ibid.*, p.77.

<sup>53</sup> E aqui, novamente, bem na seqüência à figura de Doralda, como fonte de água pura e cristalina, nova menção à cobra. Soropita responde a uma pergunta de Dalberto, apenas sugerida no texto, dizendo “-Não. Bem poucas. Quase não se mata... Era um rastro de cobra, seu regozinho contornado na poeira, no descer para a grota.” (D-L, 43)

que parece, não está no texto. Mas a observação feita acima no comentário do texto de Roncari certamente aponta para uma resposta pertinente: a importância de se manter essa instituição, bordel, numa sociedade patriarcal como a brasileira. Daí a necessidade, de “achar o poder de um direito bonito no avesso das coisas mais feias”, fazendo com que as migalhas ganhem força e estatuto de inteireza, permitindo que a parte tome o lugar do todo. A manutenção do recalque, a imutabilidade de certos modos de vida, como se pode depreender da presente discussão, tem relevância não apenas no plano individual, mas também no social.

## 2.5 – Visões aterradoras.

“boiada estoura é perto do pouso...” (D-L, 56)

Ao falar dos conteúdos recalcados que proliferam no escuro, Freud (1915, 154) explicita o fato de que estes podem assumir “formas extremas de expressão, que uma vez traduzidas e apresentadas ao neurótico irão não só lhe parecer estranhas mas também assustá-lo”. Fica patente, dessa forma, a “extraordinária e perigosa força da pulsão”.

Soropita, ao fruir de seu devaneio, experimenta sensações bastante desagradáveis. Por exemplo, quando imagina Doralda e o negro Iládio juntos: “O preto se regalava, no forcejo daquele viôlo, Doralda mesma queria [...] Soropita atônito, num desacordo de suas almas, desbordado – e o que via: o desar, o esfrego, o fornízio, o gosmoso...” (D-L, 40) Imagina, ainda assim, poder controlar a totalidade de suas fantasias, “mais insinuante que um riacho de mata” (D-L, 23), além do controle total que pretende exercer sobre a vida concreta.

No extremo de seu ciúme, quando suspeita que Dalberto esteja ali para rir-se dele e de seu casamento, na intenção de fazer valer sua autoridade, “Doralda era dele, porque ele podia e queria, a cães, tinha desejado” (D-L, 56), Soropita propõe “uma escolhambação”, uma esbórnia, para demonstrar seu mando e sua vontade. Serve bebida, pede a Dalberto que acenda um cigarro para Doralda e passa a louvar as qualidades da mulher para seu amigo.

Doralda passa então a encarar o marido, “[o]lhava para Soropita, seu soslaio era dengoso. Nunca tirava os olhos de Soropita. [...] Seguia os olhos de Dalberto e Soropita, sempre.” (D-L, 58), num esforço, talvez, de tentar adivinhar o que um e outro esperam na condução daquele jogo. Nesse ponto o narrador comenta: “Mas que ela estava obedecendo a um antes-de-prazer forte, que se engrossava no ar, que trazia as pessoas



mais para próximo umas das outras. [...] De repente, se levantou. Safu para buscar alguma coisa” (D-L, 58) Note-se, portanto, que apesar de acompanhar os presentes com o olhar (“Mas”), Doralda obedece, internamente, a princípios diferentes do marido. Soropita, pode-se supor, esperava que o pensar e o agir da esposa pudessem, também, estar sob seu controle.

Segue-se à saída de Doralda um momento de silêncio na sala. Soropita reflete, toma água, repele a idéia de matar o amigo. Dalberto fuma, “calado, desenxabido”. Paira o clima de constrangimento, resultado da pequena esbórnica proposta por Soropita. “Os dois quase não achavam palavra. Demoraram. Nem sabiam o que esperassem.” (D-L, 58)

Doralda, então, irrompe vestindo-se como nos tempos de bordel, com vestido “chique”, maquiada, boca pintada “de carmins”, “colar de gargantilha”, “sapatos de salto alto”. Confirma-se o dito popular citado em epígrafe neste ítem: quando a situação estava próxima do anticlímax, Doralda, “representa[ndo] mesmo uma rapariga”, expõe o medo mais secreto de Soropita, encenando às claras o que ele tentara, até aquele momento na narrativa, esconder de toda forma. A “visão” de Soropita, que se sucede à entrada de Doralda na sala, traz em vivas cores, e de uma só vez, tudo o que antes era desejável que não se visse, numa condensação de elementos próprios de um sonho.

Soropita, podia se penetrar de ânsias, só de a olhar. Sobre de pé, no meio da sala, era uma visão: Doralda vestida de vermelho, em cima das Sete Serras, recoberta de muitas jóias, que retiniam, muitas pérolas, ouro, copo na mão, copo de vinhos e ela como se esmiasse e latisse, anéis de ouro naquelas especiosas mãos, por tantos sugiladas tanto, Doralda vinha montada numa mula vermelha, se sentar nua na beira das águas da Lagoa da Laóla, ela estava bêbada; e em volta aqueles sujeitos valentões, todos mortos, ele Soropita aqueles corpos não queria ver... (D-L, 59)

Guimarães Rosa, em sua correspondência com Edoardo Bizarri indica explicitamente vários trechos da Bíblia e da *Divina comédia*, de Dante, a impregnar o texto de *Dão-Lalalão* (ROSA, 2003, 81 e 82). No caso da Bíblia, ele menciona passagens específicas do *Cântico dos cânticos* e do *Apocalipse*. No caso deste último livro ele destaca sete passagens, sobretudo do capítulo 19 (versículos 9, 12, 14, 15, 21) do capítulo 20, versículos 2 e 3. O trecho de *Dão-Lalalão* acima transcrito corresponde, no entanto, a um trecho do *Apocalipse* que não é, ao menos explicitamente, indicado por Rosa. Trata-se do capítulo 17 que, na tradução de João Ferreira de Almeida, traz o subtítulo de “A descrição da grande meretriz”. Vale a pena transcrever alguns trechos do texto bíblico para, numa leitura comparada com a do texto rosiano, ter-se uma idéia de até onde vai essa impregnação.

v.3 e vi uma mulher montada numa besta cor de escarlata, que estava cheia de nomes de blasfêmia, e que tinha sete cabeças e dez chifres. v.4 A mulher estava vestida de púrpura e de escarlata, e adornada de ouro, pedras preciosas e pérolas; e tinha na mão um cálice de ouro, cheio das abominações, e da imundícia da prostituição; [...] v.6 E vi que a mulher estava embriagada com o sangue dos santos e com o sangue dos mártires de Jesus. Quando a vi, maravilhei-me com grande admiração. v.7 Ao que o anjo me disse: Por que te admiraste? Eu te direi o mistério da mulher, e da besta que a leva, a qual tem sete cabeças e dez chifres. [...]v.9 Aqui está a mente que tem sabedoria. As sete cabeças são sete montes, sobre os quais a mulher está assentada; [...] v.15 Disse-me ainda: As águas que viste, onde se assenta a prostituta, são povos, multidões, nações e línguas.

Impossível pensar que se pudesse chegar tão próximo do núcleo do temor do protagonista e sair ileso. As imagens têm, deveras, para Soropita, uma conotação apocalíptica, o peso de um fim de mundo.<sup>54</sup>

Tendo como base o texto apocalíptico, todo ele constituído de visões acerca do fim dos tempos, Rosa elabora as visões de Soropita, ora transformando, ora quase que textualmente copiando, construindo um texto híbrido que atende as necessidades de sua estória.

Na visão do ex-matador estão a mulher vestida de escarlata, embriagada (com o sangue dos santos e dos mártires), montada numa besta cor de escarlata, os sete montes sobre as quais ela esta deitada, os adornos de ouro, pérolas, segurando com a mão um cálice (“copo” no texto de Rosa), sendo este cheio de abominações e imundície, (Rosa escreve “copo de vinhos”). “Quando a vi, maravilhei-me com grande admiração”, diz o profeta. Soropita, diante da visão, “podia se penetrar de ânsias só, de a olhar”. Mais ao final do trecho, predominam as referências à novela, Doralda vem sentar-se “nua na beira das águas da Lagoa da Laóla [...] e em volta aqueles sujeitos valentões, todos mortos”. Ainda assim, uma última menção, uma vez que Roncari ressalta que *laós*, do grego, quer dizer multidão. O versículo 15 traz, “as águas que viste, onde se assenta a prostituta, são povos, multidões, nações e línguas.”

O trecho imediatamente anterior à visão, quando Doralda adentra a sala, não traz indicativos quanto à cor do vestido de Doralda, apenas menciona o tom carmim da pintura do rosto e da boca. Na visão de Soropita o vermelho, com toda sua associação a elementos eróticos, espalha-se, está no vestido, como também na mula na qual Doralda vem montada, agora nua, para se sentar à beira da Lagoa de Laóla. Essa lagoa é parte de uma das histórias recordadas por Soropita ao longo da narrativa e fala sobre um

---

<sup>54</sup> Durante o processo de escrita dessa dissertação, após termos formulado a presente comparação entre o texto de Rosa e o Apocalipse bíblico, deparamo-nos com o texto de Adélia Bezerra de Meneses (2008) que confirma a pertinência desta comparação, sustentando os achados aqui assinalados.

casal extravagante, Major Brão, "grande fazendeiro louro, ramo de estrangeiro" (D-L, 37), e uma moça "muito branca, muito linda, muito dama, que não tinha vergonha nenhuma." (D-L, 38) Saíam ambos a cavalgar, ele vestido, ela toda nua. A tal lagoa, "perto de onde morava tanta gente", servia para ela se banhar e dar-se a ver. O casal da história do Major Brão encena, de certo modo, aquilo que talvez Soropita desejasse fazer, em tudo o que diz respeito ao excesso, ao não conhecer limites para a realização dos desejos, ao perder-se, conforme já fora assinalado na passagem do sonho do começo da narrativa.

Ressalta-se ainda, a respeito do Major Brão e sua mulher, a fartura das posses: "Despropósito de riquezas, terras, gados" Essa mesma fartura se encontra na visão de Soropita, nas "muitas jóias (...) muitas pérolas, ouro,(...) anéis de ouro". Tantos adereços que, juntos, chegam a retinir, estimulando não só a visão como também a audição. Esse despropósito inebria, causa a embriaguez dos sentidos, conduz ao excesso. A visão fala do "copo de vinhos" - mais de um vinho no mesmo copo, potencialização dos efeitos? - que culmina com a constatação da bebedeira ao final do trecho. A figura de Doralda mais se aproxima do animalesco ("como se esmiasse e latisse") ressaltando os aspectos mais instintivos, mais baixos. A descrição vai até suas mãos, ao mesmo tempo enganosas e belas, "especiosas", e maculadas, "sugiladas". Pode-se aqui voltar à "mão velha na rédea" de Soropita, acima referida. Pois aquela mão, indicativa da estranha presença de um outro, além de assídua nos bordéis, é também responsável por diversas mortes. Eros e Tânatos se conjugam no signo da mão (a que acaricia e a que mata). Chega-se ao fim do trecho com a recusa da protagonista em ver os corpos dos que foram suas vítimas, os "sujeitos valentões". Desnecessário dizer o quanto tal visão se aproxima de um sonho, mais precisamente um sonho de angústia, pesadelo, onde aqueles conteúdos que proliferaram no escuro, burlam a censura (que aqui, talvez, cedeu pelo efeito do "conhaque" ingerido por Soropita) e assombram o sujeito, fazendo-o penetrar-se de ânsias.

"E de repente tudo corria o perigo forte de se desandar e misturar [...] E estavam eles três, ali vestidos, corretos, na sala, [...] eles três calados, espaço de um momento, eram como não eram, só o ar de cada um" (D-L, 59). O recalque, ou sua manutenção, obtida graças a um contínuo esforço, como se viu, chega muito próximo de seu esgarçamento total. Parece, nessa pausa da ação, nessa descrição misturada com comentário, que pode prevalecer aquilo que movia Doralda, citado pouco acima: "Mas que ela estava obedecendo a um antes-de-prazer forte, que se engrossava no ar, que

trazia as pessoas mais para próximo umas das outras.” Tanta proximidade pode levar tudo a “desandar e misturar”, à esculhambação propriamente dita. Põe-se em xeque a relação entre o teatro das aparências e o que subjaz à persona socialmente aceita, “eram como não eram, só o ar de cada um”.

Essa mistura que se anuncia com o desenrolar da cena armada por Soropita se desenvolve numa passagem bastante complexa:

[...] feito num prestígio, não havia mais discórdia de ninguém, só o especial numa coisa nunca vista, a relha do arado saindo do rêgo, os bois brancos soltos na roça branca, no caso de um mingau latejante o mundo parava. E estavam eles três, ali vestidos, corretos, na sala, o lampião trabalhando sua luz quente, eles três calados, espaço de um momento, eram como não eram, só o ar de cada um, e os olhos, os olhos como grandes pingos de chorume amarelo sobrenadando, sobressaindo, trementes como uma geléia, que espelhava a vinda da muda fala de fundas abelheiras de mil abelhinhas e milhões, lavourando, seus zunidos se respondendo, à beira de escuros poços, com reflexos de flores vermelhas se remexendo no sensivo da morna espuma gomosa de mel e sal, percorrida por frios peixes cegos, doidos. (D-L, 59/60)

Pode-se acompanhar, no trecho acima, a gradual transformação da sintaxe do texto, que de uma descrição relativamente simples do acontecido vai se tornando cada vez mais enigmático, cifrado. Destaca-se, de princípio, o caráter excepcional, extraordinário do que se pode antever, “como num prestígio [...] o especial numa coisa nunca vista”, que é reforçada pela imagem da “relha saindo do rego, os bois brancos soltos na roça branca”, ou seja, não se fala da rotina do trabalho ordinário, cotidiano, mas de algo que sai dos eixos. A brancura do boi se espalha pela roça e o mundo se converte num mingau latejante. Vale assinalar que o mingau é uma mistura, de consistência pastosa, viscosa; não se pode, nele, uma vez pronto, distinguir os ingredientes que o compõem.

Cabe aqui estabelecer uma ligação entre este trecho, onde se destaca o “mingau latejante”, branco, e aquele, analisado mais acima, em que se salienta o “barro preto”. No trecho do atoleiro, ficou nítida a conotação repugnante e ameaçadora, de tudo que precisa permanecer recalçado. Em contraste com a passagem ora estudada, percebe-se a tensão, que além de confrontar o preto e o branco, em termos plásticos, aponta para a contraposição da lógica conservadora de Soropita, que evita o “barro preto”, e o impacto do reconhecimento, nos personagens, disso que é da lógica do desejo, “latejante”. Pode-se pensar num itinerário, todo ele problemático, que vai da ignorância do escuro até a claridade disto que se evidencia, interiormente, para os atores da cena.

Quanto aos atores, Soropita, Doralda e Dalberto, estes encontram-se “vestidos”, “corretos”, “calados”, sob a “luz quente” do lampião. O fogo que funde, amalgama,

mistura elementos transformando-os em outra coisa, está no calor do lampião e no conhaque ingerido (se diz de alguém que está bêbado, “de fogo”).

Foca-se então os olhos, iluminados pelo lampião, “como grandes pingos de chorume amarelo [...] trementes como uma geléia”. Novamente a evocação de elementos viscosos, como que a reiterar o caráter daquilo que não tem forma definida, que leva à idéia de indiscriminação: “chorume”, gordura ou nata que traz também a idéia de fartura, opulência e “geléia”. Os olhos que se assemelham a esse chorume amarelo, geléia, refletem (“espelhava[m]”) a “vinda da muda fala de fundas abelheiras de mil abelhinhas e milhões, lavourando, seus zunidos se respondendo”. No estudo de Heloísa Vilhena de Araújo sobre *Campo geral*, ela assinala a conotação positiva das abelhas, criadas pelo seo Aristeu (Apolo), e que designam a pureza e a fidelidade matrimonial (ARAÚJO, 1992, 37). Aqui, em *Dão-Lalalão*, pode-se constatar a inversão conotativa, tendo a figura das abelhas associada a um fenômeno perturbador, num contexto em que se anuncia a possibilidade de desestabilização das personagens.

A aglomeração dos milhões de abelhas produz um zunido, uma muda fala. Pode-se pensar num silêncio ensurdecedor, um zunzum que se acumula, anunciando algo ainda desconhecido. Os zunidos, espelhados pelos olhos de chorume e geléia, se dão “à beira de escuros poços, com reflexos de flores vermelhas se remexendo, no sensivo de morna espuma gomosa de mel e sal, percorrida por frios peixes cegos, doidos.” Mas há também a promessa do mel, do que se produz no recesso das abelhas. Zunido perturbador na doçura aparente.

No fundo do poço, ou nas profundezas do Ser, a loucura. Os “frios peixes cegos”, aludem aos peixes que habitam as regiões abissais dos oceanos, sendo frios e cegos, com aspectos os mais monstruosos. O frenético zunir das abelhas anuncia então a chegada disso que habita os “escuros poços” do humano, o aspecto mais baixo, próximo do animal, da sexualidade mais primitiva, (“flores vermelhas se remexendo no sensivo de morna espuma gomosa de mel e sal”, com suas aproximações aos órgãos sexuais femininos e ao sêmen) que precisou ser recalcada para que prevalecesse a Cultura.<sup>55</sup>

Pode-se refletir brevemente sobre a função dupla, ambígua do recalque. Por um lado ele é elemento constituinte, peça fundamental para a construção do humano. Por outro, na medida em que possibilita essa mesma construção, traz consigo a constante

---

<sup>55</sup> A presente interpretação se apóia, ora concordando, ora tomando rumos diferentes, na leitura empreendida por RONCARI (2007, 71/72)

ameaça de provocar o abalo do edifício. Trata-se de uma delicada relação, na qual é difícil se achar um meio termo. Aqui também cabe a metáfora usada ao longo do presente capítulo: trata-se de um ir e vir incessante, semelhante a um sino, no qual se equilibra o sujeito.

Ao final, Doralda é quem salva a cena, chamando todos a si para tomarem mais café. Dalberto, por sua vez, retoma a proposta anteriormente feita por Soropita para que ele se casasse, chegando mesmo a cogitar em ter filhos, “filho tapa os vícios” (D-L, 63). Após a ameaça de um total rompimento das barreiras do inconsciente, nada como uma boa dose de sobriedade, o café, e a proposta da constituição de uma nova família, com direito a casamento e filhos, a fim de se tampar aquilo que ameaçava desfigurar a tudo e a todos. Prevalece a impressão, de qualquer forma, de que se chegou perto demais do limite tolerável.

\* \*

Durante todo esse percurso, pôde se perceber a incessante movimentação da novela, no ir e vir entre as diversas perspectivas, entre a percepção do mundo externo e o acompanhar a introspecção de Soropita, além das outras personagens que podem passar de figuras fiéis a monstros traidores. Tudo muito imbricado, numa trama que não deixa o leitor ter certeza de muita coisa, oscilando o tempo todo.

Soropita empreenderá um interrogatório de Doralda, parecendo querer enfrentar o passado da esposa como nunca antes. Mas, sua filiação à herança patriarcal, apontada por Roncari, associada com aspectos relativos à melancolia, não permitirão que ele avance muito na forma de lidar com esses traços problemáticos, que, quando parecem estar próximos de se resolver, aí é que se agravam mais. Para a análise mais minuciosa desses aspectos, será necessário um novo capítulo, que vem a seguir.

### **3 – Sobre a disposição melancólica de Soropita**

“Que não lhe perguntassem de onde e como tinha aquelas profundas marcas; era um martírio [...] Só pensar no passado daquilo, já judiava. “Acho que eu sinto dor mais do que os outros, mais fundo...”(D-L, 11)

No volume já mencionado de Heloísa Vilhena de Araújo, *Raiz da alma*, o conto *Cara-de-bronze* é lido a partir da influência de Saturno, sendo seu protagonista estudado a partir de uma psicologia saturnina, típica das personalidades melancólicas. Permeia o estudo desta autora a premissa de uma influência mútua entre as narrativas, análoga à influência que os diversos corpos celestes exercem entre si. Dessa forma, ao falar de *Dão-Lalalão*, ela foca sua análise na presença de elementos relacionados ao planeta Vênus e à divindade Afrodite, mas menciona, também, a vertente ligada a Marte – sobretudo a marcialidade do comportamento, o espírito guerreiro - ao falar de Soropita.

O ensaio de Araújo sobre *Dão-Lalalão* privilegia a figura de Doralda, numa análise bastante rica. Ao falar de Soropita, em contraste com o aspecto luminoso e sorridente de sua esposa, ela o associa a Marte (dominante em *A estória de Lélío e Lina*) e escreve: “em “Dão-Lalalão”, Vênus está na ascendente [...] e Marte vem emprestar-lhe um sombreado de guerra, sem, entretanto, dominar o texto”. (ARAÚJO, 1992, 107) Na sua hipótese da mútua influência dos corpos celestes/narrativas pela sua contigüidade, porém, ela deixa de citar a proximidade entre Dão-Lalalão/Vênus e Cara-de-Bronze/Saturno, conto que vem na seqüência, de acordo com o índice da primeira edição de *Corpo de baile*.

O que se propõe aqui é que se atente para algumas nuances do texto rosiano, a fim de que se perceba o quanto *Dão-Lalalão* está permeado, também, de aspectos relativos à influência de Saturno e, portanto, ligados à melancolia. Além da própria perspectiva teórica adotada pela referida autora, mais adiante se fará necessária uma ampliação no conceito de melancolia, passando por Freud e Walter Benjamin, a fim de fornecer mais subsídios para a análise ora empreendida. É bom lembrar que o próprio Benjamin, em seu estudo *Origem do drama barroco alemão*, dedica uma parte de suas reflexões para tratar da relação entre saturno e a melancolia. (BENJAMIN, 1984, 171/180).

Tendo o estudo de Araújo como ponto de partida, a intenção aqui é acrescentar outros elementos à discussão sobre o tema da melancolia e à forma como este se faz presente na narrativa de Rosa estudada nesta dissertação. É importante assinalar que as reflexões a seguir têm, como pano de fundo, o estudo clássico de Panofsky, Klibansky e Saxl sobre a relação de Saturno e a melancolia.



### 3.1 – Soropita e Saturnino

A afirmação citada acima de que o “sombreado” guerreiro de Soropita aparece de empréstimo num texto influenciado por Vênus, sem “dominar o texto”, merece uma ponderação. A começar pelo fato de o foco narrativo em terceira pessoa estar sempre muito rente à perspectiva de Soropita, conforme se mostrou no capítulo 2 deste estudo e em outras leituras (RONCARI, 2007). Ou seja, faz-se presente, em parte significativa do texto, o registro da subjetividade deste personagem, seja pelo discurso indireto livre, seja pelas inserções diretas de seu pensamento ou sua fala.

De acordo com o que já foi dito no capítulo anterior, há um constante jogo entre os pólos opostos que constituem a narrativa, sendo difícil afirmar o predomínio de um sobre o outro. Assim, a luminosidade de Doralda e as sombras que circundam o imaginário de Soropita seriam mais um item do incessante badalar da história.

De qualquer forma, chama a atenção o quanto algumas observações da autora sobre o protagonista de *Cara-de-bronze* podem ressoar em Soropita, servindo de estímulo a uma leitura mais apurada do drama vivido por este personagem de personalidade “desconfiada, raivosa, triste, hipocondríaca e medrosa”<sup>56</sup>

Para começar, considere-se a observação feita por Araújo com relação ao “caráter pensativo, meditativo”<sup>57</sup> das personalidades melancólicas. Boa parte de *Dão-Lalalão* se constrói como um devaneio, uma meditação, uma “meio-sonhada ruminação” (D-L, 5). A autora ainda fala, fazendo menção a Hesíodo, de Saturno como um meio de superar os aspectos baixos da vida guerreira, que caracterizaria os homens de Bronze, em direção à contemplação perfeita dos homens de Ouro. Soropita talvez não cumpra essa passagem integralmente, já que, apesar de melancólico, não se liberta totalmente de seu furor guerreiro, ponto que será aprofundado mais adiante.

Existem ainda outros paralelos entre o Saturnino de *Cara-de-bronze* e Soropita, a saber, o caráter atormentado – “ele está sempre em atormentados” (CB, 88) “Vida era uma coisa desesperada.” (D-L, 11), “Tudo no diário disformava aborrecido e espalhado, sujo triste, trabalhos e cuidados, desgraceiras, e medo, tanta surpresa má, tudo virava um cansaço.” (D-L, 21). Os cuidados do trabalho rotineiro, junto com seus imprevistos, garantem a dose de tormento de Soropita, que busca refúgio na companhia de Doralda.

---

<sup>56</sup> ARAÚJO, 1992, loc. cit.

<sup>57</sup> Ibid, p. 130.

Há também a ambição e a obstinação pela acumulação do dinheiro<sup>58</sup>. Em relação a Soropita, a esse respeito, o narrador de *Dão-Lalalão* observa:

Se prezava de ser de família boa, *homem que herdou*. Com *regular dinheiro, junto com seus aforros*: descarecia de saber mais de vida de viagens tangendo gado, capataz de comitiva [...] botara também uma vendinha resumida no Æo [...] Arranjara, com muita sorte, bons braços de eito, gente toda de se confiar. Todos o respeitavam, seu nome era uma garantia falável. E ainda havia de melhorar aquilo. – “*Ninguém me tira do meu caminho. No eu começando, eu quero ir até a orelha...*” rompia dizer. (D-L, 15 – grifos meus)

Destaque-se ainda a relação entre a contemplação e a imaginação, outro fenômeno que ocupa grande espaço no interior de *Dão-Lalalão*. Na análise de *Cara-de-bronze*, Araújo anota o seguinte: “A contemplação a que se dedica o Velho localiza-se [...] na área da imaginação”<sup>59</sup>. Em seguida, ela destaca os seguintes trechos de *Cara-de-bronze*: “- Ele não aquieta o espírito. – Ele parece que está pensando e vivendo mais do que todos [...] – Quer saber o porquê de tudo nesta vida” (CB, 88) [...] “- Mas ele acredita em mentiras, mesmo sabendo que mentira é” (CB, 89).”

Em *Dão-Lalalão*, percebe-se a singular relação entre Doralda e Soropita, na qual esta “não mentia, nunca houve, se algum fato ele perguntava. No que *transformava a verdade de seus acontecidos*, era para não ofender a ele, sabia como se ser” (D-L, 13, grifo meu). Sobre a imaginação, pode-se ler sobre Soropita: “Mas *imaginar o que imaginava era um chupo forte*, ardendo de então, como o que nunca se deve fazer [...] *uma representação certa, palpitando em todos seus gomos*; e mais insinuante que um riacho de mata.” (D-L, 23 – grifos meus)

Quando Soropita é comparado a Dalberto, percebe-se que um é definido como sendo o negativo do outro, ressaltando-se o desejo de Soropita de “saber o porque de tudo nesta vida”: “Dalberto não tinha malícia, nem *fome de tudo – de conhecer por dentro, - fome do miolo todo, do bagaço, da última gota de caldo*” (D-L, 32 – grifos meus). Nota-se aqui, ainda, a menção ao “Côco de festa”, epígrafe da novela, em que a reiteração do “quero”, além de marcar o ritmo da canção, salienta o desejo da posse ilimitada de tudo ao seu redor: “*Quero a pimenta, quero o caldo, quero o molho*”. (grifos meus)

Ao fim de seu ensaio, Araújo marca a relação entre a reflexão do melancólico Saturnino e a viagem do Grivo, feita a mando do Velho, em busca da poesia. Ela escreve:

<sup>58</sup> Ibid. p. 131.

<sup>59</sup> ARAÚJO, 1992, Op. Cit.

A transformação do concreto diário, da atividade diária, comum, em atividade artística, poética, precisa, para acontecer, uma verdadeira conversão da vida: é necessário morrer para um tipo de vida a fim de poder nascer para outro [...] O Cara-de-bronze [...] transforma-se por meio da contemplação melancólica [...] transforma-se em homem que procura a Idade de Ouro, por meio da poesia.<sup>60</sup>

A mudança de vida apontada pela autora em relação ao Saturnino também se faz presente no caso de Soropita, enquanto projeto, tentativa. Entretanto, como já foi dito nos capítulos anteriores desta dissertação, Soropita não chega a efetuar essa passagem a contento. Antes, fica no meio do caminho, entre o badalar das oposições, o redemoinho sem fim das reversibilidades de sua antiga lei, de “mortes afamadas” que a todo instante se imiscui na sua “nova lei de vida”.<sup>61</sup>

As aproximações entre Saturnino e Soropita necessitam, em todo caso, de uma ressalva. Não se trata de uma total identificação de um com o outro, semelhante a uma simples sobreposição. Vale assinalar que Saturnino encontra-se recluso em seu quarto, entrevado na cama, sem praticamente nenhuma socialização, não sendo esse o caso de Soropita. No protagonista de *Dão-Lalalão* vale, como predominante, seu furor guerreiro, sendo a melancolia mais próxima a uma disposição que vem compor a personagem, não sendo uma característica primordial como em Saturnino.

Os paralelismos sugeridos acima entre os protagonistas de *Cara-de-bronze* e *Dão-Lalalão* funcionam como as primeiras pistas para uma aproximação de *Dão-Lalalão* com a influência de Saturno e a melancolia. Tal aproximação pode ganhar ainda mais força caso se aprofunde a discussão sobre o tema, o que faz com que a presente argumentação enverede por outros caminhos, abordando outros aspectos referentes ao tema proposto.

### 3.2 – Em torno da melancolia: a sombra do passado.

Que não lhe perguntassem de onde e como tinha aquelas profundas marcas; era um martírio, o que as pessoas acham de especular. Não respondia. Só pensar no passado daquilo já judiava. “Acho que eu sinto dor mais do que os outros, mais fundo...” Aquela sensiência: quando teve de agüentar a operação no queixo, os curativos, cada vez a dor era tanta, que ele já a sofria de véspera [...] A ocasião,

<sup>60</sup> Ibid., p. 134,135.

<sup>61</sup> É importante ainda trazer a recente contribuição de Daniel Augusto Sampaio (2006, 74) que, em sua dissertação de mestrado, empreende uma profunda investigação sobre *Cara-de-bronze* e a influência de Saturno. Dentre seus achados, para reforçar a relação aqui estabelecida entre Saturnino e Soropita, destaca-se a referência a Vettius Valens que aponta semelhanças entre a vida familiar de Kronos e a influência nos seres regidos por essa divindade. Assim, tem-se a “carência de filhos” – Soropita, como Saturnino, não tem filhos - a violência – característica decisiva de Soropita – “a preocupação e o exílio”, é a preocupação em relação ao seu passado, e principalmente quanto ao passado de Doralda, que fazem com que Soropita considere a possibilidade de adquirir a propriedade no Campo Frio, longe o suficiente para assemelhar-se a um exílio.

Soropita pensou que nem ia ter mais ânimo para continuar vivendo, tencionou se dar um tiro na cabeça, terminar de uma vez, não ficar por aí, sujeito a tanto machucado ruim, tanto desastre possível, toda qualidade de dor que se podia ter de vir a curtir, no coitado do corpo, na carne da gente. Vida era uma coisa desesperada. (D-L, 11)

Chegar de volta em casa era mais uma festa quieta, só para o compor da gente mesmo, seu sim, seu salvo. De tão esplêndido, tão sem comparação, perturbando tanto, que sombreava um medo de susto, o receio de devir alguma coisa má, desastre ou notícia, que, na última hora, atravessasse entre a gente e a alegria, vindo do fundo do mundo contra as pessoas. (D-L, 17)

A primeira citação acima flagra Soropita num momento de total prostração, no qual, em virtude de seu passado violento, acha-se num hospital. Em meio à percepção dolorosa de suas cicatrizes, enquanto volta para sua casa, o narrador registra, após o comentário sobre o sentir dor “mais fundo” que os outros, a recordação do justo instante em que um dos ferimentos se transforma em cicatriz, por ação dos médicos. Talvez seja um dos momentos mais tocantes da novela, no sentido de explicitar a condição do protagonista, o passado que ele traz consigo, no seu íntimo, a fim de tentar, a partir daí, construir uma vida nova, diferente.

No extremo de seu sofrimento, Soropita cogita “se dar um tiro na cabeça, terminar de uma vez, não ficar por aí, sujeito a tanto machucado ruim, tanto desastre possível”. Nesse instante não há, no horizonte do protagonista, qualquer possibilidade de redenção, apenas a perspectiva de um acúmulo incessante de dores e sofrimentos os mais variados. Não se afigurava, sequer, a possibilidade de uma estada em um bordel, muito menos se menciona a figura de Doralda. Prevalece, antes, a síntese do narrador: “vida era uma coisa desesperada”.

Mais adiante, quando Dalberto e Soropita se aproximam de sua morada e Soropita “sufocava” a idéia de que o amigo pudesse conhecer Doralda dos tempos de prostíbulo, novamente o desespero vem à tona “Desespero: se esconder de si só mesmo...” (D-L, 44). O desespero, resultado das antigas dores do tempo das “mortes afamadas”, quando Soropita era o “rei nas armas”, vibra na mesma frequência que o medo de que Doralda, a prostituta, venha a ser reconhecida por outrem sob a face da Doralda atual, esposa e dona de casa. Esconder-se de si mesmo, seria possível? Até quando?

No texto *Conceito de melancolia*, Jaime Ginzburg compõe um amplo panorama sobre a questão da melancolia, tratando das transformações sofridas por esse tema ao longo da História. Lê-se nesse artigo a definição, atribuída a Hipócrates, da melancolia

como “um estado de tristeza e medo de longa duração”. Na perspectiva de Constantinus Africanus, os melancólicos são aqueles que “perderam seus filhos e amigos mais queridos, ou algo precioso que não puderam restaurar” (GINZBURG, 2001, 03)

O narrador registra, na citação acima transcrita, da página 17, o “medo de susto”, que “sombreava” o caminho de Soropita, como algo súbito que o tiraria do rumo da alegria. Lida na seqüência do trecho dos curativos no hospital, percebe-se o desespero de que a perda da integridade física e seus sofrimentos, por conta dos ferimentos à bala, se estendam a toda a vida do protagonista.

Ginzburg, na seqüência de sua argumentação, retoma novamente Constantinus: “o melancólico sente tristeza, por causa de uma perda, e medo de algum dano no futuro” (Constantino El Africano, *apud* GINZBURG, 2001, 09). Tanto pela citação acima, quanto pelo que foi tratado no capítulo 2 desta dissertação, fica patente o medo do protagonista de *Dão-Lalalão* quanto à irrupção de algo que ameace sua estabilidade, seu projeto futuro. Mas, e quanto a questão da perda? Trata-se de uma questão sem dúvida complexa que, aqui, demanda um aprofundamento a partir de outros referenciais, a começar pela psicanálise.

A perspectiva freudiana sobre a melancolia traz, num texto encaminhado a Fliess, *Rascunho G*, que “o afeto correspondente à melancolia é o luto – ou seja, o desejo de recuperar algo que foi perdido” (FREUD, 1895/1996, 247). Em seu estudo *Luto e melancolia*, Freud fala do luto como “a reação à perda de um ente querido, à perda de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, como o país, a liberdade ou o ideal de alguém” (FREUD, 1917, 249).

Deve-se ter em mente o fato de que Freud, ao falar da melancolia, trata este assunto como sendo um quadro psicopatológico dos mais graves. Numa breve discussão sobre o artigo acima mencionado, salienta-se, entre os “traços mentais distintivos da melancolia”:

um desânimo profundamente penoso, a cessação do interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade, e uma diminuição dos sentimentos de auto-estima a ponto de encontrar expressão em auto-recriminação e auto-envilecimento, culminando numa expectativa delirante de punição<sup>62</sup>

No centro da argumentação freudiana, ao tentar explicar os mecanismos que regem o funcionamento desta afecção, está a identificação do Eu com o objeto perdido e a forte ambivalência que passa a reger a relação do eu do sujeito com este objeto, que

---

<sup>62</sup> Ibid., p. 250.

agora faz parte dele mesmo. Dessa forma, diz Freud, as recriminações – expressões da frustração, do ódio - que antes seriam endereçadas ao objeto externo, passam a ter como alvo o eu, devido a essa identificação narcísica do eu com o objeto.

Ao falar da complicada relação do melancólico com seu objeto, devido à ação da ambivalência, Freud salienta que este elemento – a ambivalência – pode ser constitucional, ou seja, “um elemento de toda relação amorosa formada por esse ego particular.” Em decorrência disso, na melancolia, “travam-se inúmeras lutas isoladas em torno do objeto, nas quais ódio e amor se digladiam”.<sup>63</sup> Soropita, como se viu até aqui e ainda se verá mais adiante, experimenta, a seu modo, uma particular forma de ambivalência em relação à sua adorada Doralda, não sendo tranqüila – sem “inúmeras lutas” - a manutenção de seu casamento com ela.

Faça-se aqui, porém, a ressalva, de que trata-se nesta dissertação de experiências semelhantes às descritas por Freud, mas não idênticas, pois não se discute aqui a psicopatologia das personagens ficcionais. A questão da melancolia é trabalhada, mediada pela linguagem literária, segundo o estilo singular de Guimarães Rosa.

Voltando ao texto de Rosa, logo após a aparição de Doralda na sala de sua casa, para receber os convidados e servir o jantar, o narrador mescla a descrição de seus movimentos com impressões sobre suas atitudes. Mais uma vez, reina ambigüidade no parágrafo, que começa por descrevê-la como “uma grande borboleta” para, ao final, aproximá-la a uma cobra: “falsa arisca nos passos, seu andar um ousio de *seguidos botes* mesmo num só” (D-L, 49, 50 – grifo meu) Ao final, narrador e Soropita, estes também, misturam-se, para traçar um comentário que expõe o desejo do protagonista de confirmar junto aos presentes uma perfeição nunca antes havida: “Mas – não semelhante uma mulher séria, honesta, tendo sido sempre honesta, pois, não achavam, todos? Não achavam?!”

Esse desejo de confirmação – de que Doralda tivesse “sido sempre honesta”, “séria” - se intensifica ainda mais, quando Soropita interroga Doralda:

“- Mas você não sente falta daquela vida de dama?...” “Nenhuma, Bem. Com você, não sinto perda de regozijos nenhuns... Conforme que sou. Mas tu sabe que eu sou tua mulher, direita, correta...” “- Com o preto Iládio, você esteve?” “- Iládio... Iládio... Nunca vi branco nem preto nenhum com esse nome...” “- Carece de lembrar não, não maltrata tua memória. Mas tu esteve com pretos? *Teve essa coragem?*” “-Mas, Bem, preto é gente como os outros, também não são filhos de Deus?...” “-Quem era aquele preto Sabarás?” “-Ah, esse um, teve. Vinha, às vezes...” “-Mas, *tu é boa, correta*, Doralda... *Como é possível?* Como foi possível?!...” “-*Não sou.*” “-*É! Tu é a melhor, a mais merecida de todas...*”

---

<sup>63</sup> Ibid., p.261.

Então *como foi possível?...*” “-Gosto que tu ache isso de mim, Bem.[...] (D-L, 68/69 – grifos meus)

Nesse trecho, momento da maior intimidade entre Doralda e Soropita, sai de cena o narrador, ficando apenas o registro do diálogo entre as personagens. Soropita pretende lançar luz sobre aquilo que até agora preferia manter às escondidas. Pede para Doralda despir-se. Ela tenciona diminuir a luz do quarto, ao que ele rejeita “- Não, não. Eu quero até muito esclarecido. Tira tua roupa, certo. Nunca te vi nua total, de propósito” (D-L, 66) O interrogatório que se segue equivale à tentativa de despir a alma de Doralda. Esta, por seu turno, mostra-se disposta, não se nega a mostrar sua nudez, de corpo, assim como não rejeita as perguntas do marido. Mas, ao chegar ao cerne de suas preocupações, Soropita prefere a cegueira, ou, antes, um ideal ao qual ele prefere se apegar, por mais que Doralda mostre o contrário: “Mas, tu é boa, correta, Doralda... Como é possível? Como foi possível?!...” “-Não sou.” “-É! Tu é a melhor, a mais merecida de todas... Então como foi possível?...” “-Gosto que tu ache isso de mim, Bem.[...]”<sup>64</sup>

Vale retomar, aqui, o pensamento de Freud sobre a aproximação entre o luto e o estado melancólico, quando ele fala da perda “de um ente querido” ou “de alguma abstração”, ou ainda “o ideal de alguém”. Susana Lages, ao discutir a questão da melancolia faz o seguinte comentário: “[...] o objeto perdido do melancólico é um objeto recalçado e, ainda, *o próprio fato de ter existido alguma perda parece ter sido recalçado pelo melancólico.*” (LAGES, 2007, 59 - grifo meu)

Mesmo ante as respostas de Doralda, Soropita recusa-se a fazer o luto do ideal de pureza da esposa. Chega a passar por cima do que Doralda lhe diz, de sua conformidade consigo mesma, da coincidência entre discurso e prática: “Com você, não sinto perda de regozijos nenhuns... *Conforme que sou.* Mas tu sabe que eu sou tua mulher, direita, correta...” (grifo meu)

Ao longo de sua apresentação sobre a melancolia, Ginzburg retoma um argumento de Walter Benjamin sobre a divindade Cronos, salientando o caráter essencialmente dual, ambíguo desse deus e, posteriormente, a associação desse

---

<sup>64</sup> Outra possibilidade de leitura do trecho do “interrogatório” seria possível usando-se o referencial do filósofo Michel Foucault, apresentado na *História da sexualidade – A vontade de saber*. Segundo este autor, é prática corrente das sociedades ocidentais, há pelo menos três séculos, incitar os indivíduos a falar sobre o sexo, colocando o sexo em circulação no discurso, como se a própria verdade sobre o sujeito pude-se ser ali encontrada. A iniciativa de Soropita em tudo se assemelha a de alguém que quer tirar do outro uma confissão, com o intuito de conseguir, nessa confissão, uma verdade que lhe proporcionaria um maior controle e um reassuramento de sua posição em relação a Doralda.

dualismo com a figura do melancólico. Ao desenvolver essa idéia, ele frisa que o melancólico tenta transcender seus limites humanos, encontrando de forma inevitável a frustração por não fazê-lo, dada sua limitação. Anota ainda que o melancólico não se conforma à sua condição de ser limitado, apesar de sempre esbarrar nela, o que o impede de atingir um estado de plenitude. O dualismo do melancólico, portanto, seria resultado da "impossibilidade de uma experiência do Absoluto."<sup>65</sup>

Não haveria, na escolha de Soropita, algo semelhante à essa busca por uma experiência do Absoluto? Pode-se supor que ele acreditou, ao menos por um instante, que conseguiria unir em uma única pessoa - ainda que toda uma sociedade lhe dissesse o contrário - os atributos de esposa e amante. Por sua vez, todo o sofrimento vivido por ele ao longo da narrativa parece se fundamentar na crença de que seria possível manter o recalque em toda sua integridade, de forma absoluta e infalível, já que esta seria a fórmula perfeita para a manutenção da paz conjugal e em sua relação harmoniosa com os demais membros de sua comunidade.

Soropita vive a impossibilidade de uma experiência plena, absoluta, livre da consciência dos limites de si ou do outro. O narrador registra a queixa de Soropita, já perto do fim da narrativa, quanto ao fato de não haver mais concordância entre a "vontade da cabeça" e o corpo, incapaz de "obedecer" às determinações mentais (D-L, 70). Frisa: "Não ter dor" (D-L, 71), como um objetivo último que seria resultado dessa plena concordância entre mente e corpo, querer e poder. Não é à toa que soa agradável aos ouvidos de Soropita o que lhe diz Doralda, reiteradas vezes, sobre o remédio para o mal da separação, da perda: "Bem, eu acho que só ficava sossegada de tu nunca me deixar, era se eu pudesse estar grudada em você, de carne, calor e sangue, costurados nós dois juntos..." (D-L, 71) Tal proposta, por sua vez, faz ressoar o mito platônico, descrito n' *O banquete*, sobre os seres hermafroditas, que se constituíam da junção do feminino e do masculino e foram, posteriormente, separados, por decisão de Zeus. A "costura" garantiria a reconstituição desse estado perdido, que poria fim às angústias de Soropita. O elixir parece fantasioso, mas cumpre, para um melancólico, por instantes, sua função.

Outra possibilidade de solucionar os conflitos seria uma espécie de ascese típica do sertão, "conforme se cumpre – firmeza de jagunço, ou promessa feito a santo.":

Tudo devia de ser uma regra: levantar muito cedo, ainda com o escuro da noite, trabalhar o dia inteiro, no mais atarefado, cansar as forças; de noite, comia, iam

---

<sup>65</sup> GINZBURG, Op. cit., p.14.



dormir abraçados, sem antes fazer nada, como dois irmãos. Dizia: -“Vamos passar um mês inteiro, não abraçar nem beijar, não fazer nada, regrado a vida da gente em sério costume” [...] Então, se pudesse se privar assim, ficava forte, toda hora estava seguro de estar direito: só a boa disposição e coragem! (D-L, 71)

Chama a atenção nesse trecho a insistência sobre o regramento da vida, com um substantivo – “uma regra” - e um verbo no gerúndio – “regrado” - como que a dar a tônica da tentativa de Soropita em manter-se “forte”. A privação, o regramento “em sério costume”, o trabalho árduo, exaustivo, tudo se assemelha ao procedimento de uma ordem religiosa - “promessa feita a santo” – ou então à ética do modo de vida sertanejo – “firmeza de jagunço”.

Pode-se mencionar aqui o ensaio de Antonio Candido, *Jagunços mineiros de Claudio a Guimarães Rosa*, no qual, ao falar da forma de agir e pensar do jagunço no “mundo-sertão”, o ensaísta cita os personagens rosianos, a começar por Augusto Matraga, que buscam, constantemente, uma “forma justa de comportamento”, que se adéque à complexidade dos desafios impostos por aquele lugar. (CANDIDO, 2004, 117)

Tanto neste trecho transcrito acima quanto na proposta de Doralda de viverem grudados, pode-se depreender a mortificação do desejo. Vivendo em estado fusional, grudados, não há espaço para a vivência da falta, pois não há distinção entre o eu e o outro. De forma semelhante, levar a vida tendo no horizonte a privação dos prazeres do corpo, a ponto de transformar marido e mulher em irmãos (como se não houvesse, aí também, qualquer desejo incestuoso), aponta para uma perspectiva em que a paz só seria possível mediante a total extinção do desejo, com tudo o que ele pode trazer de perturbador. A violência renomada de Soropita volta-se também contra ele mesmo, pois manter a integridade de seu casamento e condição social implicaria, até, desintegrar a si e ao outro enquanto sujeitos.

O ensaio de Candido referido acima não toca no nome do protagonista de *Dão-Lalalão*, mas fala dos jagunços, de sua forma de se colocar diante do sertão, debruçando-se longamente sobre o caso maior de Riobaldo. No capítulo 1 da presente dissertação, mencionou-se ali a possibilidade de traçar alguns paralelos entre Soropita e Riobaldo. Embora não seja adequado dizer que Soropita seja um jagunço, é reconhecível o fato de que seu agir guarda semelhanças com esse “tipo literário”, no dizer do crítico.

Soropita não faz e nunca fez parte de um bando de jagunços, como é o caso de Riobaldo. Antes, nos atos de violência que praticou, ele agiu sozinho, o que só reforça seu traço melancólico. Ademais, não fica clara a associação de Soropita ao jaguncismo, assim definido no ensaio de Candido: “a idéia de jaguncismo está ligada à idéia de prestação de serviço, de mandante e mandatário, sendo típica nas situações de luta política, disputa de família ou grupos.”<sup>66</sup>

O comentário de Antonio Candido, citado a seguir, oferece mais elementos para pensar a atitude de Soropita, violento tanto consigo quanto com outrem, uma vez que ele vive num “[m]undo onde, sendo a violência norma de conduta, as coisas são encaradas nos seus extremos e as contradições se mostram com maior força.”<sup>67</sup> Não se trata de uma tentativa de justificar ou legitimar a violência enquanto prática social. Antes, o crítico aponta para a implicação de um tal proceder em termos da economia narrativa, a saber, um “[s]ubterfúgio para esclarecer o mundo brutal do sertão através da consciência dos próprios agentes da brutalidade.” Além disso, há a “malícia” de proporcionar “um compromisso e quase uma cumplicidade” em relação ao leitor que passa a ver o sertão pelos olhos do jagunço, sendo esta a “chave” mais adequada para ver o “mundo sertão”.<sup>68</sup> No caso de *Dão-Lalalão*, diferente de *Grande sertão: veredas*, não há a proximidade do narrador em primeira pessoa. Mas há, como já se observou, em momentos estratégicos, um sugestivo “a gente” a marcar a narração em terceira pessoa, a fim de dissolver as barreiras entre narrador/protagonista/leitor e deixar ainda mais maliciosamente próximas as “propostas” brutas de Soropita para a resolução de suas angústias. Tais propostas encontram-se, afinal, em consonância com aquilo que é próprio do sertão, segundo Guimarães Rosa.

Note-se, ademais, que a proposta do trecho de *Dão-Lalalão* citado acima (p. 71) está, toda ela, no condicional: “Tudo *devia de ser* uma regra [...] *se pudesse* se privar assim” (grifos meus). Isso porque, como foi exposto no capítulo anterior, Soropita não apresenta condições para a efetivação de algo semelhante a uma “vida de monge”. Além disso, marca-se aqui a polaridade do badalar já comentada: o extremo da ascese (impossível para o sujeito desejanste que Soropita mostra ser) versus a liberação pulsional absoluta, igualmente proibida.

---

<sup>66</sup> Ibid., p. 105.

<sup>67</sup> Ibid., p. 120.

<sup>68</sup> Ibid., p. 121.

Estado fusional ou dura ascese. Ambas as possibilidades, que se apresentam lado a lado, na mesma página da novela, objetivam a mesma coisa, a saber, “não precisar de reter má lembrança nenhuma, pensamento ruim: um alívio definitivo” (D-L, 71). O alívio definitivo, ou, de acordo com o que se disse acima, absoluto, ecoa, uma vez mais, no estado melancólico de Soropita e sua obstinada busca por um filtro ideal para suas lembranças e pensamentos. Só assim a “má lembrança” e o “pensamento ruim” não corromperiam o fluir rígido de seu devaneio, com o qual ele se ocupa para não “cansar as forças” no trabalho do luto.

### 3.3 – Luz versus sombra

O ensaio de Araújo sobre *Dão-Lalalão* menciona o “medo do mundo” de Soropita, além de frisar que este personagem “tem medo e desconfia, dissimula, é triste, receia a doença.”<sup>69</sup> O medo e a tristeza, como foi visto acima, fazem parte de uma certa caracterização do melancólico. A “personalidade hipocondríaca”, ressaltada por esta mesma autora, pode ser encontrada, por sua vez, na exposição de Walter Benjamin sobre a melancolia, quando o filósofo alemão retoma a “patologia dos humores” e trata da bÍlis negra: “O sangue “grosso e seco” que flui nesse órgão (baço) e nele se torna dominante inibe o riso e provoca hipocondria” (BENJAMIN, 1984, 169). A autora brasileira deixa, portanto, em seu texto, várias pistas que podem levar o leitor a identificar elementos relativos à melancolia nesta novela.

No começo do presente capítulo, citou-se um trecho do ensaio de Araújo no qual a autora fala do “sombreado de guerra” presente em *Dão-Lalalão*, resultado da influência de Marte. O texto de Rosa traz, de forma bastante significativa, a presença do elemento “sombra”, com numerosas inserções em diversos trechos da narrativa. Pode-se dizer, desde já, que em algumas dessas passagens a “sombra” não é necessariamente guerreira, e pode ser, mais precisamente falando, melancólica.

De tão esplêndido, tão sem comparação, perturbando tanto, que *sombreava um medo* de susto, o receio de devir alguma coisa má, desastre ou notícia, que, na última hora, atravessasse entre a gente e a alegria, vindo do fundo do mundo contra as pessoas. (D-L, 17 – grifo meu)

Chama a atenção, neste trecho, a proximidade da sombra com o medo. As marcas do passado de Soropita como que o predispõe a suspeitar disso que pode estar à espreita. No caso, um devir negativo, que atravessaria, “de susto”, o caminho “entre a

<sup>69</sup> ARAÚJO, 1992, op. cit., p.114,115.

gente e alegria”. Mais uma vez o narrador lança mão do “a gente”, como já fizera em outros trechos (D-L, 8, 38), como se pretendesse afirmar que o assunto de que está tratando não diz respeito apenas à protagonista, mas fosse de interesse comum, incluindo aí o leitor. Nesta passagem, ao se aproximar de sua casa, alegria e Doralda são praticamente sinônimos para Soropita, o que faz com que se analise mais uma sombria inserção, numa passagem já mencionada em outro contexto analítico.

De agora, feliz de *anjos de ouro* no casamento, com Doralda, por tudo e em tudo a melhor companheira, ele nem era capaz de querer precisar de voltar a uma casa de bordel, aquilo se passara num longelongo. Mas, o manso de desdobrar memória – o regozinho de desfiar fino ao fim o que um tempo ele tinha tido – isso podia, em seu escondido cada um reina; *prazer de sombra*. (D-L, 21 – grifos meus)

A luminosidade dos “anjos de ouro” contrastam com a sombra desse prazer que se obtém a partir do “manso de desdobrar memória – o regozinho de desfiar fino ao fim o que a um tempo tinha tido”. Fica evidente o caráter problemático de Soropita em relação a este passado, do qual ele não consegue abrir mão – “o que a um tempo tinha tido”- uma perda não superada que é alvo de um incessante “desdobrar” e “desfiar”, como que num exercício incansável atrás desse “regozinho” (gozar novamente). Os verbos iniciados pelo prefixo “des” salientam o esforço por esmiuçar, no movimento de “desfazer” algo que estava organizado (dobrado), a fim de descer, minuciosamente, ao fio mais elementar que urde o tecido mnemônico do sujeito. Além disso, a aliteração dos vocábulos “desfiar fino ao fim”, somado à assonância em “i”, reiteram a busca por aquilo que é da ordem do ínfimo, do infinitesimal. Mesmo não havendo mais motivo, o “querer precisar de voltar” – note-se a junção dos verbos que aponta para a mistura entre o que é da ordem do desejo e o que é da ordem da necessidade – a uma casa de bordel, o “manso” exercício que Soropita empreende, sozinho, na estrada, oferece-se como algo a que ele pode, sempre, retornar em segurança, “em seu escondido cada um reina”.

Essa atividade, resultado da “meio-sonhada ruminação”, leva a outra inusitada relação com a melancolia, a saber, o ato melancólico de *grubeln*. Tanto Jeanne Marie Gagnebin quanto Sergio Paulo Rouanet chamam a atenção, ao comentar as reflexões benjaminianas sobre a melancolia, para esta forma de reflexão, ou meditação, que pode ser traduzida, segundo Gagnebin por, “*ruminar, sonhar, matutar*”. (GAGNEBIN, 2007, 39 – grifos meus). Rouanet anota que esta ruminação “não cessa enquanto seu objeto não tiver sido totalmente consumido” (ROUANET, 1981, 17). Não foi dito, acima, do

impulso de Soropita por “conhecer por dentro, - fome do miolo todo, do bagaço, da última gota de caldo”?

Freud, por sua vez, não trata de rumações, mas focaliza as auto-recrimações do melancólico, na verdade dirigidas ao objeto perdido que foi introjetado no Eu do sujeito. É célebre a formulação freudiana sobre a melancolia de que “a sombra do objeto caiu sobre o ego, e este pôde, daí por diante, ser julgado por um agente especial, como se fosse um objeto, o objeto abandonado.”<sup>70</sup> Em mais uma distinção freudiana entre o luto e a melancolia, este autor pontua que “no luto, é o mundo que se torna pobre e vazio; na melancolia, é o próprio ego.”<sup>71</sup> Isso reforça o que foi dito acima acerca do ideal de uma Doralda perfeita e intocável/intocada, que preenchia o ego de Soropita e que se perdeu, embora ele insistia em “costurar” os retalhos dessa abstração.

Embora as auto-recrimações não sejam tão freqüentes nas “rumações” de Soropita, depara-se, ao longo da novela, com momentos nos quais o protagonista passa a identificar-se como sendo a causa da desestabilização da harmonia angelical de seu casamento:

Ele estava ali, deitado. Seco. *Sujo*. Sempre tudo parecia estar *pobre, sujo, amarrotado*. As roupas. Por boas e novas que fossem, parecia que tinha de viver no meio de *molambos*. *Aí, ele sabia que não prestava*. Mas, cada vez que estava com Doralda, *babujava Doralda*, cada vez era como se aqueles outros homens, aqueles pretos, todos estivessem tornando a sujar Doralda. E era *ele, que sujava Doralda com sua semente*, por aí ela nunca deixava de ser o que tinha sido... (D-L, 72 – grifos meus)

Nesse trecho, o narrador faz proliferar as qualificações de cunho negativo, pejorativo, de Soropita em relação a si mesmo. A sujeira do corpo, concreta, imediata – de alguém que chega da estrada de terra e não se lava – passa para as roupas, “molambos”, para daí voltar ao sujeito e à sua relação com Doralda.

A observação de que Soropita seria o responsável por sujar Doralda “com sua semente” se dá, por sua vez, depois de um momento de profunda reflexão, no qual Soropita, ele também, “despe-se” de seu ideal em relação a si mesmo, cabendo ao narrador registrar a ambigüidade do melancólico em relação ao seu objeto.

Ele *nunca* deixava de gostar de Doralda, *nunca; mas*, já tinha experimentado: se tirava *de idéia* aqueles pensamentos de estar com ela em cama, então, ficava, *aos poucos, sendo como se ela estivesse muito longe*, nem de carne e osso, só *um costume*, como porque era mulher dele; e *aí ele começava a espiar para outras*, com um *desejozinho* por esta ou por aquela, no *Áo*, no *Andrequicé*, *pelas beiras de estrada*, por quase todas que via, a *vontade de conhecer como eram*, dar um beijo, *estar com cada uma daquelas só uma vez, uma vez*

<sup>70</sup> FREUD, 1917, op. cit., p. 254, 255.

<sup>71</sup> Ibid., p. 251.

*pequena, mas a forte vontade.* Doralda desconfiava? Ela adivinhava tudo. [...] Aquelas figuras que vinham *na idéia pulavam diante dos olhos dele*: porretes, facas de ponta, tudo vinha para cima de Doralda, *ele fazia força para não ver*, desviava aquelas brutas armas... Então, ele podia ver alguém matar, ferir Doralda? *Ele podia matar Doralda? Ele, nunca!* (D-L, 71/72 – grifos meus)

De uma afirmação categórica, que inicia o trecho acima transcrito (“Ele nunca deixava de gostar de Doralda, nunca”), este vai se enchendo de elementos que minam a certeza registrada pelo narrador. Introduce-se um “mas”, cuja função já foi estudada no capítulo 2 desta dissertação, que traz consigo o desmonte da expectativa de controle total de Soropita sobre si e suas próprias fantasias, ainda que, ao final do trecho, volte-se à tentativa de reiteração das certezas do protagonista.

No transcorrer dessa passagem, de forma “mais insinuante que um riacho de mata” (D-L, 23), brotam os elementos que expõem, mais uma vez, esse Soropita “que vive em atormentados”. Algo conhecido retoma o palco de sua idéia, de forma gradual: “já tinha experimentado: se tirava de idéia aqueles pensamentos de estar com ela em cama, então, ficava, aos poucos, sendo como se ela estivesse muito longe”. A expressão daquilo que é socialmente aceito – a união estável, registrada em cartório, “um costume” – dá lugar ao desejo(zinho), que nasce do olhar, do “espiar para outras” e revela “a vontade de conhecer [...]quase todas que via”. As “beiras de estrada”, para as quais Soropita, no seu ir e vir, mal prestava a atenção, pois “conhecia de cor o caminho”, passam agora a interessar-lhe. É sugestivo, ainda, o jogo das intensidades, como se o narrador precisasse apresentar, de forma atenuada, algo que é, na verdade, descomunal: “um desejozinho...só uma vez, uma vez *pequena...mas a forte vontade*”. (grifos meus)

Inevitável também, tanto quanto o desejo de possuir outras mulheres, é seu impulso violento em relação à Doralda, que Soropita “fazia força para não ver”. Afinal, “ela adivinhava tudo”, conhece-o melhor do que ele mesmo. Tudo isso se dá, é bom frisar, no plano das idéias, da reflexão, da ruminação “se tirava *de idéia* aqueles pensamentos... Aquelas figuras que vinham *na idéia pulavam diante dos olhos*” (grifos meus).

Se é difícil para Soropita conviver com o passado de prostituição da mulher (“[...]você gostava!” “- Gostava, uai, Não gostasse, não estava lá...”), parece igualmente difícil reconhecer que, assim como ela gostava de viver no bordel, tendo diversos parceiros “só uma vez”, ele também deseja, “em seu escondido”, ter “quase todas que

via”. Doralda se constitui, afinal, como “*sua sombra dele mesmo*” (D-L, 69 – grifo meu).

É importante trazer, sobre este ponto, a recente contribuição do filósofo Giorgio Agamben que estabelece a relação entre melancolia e Eros, tendo por base a longa tradição de estudos sobre a melancolia, desde a antiga Grécia até os tempos atuais. Partindo de uma citação de Aristóteles, Agamben frisa a “luxúria”, o “desregramento erótico” como sendo um dos “atributos tradicionais do humor negro” (AGAMBEN, 2007, 39).

Em seu estudo, Agamben aprofunda a relação entre o padecimento melancólico e o elemento erótico. A citação a seguir, trazida de um texto de Marsílio Ficino, explicita a caracterização do Eros melancólico e contribui significativamente para o estudo da narrativa rosiana:

É, portanto, um sangue seco, espesso e escuro que produz a melancolia ou bÍlis negra, que enche a cabeça com seus vapores, seca o cérebro e oprime a alma, sem descanso, dia e noite, com tÉtricas e apavorantes visões... É por terem observado tal fenômeno que os médicos da Antiguidade afirmaram que o amor é uma paixão próxima da enfermidade melancólica [...] Isso sói acontecer - o enamoramento melancólico - com aqueles que, abusando do amor, transformam o que compete à contemplação em desejo de abraço. (FICINO apud AGAMBEN, 41)

Soropita, como se viu, padece por buscar a união entre um ideal de pureza – mais próximo da esfera da contemplação – e o amor carnal, sensual com uma profissional do sexo, que faz concreto o seu “desejo de abraço”. Entre a “forte vontade” de estar com “quase todas que via” – expressão do desregramento erótico – e a junção de elementos díspares na figura de Doralda – de ideal pureza e presença concreta, de perfumes inebriantes – Soropita vivencia, a seu modo, mais uma faceta do humor melancólico e sua pendular ambigüidade.

O estudo de Agamben traz ainda um importante esclarecimento acerca disto que se interpõe entre o sujeito e a realidade, fazendo com que ele tenha sempre, de forma inconsciente, diante de si, este véu, este fantasma, que, no caso de Soropita, se apresenta na forma dos pensamentos maus e visões nos quais se expressa, na íntegra, a ambivalência do melancólico em relação ao objeto.

Fazendo coincidir a tradição medieval e as elaborações psicanalíticas, Agamben trata da “síndrome do humor negro intimamente vinculada a uma hipertrofia mórbida da faculdade fantástica”. Ao retomar fontes diversas, Agamben expõe que:

A fantasia [...] (*spiritus fantasticus*) é concebida como uma espécie de corpo sutil da alma que, situado na ponta extrema da alma sensitiva, recebe as

imagens dos objetos, forma os fantasmas dos sonhos e, em determinadas circunstâncias, pode separar-se do corpo para estabelecer contatos e visões sobrenaturais; além disso, ela é a sede das influências astrais, o veículo dos influxos mágicos.<sup>72</sup>

Tal elaboração pode ser lida, segundo Agamben, como o fundamento das investigações psicanalíticas que tratam do “processo mediante o qual os fantasmas do desejo conseguem enganar a instituição fundamental do eu, que é a prova da realidade, e [...] penetrar na consciência.”<sup>73</sup> A hipertrofia imaginária, de que fala Agamben, pode ser reconhecida em Soropita tanto por sua insistência na pureza fantasmática de Doralda, quanto pelas “visões sobrenaturais”, que o assaltam e que o fazem querer repelir essas mesmas visões. Sem se dar por isso, entre Soropita e o mundo externo, interpõem-se os fantasmas de seu desejo. Agamben vai longe em suas teorizações, trazendo, inclusive, a explicação sobre a gênese do amor como resultado da “elaboração atenta e a descomedida contemplação desse fantasmático simulacro mental”, a saber, “uma imagem interior, ou melhor, o fantasma impresso, através do olhar, nos espíritos fantásticos.”<sup>74</sup> Os espíritos predispostos à melancolia, como o protagonista de *Dão-Lalalão*, apaixonam-se por seus próprios fantasmas, devido à sua inebriada contemplação, ou ruminação, sobre esses mesmos fantasmas.

### 3.4 – Violência, trauma e melancolia

“Soropita aqueles corpos não queria ver” (D-L, 59)

Soropita já fora o “rei nas armas”, matador de “mortes afamadas”. Violento, sua mulher o faz reconhecer, em relação à sua vizinhança, “Eles têm medo de você, Bem...” (D-L, 23). O mesmo Soropita, porém, já pensara em se matar em decorrência de um ferimento no queixo, que o levou a uma cirurgia e diversos curativos dolorosos (D-L, 11).

Seu passado pode, dependendo da situação, conferir-lhe o lastro para as ações futuras - “vamos embalar, vamos nas públicas: carabinas e cartucheiras! – ele era homem. Homem com mortes afamadas!” (D-L, 56) – ou ser alvo de uma amarga constatação, que enseja a evitação deste passado, “aqueles corpos não queria ver” (D-L, 59)

---

<sup>72</sup> Ibid., p. 50.

<sup>73</sup> Ibid. p. 48.

<sup>74</sup> Ibid. p. 50.



Pode-se dizer que o protagonista de *Dão-Lalalão* é, a um só tempo, vítima de violência e autor da mesma. Apresenta em si marcas de um passado traumático e, ao mesmo tempo, é responsável pela perpetração da violência, causando em outrem o trauma. Tem em si uma coleção de cicatrizes, dezenas de mortes pelas quais chegou a ser julgado, além da fama de "pavio curto". Note-se que as minúcias com relação ao passado violento de Soropita chegam ao leitor através do diálogo entre os membros da comitiva de Dalberto, feito em tom de cochicho, num trecho posto entre parênteses (D-L, 28 a 30), como a marcar a necessidade de se segredar algo, que precisa ficar apartado do resto da narração.

Essa duplicidade, apontada acima, em relação à violência, é um fator importante a ser considerado, uma vez que se dissolve a possibilidade de uma visão maniqueísta do mundo, criando, ao contrário, uma situação na qual se considera o fenômeno em toda sua complexidade. Sua longa reflexão, ou ruminação, misto de fantasia e recordações dolorosas, põe em xeque sua recém conquistada estabilidade. A melancolia, que está na base dessa meditação, leva-o para uma encruzilhada: ou ele será destruído por esse Outro que a qualquer momento pode aparecer (no caso da narrativa, o amigo mais próximo, Dalberto) ou ele destrói a ameaça. Contrariando o caminho que, via de regra, o melancólico adota - o da autodestruição<sup>75</sup> - Soropita poupa o amigo, mas parte para cima do "preto Iládio".

Essas considerações, por sua vez, se afinam com outro trabalho de Jaime Ginzburg, *Literatura brasileira: autoritarismo, violência e melancolia*. Nesse artigo, a partir da leitura do volume de Moacir Scliar, *Saturno nos trópicos*, Ginzburg propõe "mapear a presença de traços melancólicos em nossa produção literária" (GINZBURG, 2003, 57). No caso do estudo de Ginzburg, trata-se da articulação entre melancolia e violência, tendo como conceito articulador a categoria do trauma. "Em nossa hipótese, a presença da melancolia na cultura brasileira, no século XX, em alguns casos, se deve à forte presença da violência em nossa história política e social."<sup>76</sup>

Soropita, como já foi dito, tem a violência como um elemento constitutivo de sua história, trazendo, inclusive, marcas visíveis desse elemento: as cicatrizes. Estas, por sua vez, são como a ponta de um *iceberg*, pequenas mostras de algo muito maior. Pode-se falar, aqui, em trauma, segundo a própria definição de Ginzburg:

<sup>75</sup> GINZBURG, 2001, op. cit. P. 09.

<sup>76</sup> Ibid., p. 58.

trauma é freqüentemente definido como uma situação de excesso, em que o sujeito não está preparado para a assimilação de um estímulo externo. Dependendo do tipo de trauma e do seu grau de intensidade, uma vítima de estímulo traumático pode sofrer seqüelas ao longo de sua vida.<sup>77</sup>

No contexto da presente dissertação, as “seqüelas” a que se refere o trecho acima citado, podem se relacionar com a própria estrutura oscilante, semelhante a um sino, referida no capítulo anterior. Justamente por não ser uma relação tranqüila – o passado e o presente do protagonista – dá-se o movimento de fuga, de evitação, que têm na manutenção do recalque sua marca distintiva. Retomando o raciocínio de Ginzburg,

A definição de trauma [...] aponta para a precariedade das condições de funcionamento da consciência. O impacto violento do trauma se associa ao despreparo do sujeito para elaborar e superar a vivência e, mais ainda, para o conhecimento claro do que foi vivido.<sup>78</sup>

Numa das cenas em que Doralda e Soropita estão juntos, no quarto, o narrador, mencionando o passado de Soropita, observa que “nunca ele conversava nos agravos de seus passados.” (D-L, 22) Interessante que não apenas os “agravos” se apresentam no plural, mas também os “passados”. Repensar seu passado, as viagens e as mortes, é repensar, também, o passado de Doralda, este também problemático para Soropita.

Atentando-se para o drama de Soropita pode-se afirmar que há ali o desejo de restaurar um passado de todo inacessível a ele, sem as marcas da violência, em seu caso, e da prostituição, no caso de Doralda. Há, então, uma dupla perda, posto que o passado, por ser passado, é, em si, impossível de ser revivido. Além disso, trata-se de um ideal, um passado construído imaginariamente por Soropita, algo que só pode ser vivido e desfrutado enquanto perda, falta, aquilo que é da lógica do desejo.

Por tudo isso, parece pertinente pensar nessa disposição melancólica, resultado de um passado traumático, a justificar a forma de ele lidar com esse passado. De um lado, a ocultação do passado e a total recusa ante a possibilidade de tocar nesse assunto proibido, “Ele Soropita não fiava esse assolto de se descobrir com ninguém” (D-L, 37). Por outro, a (re)constituição de um passado “bom”, ideal, a partir das “migalhas que iam crescendo, crescendo e tomavam conta” (D-L, 38). Observa-se, nesse caso, aquilo que Ginzburg, no artigo já citado, chama de “percepção do tempo [...] pautada por melancolia. É um tempo não superado [...] um passado que não pôde ser inteiramente compreendido ou assimilado. A melancolia se articula com o trauma.”<sup>79</sup>

<sup>77</sup> Ibid., p. 59.

<sup>78</sup> Ibid., p. 61.

<sup>79</sup> Ibid., p. 64.

Tanto Doralda quanto Soropita têm, de certa forma, de enfrentar seu passado na medida em que decidem levar uma nova vida juntos<sup>80</sup>. O narrador não apresenta, ao longo do texto, qualquer indicação em relação a Doralda, que fizesse menção ao seu passado como sendo impeditivo de fruir plenamente seu presente com Soropita. Antes, ela própria afirma, respondendo à invectiva do marido: “- Mas você não sente falta daquela vida de dama?...” “Nenhuma, Bem. Com você, não sinto perda de regozijos nenhuns... Conforme que sou” (D-L, 68). Soropita, por sua vez, diante da ameaça de desestabilização que o passado representa, um “caso de ufa” (D-L, 06), automaticamente recorre às armas, repetindo um gesto tantas vezes realizado.<sup>81</sup>

Com Freud, pode-se arriscar a dizer que Soropita adota a “política de avestruz do recalque”, repetindo o passado ao invés de recordá-lo e integrá-lo de outra forma à sua vida presente (FREUD, 1914 b, 167). O avestruz, certamente, não se encontra no sertão, mas Rosa registra e compara a atitude de Soropita usando outro exemplo do reino animal: “o sapo, na muda, come a pele velha” (D-L, 23). Diga-se de passagem que a “muda” é um processo periódico, que se repete de tempos em tempos.

Quanto a Doralda, sequer pode-se falar em perlaboração, uma vez que esse termo se aplica, mais precisamente, para superação de resistências<sup>82</sup>, que ela, aparentemente, não apresenta. Quando ela escondia ou “transformava a verdade de seus acontecidos, era para não ofender a ele, sabia como se ser.” (D-L, 13) Por esse comentário do narrador, feito logo no começo da novela, fica evidente que Doralda, percebendo os “pontos fracos” do marido, suas cicatrizes da alma, reconstrói pequenos episódios de sua própria história – “transformava a verdade” – para não causar ainda mais sofrimento ao marido – “para não ofender a ele”. Para que o casamento permaneça em “anjos de ouro” ela precisa saber “como se ser”, adequando sua forma, conformando-se à realidade do marido.

Considerando essa “fragilidade”, esse ponto fraco de Soropita, pode-se, então, compreender o porquê dessa narração em terceira pessoa, colada à subjetividade do protagonista, que a todo instante registra os movimentos do seu fantasiar. Com um passado tão traumático e uma forma tão problemática de se relacionar com este passado, dificilmente poder-se-ia imaginar um Soropita narrador de sua própria história, em primeira pessoa. É quase como se o protagonista precisasse do narrador, para que este

---

<sup>80</sup> Vide o último parágrafo do item 2.3, do capítulo 2.

<sup>81</sup> A esse respeito, vide a análise feita no item 2.1 do capítulo 2.

<sup>82</sup> Conforme Laplanche & Pontalis, 1986, p. 341.

captasse sua “meio-sonhada ruminação” e a convertesse em narrativa, fenômeno comunicável por excelência. Talvez seja por isso, também, que Soropita, ao invés de tocar na própria experiência – vedada à exposição pública – se dedique com tanto afincamento a ouvir e recontar a novela radiofônica ouvida no Andrequicé, servindo de narrador aos moradores do ão. Soropita constitui-se, sim, como narrador, mas apenas em relação aquilo que pode suplantar essa outra história, que se passa em “seu escondido”, e que deve permanecer em silêncio.

### **3.5 – Melancolia nas ondas do rádio.**

Mas, mesmo aí, narrando o que escuta pelo rádio, há, ainda, uma filigrana de relação com a história pessoal de Soropita. Essa filigrana talvez não chegue aos ouvintes da história que Soropita reconta, mas pode ser apreendida pelo leitor, mediante uma leitura apurada.

“A estória é estável de boa, mal que acompridada: taca e não rende... [...] A novela:...o pai não consentia no casamento, a moça e o moço padeciam...” (D-L, 48). A crítica rosiana já se debruçou sobre esse pequeno fragmento que indica a grande importância dada a essa novidade, a saber, a novela transmitida pelo rádio.

Susana Lages apontou para a semelhança, de forma e conteúdo, entre a novela radiofônica e a história de Soropita (LAGES, 2002, 69). Roncari, por seu turno, aponta para a vontade do patriarca que age, de forma violenta, sobre o destino dos filhos. (RONCARI, 2007, 65).

O passado, que Soropita sente como ameaçador, pode desestabilizar tanto sua vida pessoal quanto a social, a saber, sua respeitabilidade junto aos moradores da pequena localidade onde mora. A novela de rádio, um dos motores das viagens que ele empreende entre o Andrequicé e o ão, serve, entre outras coisas, para suplantar uma história que não pode ser ouvida, e que colocaria em risco a estabilidade e a confiabilidade já adquiridas do casal em relação à comunidade local. Soropita se oferece para ouvir e recontar a história porque se mostra hábil tanto no guardar a história quanto no passá-la adiante, o que reforça sua figura de referência junto aos moradores do ão.

A proibição da união do jovem casal, ato violento, lança-os num sofrimento próximo ao melancólico. Soropita, por sua vez, se compraz em ouvir e contar a trama radiofônica. Identificação com as figuras nela envolvidas? Soropita age de forma violenta (como o pai da novela) e sofre em virtude da violência (como o casal).

Interessante apontar que, mesmo nesse ato já tão consolidado da protagonista e de sua “comunidade de ouvintes”, há lugar para o imprevisto. Pouco antes de recontar a novela, registra-se o fato de que “ouvir, já tinham ouvido – tudo, de uma vez, fugia da regra: “falhara ali no ão, na véspera, [...] seo Abrãozinho Buristém, que carregava um rádio pequeno, de pilhas, armara um fio no arame da cerca...” (D-L, 47). Mas, tal novidade ainda não é suficiente para destronar Soropita de seu posto de narrador “oficial”. “Mas queriam ouvir outra vez, por confirmação.” (D-L, 48) A versão de Soropita é, ainda, a mais confiável e ele pode, por sua vez, reassegurar sua melancólica posição, ainda estável, de narrador de uma história alheia.

#### **4 – O amor em *Dão-Lalão* e a dinâmica do recalque: alguns desdobramentos**

No presente capítulo, a análise privilegiará o estudo da relação entre a dinâmica do recalque, apresentada, sobretudo, no capítulo 2 da presente dissertação, e o amor de Soropita e Doralda, conforme é apresentado pela novela de Rosa. Sendo o foco desta dissertação a interpretação de cunho psicanalítico, no qual a figuração do recalque tem papel central, o que se segue é uma articulação entre alguns aspectos ainda não abordados sobre o amor destas personagens e o mecanismo do recalque propriamente dito, que serão úteis para a compreensão da economia narrativa de *Dão-Lalalão*.

A singular escolha de Soropita, magistralmente urdida pelo escritor mineiro, traz implicações para o desenvolvimento da narrativa e suscita um breve diálogo com situações análogas presentes em outra narrativa do mesmo autor. Antes, porém, será feita uma reflexão sobre o tipo de eleição amorosa feita por Soropita e, em seguida, a relação dessa escolha com a estruturação da narrativa e da constituição das próprias personagens.

#### **4.1- Soropita: sua escolha, sua dívida.**

No capítulo 1 da presente dissertação, introduziu-se a questão do amor de Soropita por Doralda a partir da discussão do conceito de perversão, tendo como base o texto de Freud intitulado *Sobre a tendência universal à depreciação na esfera do amor*. O argumento central ali desenvolvido trouxe a questão da necessidade de haver uma divisão na esfera amorosa, facilmente encontrável na vida em sociedade, que, em síntese, aponta para a presença de uma mulher em casa, para a família e os filhos, e uma “outra”, normalmente de condição social inferior, para a realização/satisfação de certas fantasias mais próximas à perversão. Soropita, contrariando esse costume, casa-se com uma prostituta e almeja conseguir uma harmonia conjugal inabalável. A perversão ficaria, desse modo, restrita ao ambiente social no qual as personagens se inserem – ambiente que privilegia e estimula a divisão mencionada acima, na medida em que tem no bordel o lugar instituído para a satisfação daquilo que, no domicílio conjugal, fica proibido.

Em outro texto dedicado à psicologia do amor, *Um tipo especial de escolha de objeto feita pelos homens*, de 1910, Freud analisa justamente isso que ele denominou de “amor à prostituta”. Ao estudar determinadas “condições necessárias ao amor” ele remete a um combinação “desconcertante” (FREUD, 1910, 171)

Freud cita o fato de que, contrariando o que normalmente se observa, para alguns homens “a mulher pura e casta e de reputação irrepreensível nunca exerce atração que

possa levar à condição de objeto amoroso, mas apenas a mulher que é, de uma ou outra forma, sexualmente de má reputação, cuja fidelidade e integridade estão expostas a alguma dúvida.”<sup>83</sup>

Essa precondição para o amor, por sua vez, “se relaciona à experiência do ciúme, que parece ser uma necessidade para os amantes desse tipo.”<sup>84</sup> Ao invés de se valorizar o objeto por sua integridade sexual, escolhe-se, justamente, alguém que apresente característica oposta parecendo, para Freud, “acentuável desvio do normal”. Mais adiante, este autor acrescenta que “O que é mais espantoso, [...] é a ânsia que demonstram de ‘salvar’ a mulher amada. O homem se convence de que ela precisa dele, que sem ele perderá todo o controle moral e, rapidamente descera para um nível lamentável. Salva-a, portanto, por não a abandonar.”<sup>85</sup>

Logo após o interrogatório feito por Soropita, o narrador flagra, mais uma vez, o temor do protagonista:

Soropita, um pensamento ainda por ele passou, uma visão: mais mesmo no profundo daqueles olhos, alguém ria dele.  
Agora, depois, ele a tornava a abraçar. Era uma menina. Era dele, sua sombra dele mesmo, e que dependia dele.” (D-L, 69)

A desconfiança, presente na suposição de que, mesmo após interrogada, Doralda ainda poderia rir de sua pessoa dá lugar, no parágrafo subsequente, a um abraço, que elide a distância, e a afirmação da condição infantil da esposa (“Era uma menina”). Na seqüência, reitera-se a relação de possessividade, mediante o uso de pronomes específicos que indicam tal relação, além da dependência explícita (“Era *dele*, sua sombra *dele* mesmo, e *que dele dependia*” – grifos meus). Para Soropita, não há, portanto, possibilidade de separação ou abandono em relação a Doralda, a não ser que se descobrisse um meio de, contrariando as leis da física, por fim à sombra que acompanha os corpos sobre a terra.

Poderia se pensar, também, num riso que partisse não de Doralda, mas de um “alguém social” que flagrasse Soropita no “delito” transgressor de justamente unir-se a uma prostituta. Essa possibilidade, de qualquer forma, não anularia a análise feita acima do impulso de Soropita em garantir sua união e possessão junto à esposa.

Note-se, em tempo, nesse enésimo movimento de pêndulo, onde a desconfiança que cria a distância cede lugar ao abraço reassegurador, a sombra de um “pensamento ruim”, que escapa à cisão criada pelo recalque, reaparece a Soropita na forma de “uma

<sup>83</sup> Ibid., p. 172.

<sup>84</sup> Loc. Cit.

<sup>85</sup> Ibid., p.174.



visão”. É também com este termo, “uma visão”, que se introduz o trecho no qual o protagonista se depara com a “grande meretriz”, na cena da esculhambação. Essa observação será analisada com mais profundidade no próximo item deste capítulo.

No tipo de amor analisado por Freud, em que os homens precisam a todo instante zelar pela reputação da amada, cabe o comentário do psicanalista: “Seus relacionamentos amorosos com essas mulheres exigem-lhes enorme dispêndio de energia mental.”<sup>86</sup> Esse dispêndio, no caso de Soropita, parece evidente. Além de tudo que já se analisou até aqui sobre o tormento deste personagem, vale a observação do narrador sobre o dia seguinte: “Soropita não estava bem, o princípio daquele dia mareava-o mal num dramar.” (D-L, 73) O drama, vivido todo ele em um único dia, tem o efeito de um mar revolto – presente no neologismo “dramar” – que deixa Soropita extenuado, literalmente mareado.

A razão de tanto sofrimento também não parece muito difícil de adivinhar. Freud aponta que, “há muito tempo, descobrimos que o que, no consciente, se encontra dividido entre dois opostos, muitas vezes ocorre no inconsciente como uma unidade.”<sup>87</sup> Soropita, então, ao desposar uma prostituta traz para o consciente, tanto o seu quanto o de seu meio social, aquilo que, até então, estivera recalcado. Sua iniciativa faz com que se materialize, no cotidiano, aquilo que antes era uma formação inconsciente. Retoma-se aqui a questão do primeiro capítulo sobre a união da corrente afetiva e da corrente sensual, que torna singular a união de Soropita e Doralda, que vai na contramão da lógica conservadora do meio social.

Chega-se, neste ponto, ao verdadeiro nó da questão apresentada nesta dissertação, no qual se identifica a tensão fundante do sino do recalque e seu incessante badalar. É justamente por esta operação de desrecalque que Soropita precisa abrir mão de sua estratégia defensiva. De um lado, uma ação que traz para a esfera consciente a união da esposa com a prostituta, de outro a necessidade de sucessivos reassuramentos, mediante uma seqüência quase infinita de recalques, no sentido de minorar os danos que essa escolha amorosa poderia acarretar ao *modus vivendi* do protagonista. Dessa forma, em termos psicodinâmicos, evitar-se-ia que outras idéias que se ligam, no inconsciente, ao material originalmente recalcado, viessem também à tona, acarretando uma verdadeira invasão de conteúdos inconscientes, com o correspondente aporte de angústia.

---

<sup>86</sup> Ibid., p. 173

<sup>87</sup> Ibid., p. 176.

Em seu texto sobre *O amor no casamento*, Philippe Ariès traz, em sua perspectiva histórica, alguns achados que ajudam a compreender essa divisão, apontada mais acima, em referência ao texto de Freud. Ao analisar textos da tradição grega e hebraica este autor identifica a distinção entre o amor dentro e fora do casamento. Pelo menos até o século XVIII permaneciam os valores da fecundidade, “reserva da esposa e da mãe, dignidade de dona-de-casa” para a esfera do casamento. Ao mesmo tempo era comum a reserva entre o amor do casal. Num texto de Sêneca pode-se ler o seguinte: “Um homem sábio deve amar sua mulher com discernimento e não com paixão [...] *Nada é mais imundo do que amar a sua mulher como uma amante...* Que se apresentem à sua esposa não como amantes e sim como maridos.” (ARIÈS, 1985, 157 – grifo do autor)

Do século XVIII em diante, nas palavras de Ariès, constituiu-se “pouco a pouco no Ocidente um ideal de casamento que impõe aos esposos que se amem, ou que façam de conta que se amam, como dois amantes”.<sup>88</sup> É claro que essa gradativa constituição não se dá de maneira uniforme e está atrelada a diferentes contextos históricos. No caso da sociedade brasileira, como já foi dito, mais prevalecia o “faz-de-conta” mencionado por Ariès, do qual Doralda e Soropita parecem ser a exceção.

A união de Soropita e Doralda, por sua vez, se faz possível para Soropita, até aquele instante, porque apenas ele e Doralda têm conhecimento de sua condição. Daí a necessidade de Soropita, em seu íntimo ciumento e possessivo, da constante vigilância, apelando inclusive para as armas, suas velhas conhecidas.

A divisão a que se refere Freud no trecho acima, por sua vez, remete à sua explicação para uma escolha amorosa de tal natureza, que, para o pai da psicanálise, não poderia estar em outro contexto que não o do complexo edípico. À figura da prostituta opõe-se a da mãe, que são conscientemente inassimiláveis para o menino, até que ele tem os primeiros esclarecimentos sobre a vida sexual dos adultos e toma conhecimento, entre outras coisas, “de certas mulheres que praticam relações sexuais como um meio de vida.”<sup>89</sup>

Quanto à fantasia de salvamento mencionada acima, esta seria um derivado, segundo Freud, do complexo parental: “Quando a criança ouve dizer que *deve sua vida* aos pais, ou que sua mãe *lhe deu a vida*, seus sentimentos de ternura aliam-se a impulsos que lutam pelo poder e pela independência, e geram o desejo de retribuir essa

---

<sup>88</sup> Ibid., p.160.

<sup>89</sup> FREUD, 1910, op. Cit., p.176.

dádiva aos pais e de compensá-los com outra de igual valor.”<sup>90</sup> No caso do menino, “salvar” a mãe, ou pagar a sua dívida em relação a ela, torna-se equivalente “a lhe dar uma criança ou de lhe fazer uma criança – é supérfluo dizer, uma igual a ele.”<sup>91</sup>

Aqui, faz-se necessário uma pontuação. Não é o objetivo desse trabalho fazer qualquer personagem deitar-se no divã do analista. Isso porque seria absurdo reduzir a complexidade do texto rosiano a uma questão psíquica particular, que “explicaria” esta “produção sintomática” chamada *Dão-Lalalão*. Não se trata, portanto, de dizer que Soropita procede da forma “x” ou “y” no enredo da novela porque, em seu inconsciente, era preciso resolver sua fantasmagoria edipiana. Até porque, ademais, a única menção à sua família diz respeito à sua condição financeira, sendo Soropita “de família boa, homem que herdou.” (D-L, 15)

É intrigante, porém, que em suas formulações Freud fale, no texto citado acima de uma “dívida”, especificamente em relação aos pais. Seria de todo coincidente o fato de *Dão-Lalalão* trazer, entre parênteses, o subtítulo “O devente”?<sup>92</sup> De que dívida se fala no caso de Soropita?

Talvez se possa procurar a resposta olhando, primeiro, para Doralda. Ela está, por assim dizer, “quites” com seu passado. Sua transparência para com Soropita, sobretudo na cena do interrogatório, fala por si mesma, chegando ela a orgulhar-se de sua condição de “a preferida” por sua clientela: “Mas uma coisa posso te dizer, Bem: quem ia comigo uma vez, sempre que podia sempre voltava... Nunca faziam pouco em mim. Diziam que eu tinha condão...” (D-L, 68) Tanto quando Soropita propõe que ela saia do bordel e viva com ele quanto quando ele menciona a proposta da mudança para o Campo Frio, a resposta de Doralda é a mesma: “Vou demais”. Não há hesitação em assumir nova vida com Soropita, nem sinal de arrependimento em deixar sua vida de prostíbulo para trás.

Soropita, como já se viu, oscila sem cessar. De matiz melancólico, traz consigo a marca de uma dívida que não pode ser quitada. Agindo em consonância com a lógica patriarcal, precisa manter a integridade de sua posição, ainda que seja preciso pagar o preço da morte do melhor amigo:

Doralda era dele, porque ele podia e queria, a cães, tinha desejado. [...] que ficasse sabendo, o Dalberto [...] sabendo e aprendendo que o passado de um ou de uma não indenizava nada, que tudo está por sempre valendo é no desfecho

<sup>90</sup> Ibid., p. 178 – grifos do autor.

<sup>91</sup> Loc. Cit.

<sup>92</sup> É bom salientar que Nilce Sant’Anna, em seu *Léxico de Guimarães Rosa*, não traz nenhuma acepção para o vocábulo “devente”.

de um falar e gritar o que quer! Retumbo no resto, e racho o que racho, homem é quem manda! E macho homem é quem está por cima de qualquer vantagem! (D-L, 56)

Mesmo depois de uma afirmação tão categórica, que poderia soar deveras definitiva, na qual o passado mais uma vez é posto de lado, muito ainda se verá, desse trecho em diante, sobre a dívida que assombra Soropita, constantemente a lhe cobrar uma nova forma de se posicionar ante a vida. Vale pontuar que o trecho acima transcrito antecede a esculhambação que Soropita propõe como forma de fazer valer sua vontade.

Chama a atenção, ainda, a reiteração enfática que recai sobre a questão da masculinidade. Frise-se o “homem é quem manda! E macho homem é quem está por cima de qualquer vantagem”. Isso sem contar as diversas menções ao uso das armas de fogo como prova de coragem e macheza. Caberia perguntar se tanta ênfase não esconderia uma dúvida por parte de Soropita, como se houvesse uma fragilidade latente a imiscuir-se, reiteradamente, em seus pensamentos e atos? Haveria, nisso, mais uma vez, a ação do recalque, no sentido de evitar que sua atual condição seja abalada.

Por seu turno, a “indenização” por um passado de dores ou prejuízos à honra, sua ou de outrem, se dá pela força bruta, do grito, das armas. Importante notar que o sujeito da frase, aquele que efetua a indenização é “o passado”, e não alguém de quem se pudesse cobrar pelo dano sofrido. A dívida de Soropita, “o devente”, se expressa ao longo de toda a narrativa, na forma daquilo que, incessantemente, insiste em cobrá-lo, o retorno do recalcado. O passado o atrai, de forma irresistível, e é esse mesmo passado que ele precisa recalcar se quiser manter-se íntegro na sua relação com Doralda.

#### **4.1.1 – Sobre a prostituição: *intermezzo* teórico 2.**

Não é a intenção da presente dissertação esgotar a questão da prostituição, ou, sequer, abordar-lhe em profundidade. Trata-se de assunto bastante complexo que, por si só, exigiria estudo à parte. Cabe, no entanto, uma breve reflexão sobre o tema, sob o risco de “fazer de conta” que a prostituição é uma questão plácida, sem maiores conseqüências e que não levanta qualquer inquietação levando-se em conta o estudo de *Dão-Lalalão*.

Nesse sentido, o livro intitulado *Prostituição: o eterno feminino*, de Eliana Calligaris, propõe algumas pontuações bastante pertinentes. Ao estudar o desenvolvimento do psiquismo atrelado à constituição daquilo que é próprio do feminino, a autora assinala “o desejo de produzir desejo” como uma característica

decisiva. Sua tese diz, muito sucintamente, que a prostituição, enquanto fantasia, é um dos caminhos para a constituição da feminilidade. O ponto de partida de sua argumentação é a configuração do complexo de Édipo nas meninas. Parafraseando o dizer de Maria Rita Kehl, a autora deste volume aborda a paixão da menina pelo pai e a “necessidade de traí-lo, para tornar-se mulher”, relacionando esses dois fatores com as fantasias de prostituição.

O olhar do pai em direção à menina tem especial importância para que esta possa se sentir amada e venha a se constituir como mulher. Mas é preciso, num certo sentido, trair esse olhar e esse amor que o pai lhe envia, sob o risco de ficar presa a um amor do tipo infantil, que impede a fruição da feminilidade adulta. A fantasia de prostituição entra como um elemento estruturante do psiquismo feminino, segundo Calligaris, na medida em que oferecer-se a outrem, buscar o olhar e suscitar o desejo de outros homens, equivale àquilo que, em nossa sociedade, uma prostituta faz. No dizer da autora aqui citada, “ela – a prostituição - representa, para a mulher, a necessidade de um desejo que pouse sobre seu corpo marcando sua existência.” (2006, 69)

É importante ressaltar, portanto, que ao abordar um assunto tão complexo como a prostituição, deve-se levar em conta, também, a interface psíquica. Não se trata de *glamourizar* este fenômeno ou mesmo ignorar seu componente de violência no nível social. Antes, pretende-se aqui levantar a possibilidade de compreender a prostituição a partir da perspectiva psicanalítica. No primeiro capítulo desta dissertação, abordou-se brevemente a contraposição necessária entre entender a prostituta na obra de Guimarães Rosa como uma sacerdotisa do amor e a prostituição enquanto fenômeno circunscrito a um certo contexto histórico. A presente consideração vem acrescentar um dado a mais para a reflexão, promovendo um novo movimento pendular. Em meio à degradação e à exploração tão comuns à prostituição pode haver, em alguns casos, a realização de uma fantasia estruturante do universo feminino. Retomando a fala da própria Doralda sobre o fato de receber e satisfazer as vontades de muitos homens: “- Gostava, uai. Não gostasse, não estava lá...” (D-L, 68)

Eliana Calligaris reflete, ainda, sobre a origem da palavra prostituição, ampliando o alcance de sua reflexão:

É interessante pensar na origem da palavra prostituição, que segundo Bloch e Wartburg, vem do latim, *prostituere* que significa “expor livremente”: *pro* – na frente, *statuere* – colocar. Expor abertamente, colocar na frente. Esse duplo viés do funcionamento das mulheres é ligado à idéia de que a mulher é um bem privado; que não deve se expor. Mas eu gostaria de insistir, ela é privada de um só homem, privada (desprovida) do pai. Mas é um bem

privado (favorito) de todos os homens, à exceção do pai. O duplo sentido da palavra “privado” (favorito, particular e desprovido) ilustra a dupla via de acesso à feminilidade.<sup>93</sup>

A partir dessas reflexões, é possível voltar uma vez mais ao cerne do dilema de Soropita. Operar o “desrecalque”, unir a figura da esposa à da prostituta, constituir o privado a partir de uma figura historicamente pública. Trata-se, como se pode ver, de uma tarefa quase hercúlea, um desafio singular. Para Doralda, parece não haver problemas. Ao contrário, ela mostra saber exatamente onde e como se colocar para que Soropita não se preocupe.

Logo no começo da narrativa registra-se um breve diálogo entre o casal, no qual, de forma bastante sensível, ela demonstra conhecer a face possessiva do marido numa provocação e, ao mesmo tempo, alimentar-lhe o senso de posse, colocando-se, em certa medida, sobre seu jugo. “Um dia eu deixar de gostar de você, Bem, tu me mata?” “- Não fala tontagem, coisas com ponta...” – ele quase zangava. – “Então, Bem, não truge cara pra a tua mulherzinha, você é meu dono, macho... Eu precisar, tu pode dar em mim.” (D-L, 12) Doralda não ignora o lado violento do marido, assim como sabe de sua volubilidade, chegando, por isso, a “cutucar” essa face de Soropita para o que seria um dos extremos do relacionamento: a possibilidade de rompimento. Neste trecho as “coisas com ponta” prenunciam as “facas de ponta” que vão para cima de Doralda, numa imagem que Soropita tenta a todo custo afastar (D-L, 72) De qualquer forma, aqui, Doralda, como nos tempos de prostíbulo, coloca-se à mercê do freguês/marido. A fala de Doralda não deixa de se afinar, ainda, com as reiteraões de Soropita sobre sua masculinidade, pelo viés da violência, como se mesmo com ela, sua esposa, fosse legítimo o uso da força para reassegurar seu estatuto de macho.

O ponto alto do dilema de Soropita é a cena da esculhambação (D-L, 56-60), na qual Doralda, que atuava até então como dona-de-casa, se veste como uma meretriz e se apresenta ao marido e a Dalberto. Essa passagem, por sua força e poder de condensação, mais poderia ser comparada a um redemoinho do que a um sino, para ficar no universo das metáforas usadas pelo próprio Rosa. É que ali, reverte-se não apenas a relação do privado, que volta a se tornar público, mas a própria lógica que rege a narrativa se inverte.

---

<sup>93</sup> Ibid., p. 60.

Pode-se dizer, com certa segurança, que até aquele momento, ainda que com constante oscilação, predomina a lógica da afirmação fálica, de Soropita, “rei das armas”, numa constante reiteração de seu domínio, de sua macheza, do gozo masculino.

A cena da “esbórnica”, por sua vez, remete e algo mais próximo da posição feminina, não-toda submetida à função fálica, segundo Jacques Lacan. Outra reversão ali operada é justamente essa: não só ela não está toda submetida ao falo (manda o falo às favas), como toda esta sequência é regida pelo gozo feminino, que se espalha e não conhece limites, aquilo que o mesmo Lacan denominou de gozo suplementar, ou um a mais de gozar (LACAN, 1985, 99/100). É bom lembrar que Soropita tencionava, com a armação da referida cena, afirmar mais uma vez sua macheza e a submissão de Doralda enquanto sua propriedade. Soropita tinha uma intenção, um objetivo, a cena era útil, pois serviria a seu propósito. Mas eis que Doralda, contrariando suas expectativas, aparece vestida de meretriz. Doralda goza, no sentido daquilo que Lacan denomina gozo: “o gozo é aquilo que não serve para nada.”<sup>94</sup> Vestida como profissional do sexo que fora, mostra que, embora dona-de-casa, ela ainda sabe ser como antes e transforma em ruínas as pretensões iniciais do marido. Soropita e Dalberto ficam totalmente à mercê do governo da figura feminina e a um passo do total desgoverno. A cena da esculhambação é deveras importante, pois ela tem o poder de uma imagem onírica, que não se deixa interpretar totalmente, ficando sempre um resto. Soropita tenta durante a novela inteira afirmar-se enquanto macho, rei das armas, detentor do falo todo poderoso, e essa cena mostra a fragilidade dessa pretensão fálica e o quanto Doralda, com sua atitude franca e aberta, pode deter em suas mãos o poder, ainda que sem a pretensão de afirmá-lo, como o faz Soropita.

Tais considerações podem levar, ao fim e ao cabo, à seguinte ponderação. Seria necessário, talvez, outro estudo sobre *Dão-Lalalão*, mas dessa vez a partir da perspectiva de Doralda. Este novo estudo, seria, talvez, o oposto complementar do estudo ora empreendido. Diga-se de passagem que, o fato do narrador ficar tão colado, muitas vezes fundido, à perspectiva de Soropita, torna o tipo de estudo que se realiza nesta dissertação mais “facilitado”, quase óbvio. Mas não há como não pensar na perspectiva de Doralda, a forma como ela é tratada na narrativa, o lugar por ela ocupado e sua função, enquanto personagem, em relação a Soropita e aos demais personagens. Ou então, de como seria construída a narrativa caso o narrador se colasse a ela.

---

<sup>94</sup> Ibid., p. 11.

Há que se valorizar, de qualquer forma, essa relação do narrador, próximo a Soropita *versus* distante de Doralda, o que, sem dúvida garante muito do dinamismo da novela. Faça-se a ressalva que “proximidade” e “distância” também podem oscilar em valoração, ter sua conotação ambivalente. Colar-se demais à perspectiva de uma personagem pode significar, num extremo, o conluio do narrador com a cegueira da personagem, e não apenas o aspecto positivo de “estar próximo”. Da mesma forma, a distância, que pode sugerir tanto a inacessibilidade quanto um olhar mais crítico e isento.

#### 4.2 – Impregnações estruturantes.

Chamou-se a atenção acima para a questão da “visão” que atormenta Soropita, tanto no trecho da grande prostituta quanto em seu momento posterior ao interrogatório de Doralda. No capítulo 2 da presente dissertação, quando se analisou o trecho da “esbórnia” proposta por Soropita, pontuou-se o uso, assinalado pelo próprio Rosa, de referências bíblicas a impregnar o texto de *Dão-Lalalão*. Ora, as “visões” de Soropita, não por acaso, fazem eco às visões do profeta bíblico do *Apocalipse*, onde se pode ler, em várias passagens, expressões como “O que vês, escreve” (1:11) ou “Vi novo céu” (21:1 – grifos meus).

Tais considerações trazem, portanto, a necessidade de uma análise mais aproximada de algumas imagens, certos elementos que Rosa selecionou, minuciosamente, para compor a trama narrativa de *Dão-Lalalão*. Trata-se de artifícios literários, vindos de fontes bíblicas, indicadas pelo próprio autor, que, embora tente diminuir relativamente sua importância, acabam tendo peso significativo para o enredo de sua novela, justamente pela força que tais elementos têm dentro da história da literatura universal. A intenção aqui não é a de esgotar as relações entre o texto rosiano e a influência do texto bíblico, e, sim, selecionar alguns pontos que parecem importantes no presente contexto de análise e investigá-los mais detidamente.

Em sua correspondência com Edoardo Bizarri, ao comentar as “impregnações” bíblicas em *Dão-Lalalão* – do *Cântico dos cânticos* e do *Apocalipse*, Rosa escreve:

[...] foi intencional tentativa de evocação, daqueles clássicos textos formidáveis, verdadeiros acumuladores ou baterias, quanto aos temas eternos. Um espécie do que é a inserção de uma frase temática da “Marselhesa” naquela sinfonia de Beethoven, ou da glosa de versículo de São João (Evangelho) no “Crime e Castigo” de Dostoiévski. Com diferença que, no nosso caso, ainda que tosca e ingenuamente, o efeito visado era o de inoculação, impregnação (ou simples ressonância) subconsciente, subliminal. Seriam espécie de sub-para-citações (!?): isto é, só células temáticas, gotas da essência, esparzidas



aqui e ali, como tempero, as “fórmulas” ultra-sucintas. [...] E para funcionar, apenas, em passagens de ligação, como coloração do pano-de-fundo. (ROSA, 2003, 86/87)

Rosa parece, muito mineiramente, diminuir a importância relativa às aproximações, ou “impregnações” bíblicas em sua novela. Fala dos textos como “clássicos [...] formidáveis, verdadeiros acumuladores ou baterias, quanto aos temas eternos” para, ao final, dizer que estes funcionam “apenas [...] como coloração do pano de fundo.” Contrariando essa tendência, veja-se, por exemplo, o recente trabalho de Adélia Bezerra de Meneses, intitulado “*Dãolalalão*” de Guimarães Rosa ou o “*Cântico dos cânticos*” do sertão: um sino e seu badaladal. Esta autora demonstra que não há nada de tosco ou ingênuo no uso da simbologia bíblica feita pelo autor mineiro.

Neste ensaio, a autora menciona, logo nas primeiras linhas, a obra de Northrop Frye, *Código dos códigos – a Bíblia e a literatura*, para apontar, justamente, a presença deste “Grande código”, a Bíblia, no texto rosiano. O artigo de Adélia Bezerra de Meneses e o livro do crítico canadense servem de balizas teóricas para o breve estudo realizado aqui.

A começar pela relação, apontada por Frye, entre a Noiva<sup>95</sup> do Cântico e a Grande Prostituta do *Apocalipse*, sua “contrapartida demoníaca” (FRYE, 2004, 174). Vale ressaltar, de forma bastante resumida, que Frye empreende, entre outros feitos, uma leitura tipológica da Bíblia, na qual acontecimentos e personagens bíblicos do Velho Testamento são tipos, modelos dos fatos e acontecimentos do Novo Testamento. Em sua perspectiva, esses tipos podem se realizar em termos positivos, ou apocalípticos, e em termos negativos, ou demoníacos.

Para a construção de uma personagem como Doralda não parece desprezível usar ou fazer menção a essas duas figuras bíblicas opostas. Para dizer pouco, essa constatação só reforça o oscilar entre os pólos, já apresentado anteriormente. Além disso, pode-se investigar as implicações que o uso da imagética bíblica tem sobre a composição desta personagem e de outros, sem falar da trama narrativa.

Quando Doralda está com Sabarás - o vaqueiro negro cujo nome, sugestivamente, se aproxima de Satanás - esta circunstância impede, momentaneamente, a fuga dela com Soropita. Eis aí o protótipo de algo infernal, intolerável, que o faz perder o sono, provavelmente como nunca ocorrera antes. Um obstáculo à realização de seu desejo, uma pedra no caminho (D-L, 55). Apresentava-se até então, no desenrolar

---

<sup>95</sup> A tradução da Bíblia usada por Adélia B. de Meneses traz “Amado” e “Amada” para os protagonistas do *Cântico dos cânticos*. A tradução usada por este autor verte os vocábulos por “Noivo” e “Noiva”.

cronológico dos fatos narrados, uma situação estável: Doralda, prostituta, a receber seus clientes, Soropita, assim como Sabarás, frequentadores de bordéis. O encontro de Soropita e Doralda é, por assim dizer, o elemento desestabilizador desse quadro, a faísca de algo novo. Ali, Doralda é, ainda, uma prostituta, equivalendo à Grande Prostituta apocalíptica que reaparece transmutada na visão de Soropita na cena da esculhambação. Essa grande prostituta é, também pelo raciocínio de Frye, “concubina do Anticristo”<sup>96</sup>, ou seja, Satanás/Sabarás. Mas aí, Soropita é ainda um freguês e nada pode fazer, a não ser esperar. De nada lhe vale, nessa passagem, sua reputação de “rei nas armas”. Ao contrário, ele está impotente, mero espectador. A fuga se dá, então, no dia seguinte.

A fuga do bordel, por sua vez, pode ser vista como o protótipo da proposta de Soropita de mudarem-se para o Campo Frio. Embora não se ache, em relação a essa proposta, o termo “fuga”, a intenção é muito parecida: comecem nova vida longe de todos os conhecidos do ão ou Andrequicé, a fim de evitar o reconhecimento da condição de ambos, mas sobretudo de Doralda.

No encontro com Dalberto e sua comitiva, já se estabeleceu a “nova lei de vida” de Soropita e Doralda, nova rotina, na “terra prometida” do ão, afastado da agitação da cidade grande, principalmente de Montes Claros. Ali, Soropita e Doralda equivalem ao Noivo e à Noiva, do *Cântico dos cânticos*: “Doralda como se fosse uma noiva dele.” (D-L, 71) O passado foi deixado para trás, mediante tácito acordo. São, agora, ex-matador e ex-prostituta. O prefixo “ex” marca a condição disso que foi recalcado a fim de que essa nova vida fosse possível.

Diga-se ainda, sobre este par Noivo/Noiva, que, segundo a leitura de Frye, a Noiva “é Jerusalém e a esposa de Cristo”<sup>97</sup>. Logo abaixo se verá que o Noivo, Soropita, é aproximado, na cena do confronto com o preto Iládio, com o próprio Cristo em sua segunda vinda.

O aparecimento de Dalberto ameaça desestabilizar essa calma e “reativa” esse passado recalcado, ameaçando tornar público o segredo do casal. Dalberto se salva, pois Soropita, mesmo embevecido por seu ciúme e suas visões apocalípticas, ainda consegue reconhecê-lo como amigo fiel. Mesma sorte não tem o preto Iládio, que evoca, por sua cor, o vaqueiro negro, Sabarás. Tal evocação tem o poder de precipitar, em Soropita, aquela cena mítica que o impediu de, na mesma hora, fugir com Doralda.

---

<sup>96</sup> Loc. Cit.

<sup>97</sup> Loc. Cit.

Iládio é aproximado ao Anticristo/Satanás/Sabarás, “O preto Iládio, belzebu, seu enxofre, poderoso amontado na besta preta.” (D-L, 78) E recebe, de Soropita, “vingador”, comparado com o próprio Cristo a derrotar o Mal, condenação semelhante àquela destinada a Satanás, conforme o Apocalipse (20: 2,3): “Ele segurou o dragão, a grande serpente, que é o diabo, Satanás, e o prendeu por mil anos”. Lê-se em Rosa: “Igual a um pensamento mau, o preto se sumia, por mil anos.” (D-L, 78) Soropita, nessa passagem, vai montando seu cavalo branco, Apouco (aproximado por Rosa, em sua correspondência com Bizarri, a Apocalipse). O cavalo branco está também na visão do profeta bíblico, no versículo primeiro do capítulo 19, “Vi o céu aberto, e eis um cavalo branco. O seu cavaleiro se chama Fiel e Verdadeiro, e julga e peleja com justiça.”

Trata-se aqui de dois momentos distintos da narrativa em que a posição dos personagens muda conforme o contexto da trama. Ou, para usar a metáfora interpretativa privilegiada neste trabalho, dobra-se novamente o sino que mimetiza o constante movimento da novela rosiana. No bordel, Doralda, a prostituta atende Sabarás/Satanás, enquanto Soropita, embora com fama de matador e ímpeto de resgatar Doralda, nada pode fazer. Na cena final da novela, Doralda e Soropita, Noivo e Noiva, vivem em harmonia e Iládio/“belzebu”, mesmo sem ter feito nada, apenas saudado, recebe a descarga repressiva da “morte branca”, Soropita, comparado à figura do Cristo.

Adélia Bezerra de Meneses, em seu estudo, fala do uso feito por Rosa do *Cântico dos cânticos* “em clave de estranhamento” (2008, 260). Esse estranhamento também pode ser observado no uso de Rosa do texto apocalíptico, pois Soropita pode partir, com fúria vingadora em sua montaria branca, contra Iládio. Mas não há, como se viu, qualquer justiça em seu “julgamento” e sua “peleja”. Nunca é demais lembrar que Soropita vai escorraçar Iládio depois de uma suposta ofensa, “falou uma coisa – que não deu pra se entender; e que *seriam* umas injúrias” (D-L, 75 – grifo meu). Importante ressaltar que se aponta, no mesmo estudo da autora aqui citada, uma injustiça que extrapola o drama individual do protagonista e desmascara o preconceito racial presente nas relações da sociedade brasileira, resultado da história escravocrata do país, atualizados na cena da humilhação do preto Iládio per Soropita<sup>98</sup>

Em termos de recurso narrativo, o final de *Dão-Lalalão* assemelha-se a contos como *O famigerado* e *Os irmãos Dagobé*. Monta-se toda uma expectativa de desfecho trágico da narrativa, que leva o leitor a esperar o final violento, mas o que se observa é

---

<sup>98</sup> Ibid., p. 269.

uma saída de cunho amenizador, sendo a violência represada. Soropita ameaça matar Iládio, mas não o faz. Pouco depois ele se prepara para voltar ao Andrequicé, repetindo o trajeto costumeiro, a fim de ouvir mais um capítulo da novela de rádio, o que aponta para o movimento cíclico da narrativa.

A ação de Soropita não se dá, por tudo o que se viu até aqui, fundamentada num julgamento justo. Ele age enxergando o mundo pelas lentes distorcidas de seu ciúme doentio, de seu sentimento de posse em relação a Doralda. Tal distorção chega ao leitor por ação do narrador que, na maior parte da novela, encontra-se colado, quase fundido à perspectiva de Soropita. O esforço do protagonista se dá, dessa forma, para que a visão que o afligiu permaneça apenas uma visão, para que o passado não torne a se repetir, continuando sob a ação do recalque, para que prevaleça seu pequeno paraíso particular. A união da Grande Prostituta com o Anticristo deve ser esquecida para que Noivo e Noiva possam subsistir. A possibilidade de reconhecimento de Doralda e seu passado, no entanto, continuam em aberto, com o final da novela em sugestivas reticências...

Por essas breves considerações, pode-se perceber mais uma nuance das reversibilidades do texto rosiano de que trata Antonio Candido. O enredo pode conter, ao longo de seu desenvolvimento, momentos de calma nos quais se insinua a tensão que, pouco adiante, explodirá em caos e angústia. Da mesma forma é possível visualizar o quanto uma personagem pode conter, em sua caracterização, elementos opostos que, ao longo do desenvolvimento do enredo, vão se alternando, matizando-se, contrapondo-se, compondo essa peça do grande *Corpo de baile que é Dão-Lalalão*.

#### **4.3 – Sobre o passado: esquecimento ou desenredamento.**

Já se falou, no capítulo 3 desta dissertação, da construção imaginária de Soropita à qual ele se apega e, segundo a qual, Doralda é pura e casta, mesmo quando ela lhe diz o contrário. No mesmo trecho em que se narra o encontro de Soropita com Doralda no bordel, poucas linhas abaixo, o narrador, misturando-se uma vez mais ao protagonista, registra seus pensamentos:

[...] não queria que aquele vaqueiro onze-onze desconfiasse. Apelido que esse vaqueiro dava a ela era de a **Garanhã** – qual que ele dizia – um cão! Demasia deles, soência de homem ignorante [...] *Outra não podia nascer de qualidade melhor, mais distinta e perfeita para se guardar respeito, do que Doralda. “Garanhã” são suas filhas, suas mães! Quem repetisse, alguma vez, conseguia dar a vida por terminada... nem coberta de ouro e nas riquezas de todo maior conforto, até a velhice, quem sabe mesmo assim Doralda ainda não estava com prêmio de paga pelos sofrimentos e vergonheiras que tinha tido de passar, lá na Rua dos Patos, concedida ao cio dos sujeitos, até de uns como aquele*

Sabarás... E agora o Dalberto, refestelado, [...] (D-L, 55 - grifos em itálico meus)

Após o registro da queixa de Soropita, note-se o pulo temporal para o presente da ação (“E agora o Dalberto”), marcando o fato de que, agora, Soropita encontra-se em vantagem e disposto a acabar com o amigo, caso este demonstre conhecer Doralda. O trecho acima traz, por assim dizer, a gênese desse ideal mencionado antes, referindo-se a Doralda como se ela tivesse sido obrigada, à força, contra sua vontade, a submeter-se à vida de prostituta (os “sofrimentos e vergonheiras *que tinha tido de passar*” – grifo meu). Por outro lado, faz-se questão de reafirmar, como se fará mais adiante na narrativa, o caráter intocável da personagem, “Outra não podia nascer de qualidade melhor, *mais distinta e perfeita para se guardar respeito*, do que Doralda.” Tudo isso compõe uma tela onde se projeta a Doralda de Soropita, via narrador: respeitosa, “distinta e perfeita”, “séria, honesta” (D-L, 50).

O proceder de Soropita, por seu esforço em sustentar ou manter uma união amorosa, faz lembrar o de outro personagem rosiano, que também faz menção a uma fonte bíblica. Aproxima-se de Jó Joaquim, do conto *Desenredo*, de *Tutaméia*, por não se conformar com o passado, e também com o presente, de sua amada infiel. Mas também afasta-se dele, pois Soropita não consegue realizar o feito de Jó Joaquim, antes, apenas deseja-o. Enquanto em *Dão-Lalalão* almeja-se o completo esquecimento (“um passado que, se a gente auxiliar, até Deus mesmo esquece”), em *Desenredo* o passado sofre verdadeira “operação” por obra do plano meticuloso de seu protagonista.

Em *Desenredo*, assim como em *Dão-Lalalão*, há a pressão do meio social, “Alegres, sim, para feliz escândalo popular [...] Tudo aplaudiu e reprovou o povo, repartido” (T, 39). Mas o protagonista deste conto, diferente de Soropita, começa por encarar a dura realidade da infidelidade da esposa para, em seguida, iniciar sua operação sobre o passado, “por antipesquisas, acronologia miúda, conversinhas escudadas, remendados testemunhos.” (T, 40) Consegue, assim, restaurar o passado, que reverte frutos presentes, trazendo a amada, mais uma vez, para junto de si. “Sumiram-se os pontos de reticências, o tempo secou o assunto [...] Mesmo a mulher, até, por fim [...] soube-se nua e pura. Veio sem culpa. Voltou, com dengos e fofos de bandeira ao vento.” (T, 40)

A “paciência de Jó”, de Jó Joaquim, “com paciência, sem insistência, principalmente” (T, 40), talvez seja o que mais distingue esse personagem do protagonista de *Dão-Lalalão*, assim descrito por um dos membros da comitiva de

Dalberto “o que ele tem é que tem pressa demais – tem paciência nenhuma” (D-L, 30). Além disso, Jó Joaquim distingue-se em caráter de Soropita pelo fato de não ter para si motivos de gabo ou renome. Soropita é “o rei nas armas”, autor de “mortes afamadas”. Jó Joaquim “[t]inha o para não ser célebre”, e não adota os meios violentos para dar conta da traição da mulher “De amor não a matou, que não era para truz de tigre ou leão” (T, 38/39).

Soropita mostra-se afeito às visões daquilo que o apavora, mas não é capaz de operar sobre elas, a não ser no plano da ação violenta. Distinto, em tudo, do trabalho intelectual, minucioso, de Jó Joaquim: “Demonstrando-o, amatemático, contrário ao público pensamento e à lógica, desde que Aristóteles a fundou.” (T, 40)

Note-se, nesse pequeno paralelo entre as duas narrativas, micro semelhanças na caracterização da personagem feminina e sua história. A começar pelos diversos nomes: Doralda, Dola, Sucena, Dadã, Garanhã, de um lado e Livíria, Rivília, Irvília, Vilíria, de outro. A associação de Doralda aos seus atributos olfativos já foi suficientemente demonstrada nos estudos de Heloísa V. de Araújo e Adélia B. de Meneses, além de ser superabundante a referência no próprio texto rosiano. Em *Desenredo*, o narrador anota, em relação à amada de Jó Joaquim: “Ela era um aroma.”

Nas duas histórias faz-se presente o ciúme: “porque o marido se fazia notório, na valentia com ciúme” e a ação violenta como forma de resolver a querela amorosa “Sem mais cá nem mais lá, mediante revólver, assustou-a e matou-o” (T, 38)

Notória ainda a referência, ainda que transformada e sucinta, ao “brejo de barro preto [...] de água podre” (D-L, 8), no trecho a seguir de *Desenredo*: “Trouxe à boca-de-cena do mundo, de caso raso, o que fora tão claro como água suja.” (T, 40). Jó Joaquim não esconde o que o passado pode ter de problemático ou doloroso, antes, como parte de sua estratégia, traz “à boca de cena” aquilo que precisa, segundo seu desejo, ser reescrito.

O passado é igualmente problemático, nas duas novelas “os tempos se seguem e parafraseiam-se. Deu-se a entrada dos demônios” (T, 39) O que pode haver de doloroso no tempo manifesta-se, então, de forma irreprimível. O casamento de Jó Joaquim, deve ter tido, também, sua fase de “anjos de ouro”, mas “a entrada dos demônios”, ao que parece, foi inevitável.

Importante traçar esse paralelo entre as duas narrativas, já que ambas, lado a lado, trazem um interessante jogo de aproximações e distanciamentos. Se tanto Soropita

quanto Jó Joaquim buscam “a felicidade – idéia inata”, as formas de se atingir esse objetivo – assim como o resultado obtido - são inteiramente distintos.

Em *Dão-Lalalão*, a possessividade, o ciúme e as armas de fogo dão o tom para a ação da permanência do recalque. No limite, dá-se a humilhação sem motivo de um adversário imaginário ao final da história, em que a repressão - ação consciente e violenta - soma-se e afina-se ao recalque – mecanismo psíquico inconsciente. A ação de Thânatos faz-se sentir, como uma derradeira e sinistra badalada. No caso de *Desenredo*, prevalecendo a ação meticulosa e imaginativa de Jó Joaquim, o quadro é outro. Seguindo o raciocínio de Yudith Rosenbaum, em seu ensaio sobre *Desenredo*, tem-se que a “fé no “absoluto amar” se afirma acima de todos os reveses. Trata-se, afinal, da vitória de Eros sobre Thânatos, a dualidade psicanalítica estruturante da vida.” (ROSENBAUM, 2006, 167)

O contraste feito aqui entre Soropita e Jó Joaquim pretende mostrar como essas diferentes tentativas de se lidar com alguns reveses da situação amorosa levam a soluções diametralmente opostas. O protagonista de *Desenredo* enfrenta sua própria história e, a partir de seu drama, opera sobre ele de maneira a transformá-lo em seu oposto. O horizonte de Soropita se encerra no desejo do total esquecimento, num drama que não se resolve, antes se repete indefinidamente, porque posto sob a ação do recalque.

## CONCLUSÃO



O amor exigia mulheres e homens ávidos tãoamente da essência do presente, donos de uma perfeição espessa, o espírito que compreendesse o corpo. (B, 192)

Soropita principia sua jornada no Andrequicé, a caminho do ão: “Soropita, *a bem dizer, não esporeava o cavalo*” (D-L, 5 – grifo meu). Ao final, ele se prepara para sair do ão, em direção ao Andrequicé: “O cavalão branco se sacudia no freio, gentil, ainda querendo galopar. Soropita o afagou. *Não esporeava, a bem dizer.*” (D-L, 78 – grifo meu) Os períodos destacados acima, contendo praticamente a mesma frase, com parte de seus termos invertidos (a bem dizer, não esporeava / não esporeava, a bem dizer) são pequenos detalhes que traduzem, no nível microscópico, aquilo que se procede no macroscópico.

No badaladal do sino do amor, que é *Dão-Lalalão*, observa-se um incessante movimento de ir e vir, um processo constante de deslocamentos espaciais, físicos, que se fazem acompanhar pelos deslocamentos do sujeito, no caso, Soropita, a experimentar diferentes posições subjetivas, intercalando momentos de um passado distante com situações atuais.

Soropita já não é o mesmo capataz de comitiva, o matador de outrora. Ele não vai às vias de fato na cena final da novela, não mata Iládio, mas também não elabora com felicidade seu dilema. Ele retorna à estrada, tantas vezes batida, e que lhe reservou o encontro com Dalberto, servindo de estopim para o drama subsequente. Que outros tantos encontros poderiam surgir, surpreendendo-o, intrometendo-se nos seus sempre idênticos devaneios, nesta novela que termina em aberto, com sugestivas reticências?

O final da narrativa, portanto, após toda a tensão analisada ao longo do presente estudo, aponta para um movimento cíclico, repetitivo, não havendo nada semelhante a um *gran finale* que pudesse sugerir a redenção do protagonista, uma mudança de vida, uma transformação em sua condição pessoal ou mesmo social. A tensão se mantém, sustenta-se, irresolvida.

A “paz poderosa” que paira sobre o final da novela, quando Soropita acaba por escorraçar Iládio é, afinal, a paz que se consegue mediante o poder das armas, dando-lhe a sensação triunfante de que, por esses meios – o das armas – todo e qualquer conflito pode ser debelado. A frase a seguir pode e deve ser lida em todo o seu potencial ambíguo: “Tão bom, tudo, que a vida podia recomeçar, igualzinha, do princípio, e dali, quantas vezes quisesse.” (D-L, 79) Para a proposta analítica aqui empreendida, cabe chamar a atenção para isto que resta de não resolvido, de cíclico, de inconcluso, que se repete indefinidamente sem deixar vestígios de uma solução possível.

Observa-se, no caso da presente novela, situação análoga aquela apresentada por José Antonio Pasta Júnior em seu ensaio intitulado *O romance de Rosa*, publicado em 1997, no qual analisa *Grande sertão: veredas*. Ele identifica, ao analisar esta obra, o que denomina do “estatuto da contradição insolúvel”. Numa profunda análise sobre a estrutura do romance de Rosa, ele detecta “uma movência interminável ou movimento pendular contínuo” como sendo o princípio organizador desta obra. O princípio de movimento contínuo, “espécie de dialética negativa, que a contradição faz bascular sem parada”, fundamenta-se na própria consciência dividida do narrador-protagonista Riobaldo.

Para Soropita, trata-se, como Riobaldo, de “compreender [...] como coisas, plantas, pessoas, podem passar bruscamente de um modo de ser a outro, de um pólo a seu oposto.” (PASTA JR, 1997, 162) Soropita muda de vida, mas não a ponto de ser verdadeiramente outro e abrir mão, integralmente, de suas antigas formas de agir. Não supera o passado, não o resolve a contento, e debate-se entre sua “nova lei de vida” e o passado que subsiste como pano de fundo de seu presente. Conforme foi dito acima, ele não aniquila - fisicamente - Iládio na cena final, embora se possa dizer que o adversário de Soropita fica moralmente aniquilado.

No seu contato com o outro fica patente a dificuldade de enxergar quem quer que seja – Doralda, Dalberto, Iládio, etc – como sendo verdadeiramente um outro. Antes, predomina a oscilação entre perceber o outro de forma aberta, genuína ou vê-lo através de seu filtro pessoal, seus fantasmas que se interpõem entre a subjetividade do protagonista e os demais personagens.

Num breve resgate do estudo aqui empreendido, vale frisar a importância do levantamento da fortuna crítica de *Dão-Lalalão*, no primeiro capítulo, com a discussão dos principais pontos de cada artigo selecionado. Nesta etapa pode-se levantar um primeiro ponto teórico importante, o da perversão. Coube assinalar que não há, partindo do referencial psicanalítico, referência a perversão no texto de Rosa em relação ao casal Soropita e Doralda. Este fenômeno seria referido, indiretamente, ao contexto social no qual o casal se insere, um meio que valoriza e insiste na divisão entre o afetivo e o sensual, na dona-de-casa para a procriação e criação da prole e a satisfação sexual conseguida alhures. Esclarecido esse ponto, dá-se início a uma aproximação maior para o entendimento da dinâmica da singular união criada por Rosa nesta novela, a partir da análise estilística, rente ao texto, privilegiando a perspectiva narrativa, sempre muito colada a Soropita.

No segundo capítulo, através do estudo de trechos estratégicos de *Dão-Lalalão*, propôs-se a metáfora do sino a badalar como forma de apreensão do movimento de ir e vir inerente à constituição da narrativa. Figura privilegiada para a leitura do texto, tentou-se mostrar ali de que forma esse “badaladal” se apresenta tanto nas linhas mais gerais quanto nos detalhes mais ínfimos. Articulou-se esse movimento, resultado da leitura atenta da novela, com a teoria psicanalítica, com foco no conceito do recalque, noção central para compreender a lógica que impulsiona o movimento do sino.

Pareceu, no entanto, que deter a análise na questão do recalque poderia soar reducionismo. Fez-se necessário, portanto, uma ampliação do quadro, buscando discutir outros aspectos pertinentes à obra. A partir do sugestivo estudo de Heloísa Vilhena de Araújo, buscou-se, no terceiro capítulo, articular a dinâmica do recalque com aspectos melancólicos do protagonista, não perdendo de vista a investigação daquilo que o texto rosiano trazia como material analítico. Pode-se perceber que, embora predomine o caráter guerreiro na composição de Soropita, a influência de Saturno, com seu fundo melancólico, associado às contribuições psicanalíticas de Freud e à filosofia de Walter Benjamin, podem, também, trazer elementos pertinentes para a intelecção do personagem central de *Dão-Lalalão*.

Por último, no quarto capítulo, tentou-se discutir a dinâmica do recalque associada a alguns aspectos do amor entre Soropita e Doralda. Neste ponto empreendeu-se um retorno à argumentação teórica iniciada no primeiro capítulo, com a discussão de aspectos relativos à psicologia do amor, extraídos de dois textos de Freud dedicados a este tema. Discutiu-se ali a contradição chave da escolha amorosa de Soropita – a junção de tipos sociais aparentemente inconciliáveis. Esclarece-se, desta forma, a necessidade de sucessivos recalques que tentariam minorar os danos de uma ação desrecalcadora fundamental. Soropita, resgatando o pensamento de Marsílio Ficino citado por Agamben, “transforma[...] o que compete à contemplação em desejo de abraço”. Para ilustrar ainda mais este estado de coisas, encerra-se o quarto capítulo com uma discussão das imagens bíblicas usadas na construção da narrativa rosiana – nas quais se interpolam a Noiva do *Cântico dos cânticos* e a Grande Prostituta do *Apocalipse* - além de se empreender uma breve comparação de *Dão-Lalalão* com *Desenredo*, narrativa de *Tutaméia* que apresenta uma alternativa ao desfecho cíclico e inconcluso de Soropita em relação à sua problemática amorosa.

Se o amor é mesmo o tema, ou pelo menos um dos temas principais de *Dão-Lalalão*, conforme indica o próprio Rosa (“o amor era isso – lãodalalão – um sino e seu

badaladal” (ELL, 237)), que conclusão se poderia tirar ao término da leitura da novela e ao fim do presente estudo?

É possível dizer que o amor em *Dão-Lalalão* recebe um tratamento à altura do próprio tema. Com menções a outros textos clássicos da literatura, que tratam do amor, dentre eles o *Cântico dos cânticos* e *O banquete*, Rosa fala do amor com suma maestria, tratando-o como fenômeno complexo que é: discorrendo sobre as delícias do encontro amoroso e daquilo que se interpõe a esse mesmo encontro. Das possibilidades de plena realização e um encontro transformador do sujeito com um outro à tormenta do encontro malfadado que leva o sujeito ao ciúme corrosivo. A metáfora do sino, tratada nesta dissertação como elemento significativo para o entendimento da obra, mostra-se útil não só para retratar o caráter irresoluto do conflito de Soropita, mas também para flagrar o esforço do autor em dar conta de um tema essencialmente Humano.

A história de amor de Soropita e Doralda tem um núcleo problemático para Soropita – a saber, a própria escolha de unir em uma só pessoa funções ou papéis sociais tão distintos como o da dona-de-casa e o da prostituta. Dá-se, na base, uma operação de desrecalque, mas que o protagonista espera manter para si, como se fosse possível separar – à força – a ação desrecalcadora de suas conseqüências lógicas. Garantir, em suma, que a prostituta – pessoa que se expõe, abertamente, ao público – faça parte do ambiente privado, sem maiores problemas para seu padrão de vida estabelecido.

Cria-se, dessa forma, o conflito sem solução possível para Soropita, que adota estratégias consoantes com o mecanismo psíquico do recalque. Faz-se presente, do começo ao fim, a concepção de um sujeito cindido, dividido – afinada à formulação psicanalítica – em que se deseja de forma inescapável o impossível, conforme atesta, ademais, o Côco de festa que serve de epígrafe à novela. Nesse impasse, a citação que se coloca como epígrafe a esta conclusão, retirada de *Buriti*, é importante para o estabelecimento de um último contraponto: “O amor exigia mulheres e homens ávidos tãoamente da essência do presente, donos de uma perfeição espessa, o espírito que compreendesse o corpo.” A frase, sem dúvida, tem algo de utópico, exalando, quiçá, um projeto para que “mulheres e homens” possam fruir o amor tão plenamente quanto possível. Cumpre aqui assinalar que Soropita talvez não tenha alcançado essa “perfeição espessa”. Embora ele chegue a demonstrar essa avidez pela “essência do presente”, fica claro que o passado não permite que ele chegue a uma posição de pleno entendimento entre “corpo” e “espírito”.

A citação do trecho de *Buriti* funciona também como um indicativo para uma continuidade possível do presente estudo. Como já foi dito na Introdução, *Dão-Lalalão* e *Buriti* integram o volume *Noites do sertão*, com toda a conotação erótica já assinalada. O contraste feito no parágrafo acima, no qual Soropita foi posto frente a frente com uma máxima pertencente a outra narrativa, que não a sua, reforça a idéia de que aquilo que o protagonista de *Dão-Lalalão* não pôde realizar, os personagens de *Buriti*, sobretudo Lalinha, Maria da Glória e Miguel, terão a coragem de encarar: o encontro com o próprio passado, no qual aquilo que é da ordem do proibido, do recalcado, vem somar-se à experiência do sujeito. Integração, e não evitação, portanto. *Noites do sertão* funcionaria, dessa forma, de acordo com a linha de pesquisa aqui apresentada, como uma espécie de dobradiça, onde cada uma das narrativas pode ser lida como oposto complementar da outra. Esse é, porém, assunto para um longo e detalhado estudo, em alguma outra oportunidade.

*Dão-Lalalão* traz a marca de um conflito insolúvel, uma dialética sem síntese possível, em que o **Amor** (com ‘A’ maiúsculo) é discutido ao longo da história do **amor** (com ‘a’ minúsculo) entre Soropita e Doralda. O eterno jogo entre o geral e o particular, presente em toda grande obra literária, se reatualiza na novela de Guimarães Rosa, a ponto de se inverter a lógica entre esse discurso que, tradicionalmente, salienta o universal, apresentando-o com maiúsculas, e o particular, relegado às minúsculas. Seguindo o pensamento de Adélia Bezerra de Menezes, nas narrativas rosianas, “questões fundamentais em que o ser humano se debate são vividos não por heróis de alta estirpe, elitizados, mas por marginalizados sertanejos. Guimarães Rosa dá estatuto de dignidade ao “homem do povo”, com direito à tragédia.” (2008, 270) A reconhecida importância que o escritor mineiro dá em sua ficção para os elementos socialmente relegados, desprezíveis, impõe nova mirada quando se pensa nos protagonistas dos grandes temas das obras literárias.

Dessa forma, conhecer a obra de Rosa é voltar o olhar e ter muita atenção para esse ir e vir de um boiadeiro “andejo” - estabelecido num longínquo ão - ex-matador, que em seu pendular estado entre vigília e sonhar vê passar todos os principais elementos de uma grande história de amor: o ciúme, o deleite, a possessividade, a (des)confiança. Em seu solitário percurso, de matiz melancólico, uma dúvida que não cala, uma dívida que não se paga. Guimarães Rosa inscreve seu texto numa longa tradição, mais uma obra a tematizar o jogo infantil – a que o título desta novela faz referência – entre o Amor e a Morte, Eros e Thánatos. Jogo que, aqui, é bom frisar,

finda sem solucionar-se... Por isso a importância do que acontece no ão, lugarejo perdido no interior do Brasil, do Amor exemplar, para o bem e para o mal, de Soropita e Doralda.

## REFERÊNCIAS

## I - Obras de Guimarães Rosa

**Corpo de baile.** Edição comemorativa 50 anos. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2006 (dois volumes).

**Noites do sertão.** 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

**No Urubuquaquá, no Pinhém.** 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

**Manuelzão e Miguilim.** 6ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

**Grande sertão: veredas.** 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.

**Primeiras estórias.** 10ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

**Tutaméia.** 5ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

## II - Bibliografia Geral.

ADORNO, T. W. **Notas de literatura.** Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

ADORNO, T & HORKHEIMER, M. **Temas básicos de sociologia.** Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1973.

\_\_\_\_\_, T. W. **Teoria estética.** Lisboa: Edições 70, s/d.

AGAMBEN, G. **Estâncias – A palavra e o fantasma na cultura ocidental.** Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

ARAÚJO, H. V. **A raiz da alma.** São Paulo: EDUSP, 1992.

ARIÈS, P. & BEJIN, A., orgs. **Sexualidades ocidentais.** São Paulo: Brasiliense, 1985.

ARRIGUCCI JR., D. “Romance e experiência em Guimarães Rosa.” **Novos Estudos Cebrap.** São Paulo, nº 40, Nov. 1994.

AUERBACH, E. **Mímesis.** Trad. Vários tradutores. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

\_\_\_\_\_, E. **Figura.** Trad. Duda Machado, São Paulo: Ática, 1994.



\_\_\_\_\_, E. **Introdução aos estudos literários**. Trad. José Paulo Paes 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1972.

AUGUSTO, D. S. **Um Assunto de silêncios - estudo sobre Cara-de-Bronze**. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Dpto. de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH, sob orientação do Prof. Dr. José Miguel Wisnik, 2005.

BARBOSA, J. A. **A metáfora crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BARTHES, R. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 13ª ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

**Bíblia Sagrada**. Distrito Federal: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

BENJAMIN, W. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_, W. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOLLE, W. **grandesertão.br**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004

BOSI, A. **Céu, inferno - Ensaios de crítica literária e ideológica**. São Paulo: Ática, 1988.

CALLIGARIS, E. R. **Prostituição: o eterno feminino**. São Paulo: Escuta, 2006.

CANDIDO, A. **Tese e antítese**. 2ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.

\_\_\_\_\_, A. **Vários escritos**. 4ª ed. São Paulo/ Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004.

\_\_\_\_\_, A. **A educação pela noite e outros ensaios**. 3ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2003.

\_\_\_\_\_, A. **Literatura e Sociedade**. 8ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz/  
Publifolha, 2000.

\_\_\_\_\_, A. **O discurso e a cidade**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1993.

CASCUDO, L.C. **Dicionário do folclore brasileiro**. 7ª ed. Belo horizonte:  
Editora Itatiaia limitada, 1993.

CAVALCANTI PROENÇA, M. **Augusto dos Anjos e outros ensaios**. Rio de  
Janeiro: José Olympio, 1959.

COUTINHO, E. F. "Guimarães Rosa e o Processo de Revitalização da  
Linguagem" in **The Ficción of Guimarães Rosa and Julio Cortázar**. Trad. do Autor,  
Valencia, Albatrós Ediciones, 1980.

\_\_\_\_\_, E.F. (org.) **Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Civilização  
Brasileira-Brasília: INL, 1983.

COSTA, A. L. M. "Diadorim, delicado e terrível" Em **Scripta**. Revista do  
programa de Pós-Graduação em Letras e do CESPUC, Belo Horizonte, v. 5, n. 10,  
1.Sem. de 2002.

COSTA LIMA, L. **A metamorfose do silêncio**. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974.

FERRAZ, F.C. **Perversão**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2000.

FOUCAULT, M. **A história da sexualidade I: a vontade de saber**. Trad.  
Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13ª ed. Rio de  
Janeiro: Edições Graal, 1999.

FREUD, S. "Rascunho G" (1895) In \_\_\_\_\_. **Obras completas**. Rio de Janeiro:  
Imago, 1996, vol. I.

\_\_\_\_\_, S. "Três ensaios sobre a teoria da sexualidade" (1905) In \_\_\_\_\_. **Obras  
completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, vol.VII.

\_\_\_\_\_, S. “Escritores criativos e devaneio” (1908). In \_\_\_\_\_. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, vol. IX.

\_\_\_\_\_, S. “Um tipo especial da escolha de objeto feita pelos homens” (1910). In \_\_\_\_\_. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, vol. XI.

\_\_\_\_\_, S. “Sobre a tendência universal à depreciação na esfera do amor” (1912). In \_\_\_\_\_. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, vol. XI.

\_\_\_\_\_, S. “A história do movimento psicanalítico” (1914). In \_\_\_\_\_. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, vol. XIV.

\_\_\_\_\_, S. “Recordar, repetir, elaborar” (1914 b). In \_\_\_\_\_. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, vol. XII.

\_\_\_\_\_, S. “Repressão” (1915). In \_\_\_\_\_. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, vol. XIV.

\_\_\_\_\_, S. “Os instintos e suas vicissitudes” (1915 b). In \_\_\_\_\_. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, vol. XIV.

\_\_\_\_\_, S. “Luto e melancolia” (1917). In \_\_\_\_\_. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, vol. XIV.

\_\_\_\_\_, S. “O estranho” (1919). In \_\_\_\_\_. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, vol. XVII.

FRYE, N. **O código dos códigos: a Bíblia e a literatura**. Trad. Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

GAGNEBIN, J. M. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GALVÃO, W. N. **As formas do falso**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

\_\_\_\_\_, W. N. **Mitológica Rosiana**. São Paulo, Ed. Ática, 1978.

\_\_\_\_\_, W. N. **Desconversa**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

GARCIA-ROZA, L. A. **Introdução à metapsicologia freudiana**. 6ª Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

GINZBURG, J. "Conceito de melancolia" in **Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre**, nº. 20, 2001 - Porto Alegre: APPOA, 1995.

\_\_\_\_\_, J. Literatura brasileira: autoritarismo, violência e melancolia. Em **Revista de Letras**, v. 43, n.1, jan./jun. 2003.

HOUAISS, A. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KLIBANSKY; PANOFSKY; SAXL. **Saturne et la mélancolie**. Paris: Gallimard, 1989.

KOLTAI, C. (Org.) **O estrangeiro**. São Paulo: Escuta/Fapesp, 1998.

LACAN, J. **O seminário – livro 20 mais, ainda**. Trad. M. D. Magno. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

LAGES, S. K. **Walter Benjamin: Tradução e melancolia**. 1ª ed. São Paulo: EDUSP, 2007.

\_\_\_\_\_, S. K. **João Guimarães Rosa e a saudade**. São Paulo: Ateliê/Fapesp, 2002.

LAPLANCHE, J. e PONTALIS J.-B. **Vocabulário da psicanálise**. Trad. Pedro Tamen. 2ª ed. São Paulo, Martins Fontes, 1992.

LEITE, D. M. **O amor romântico e outros temas**. 2ª ed. São Paulo: Editora Nacional / EDUSP, 1979.

\_\_\_\_\_, D. M. **Psicologia e Literatura**. 2ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional/EDUSP, 1967.

LORENZ, G. "Diálogo com Guimarães Rosa" in, **Diálogo com a América Latina**. Trad. Rosemará Costhek Abílio. São Paulo, Ed. Pedagógica Universitária, 1973.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

MACHADO, A. M. **O recado do nome**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MARTINS, N. S. **O léxico de Guimarães Rosa**. 2 ed. São Paulo: EDUSP, 2001.

MENESES, A. B. ““Dãolalalã” de Guimarães Rosa ou o “Cântico dos cânticos do sertão: um sino e seu badaladal.” Em **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 22, nº 64, set/dez 2008.

\_\_\_\_\_, A. B. **Do poder da palavra - Ensaios de literatura e psicanálise**. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

\_\_\_\_\_, A. B. “Grande sertão: veredas e a psicanálise” Em **Scripta**. Revista do programa de Pós-Graduação em Letras e do CESPUC, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, 1.Sem. de 2002.

NASIO, J. -D. **Lições sobre os sete conceitos cruciais da psicanálise**. Trad. Vera Lucia Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

NUNES, B. **O dorso do tigre**. São Paulo, Perspectiva, 1969.

OLIVEIRA, F. **A dança das letras: antologia crítica**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1991.

PASSOS, C. R. P. **Guimarães Rosa: do feminino e suas estórias**. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 2000.

\_\_\_\_\_, C. R. P. **Confluências - Crítica literária e Psicanálise**. São Paulo: Nova Alexandria/EDUSP. 1995.

\_\_\_\_\_, C. R. P. “Os roteiros de Corpo de Baile: travessias do sertão e do devaneio”. Em **Scripta**. Revista do programa de Pós-Graduação em Letras e do CESPUC, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, 1.Sem. de 2002.

\_\_\_\_\_, C. R. P. “No giro da memória: literatura e psicanálise em GSV”. Em **Cadernos de Literatura Brasileira**, São Paulo, Instituto Moreira Salles, p, n. 20 e 21, p. 262-269.

PASTA JR., J. A. O romance de Rosa: temas do grande Sertão e do Brasil. **CREPAL**, Nº 4, Presses de La Sorbonne Nouvelle, 1997.

PAZ, O. **Conjunções e disjunções**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PRADO JR., B. **Alguns ensaios**. São Paulo: Max Limonad, 1985.

PERRONE-MOISÉS, L. **Flores da Escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_, L. “Para trás da Serra do Mim” Em **Scripta**. Revista do programa de Pós-Graduação em Letras e do CESPUC, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, 1.Sem. de 2002.

\_\_\_\_\_, L. **Inútil Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

RIVERA, T. **Guimarães Rosa e a psicanálise: ensaios sobre imagem e escrita**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

RONCARI, L. D. de A. **O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder**. São Paulo: UNESP, 2004

\_\_\_\_\_, L. D. de A. **O cão do sertão - Literatura e engajamento**. São Paulo: Editora Unesp, 2007.

ROSA, J. G. **Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

ROSA, J. G. **Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

ROSENBAUM, Y. "Guimarães Rosa e Freud: o chiste e o desejo", Em **Revista Brasileira de Psicanálise**, São Paulo, v.40, n. 1, 2006.

\_\_\_\_\_, Y. **Metamorfoses do Mal: Uma leitura de Clarice Lispector**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 1999

ROSENFELD, A. **Texto/Contexto I**. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROSENFELD, K. H. **Os Descaminhos do Demo: Tradição e Ruptura em Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: Edusp, 1993, Biblioteca Pierre Menard.

ROUANET, S.P. **Édipo e o anjo. Itinerários freudianos em Walter Benjamin**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

SAFATLE, V. **Lacan**. São Paulo: Publifolha, 2007.

SCHWARZ, R. **A sereia e o desconfiado**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SCLIAR, M. **Saturno nos trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VASCONCELOS, S. G. T. **Puras misturas**. São Paulo: Hucitec/FAPESP, 1997.

\_\_\_\_\_, S. G. T. "Homens provisórios. Coronelismo e Jagunçagem em Grande sertão: veredas. Em **Scripta**. Revista do programa de Pós-Graduação em Letras e do CESPUC, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, 1.Sem. de 2002.

VÁRIOS, "Dossiê Guimarães Rosa". Em **Revista de Estudos Avançados**, São Paulo, IEA- USP, ano 20, n. 58.

WISNIK, J.M. **Sem receita**. São Paulo: Publifolha, 2004.

