

Simara Aparecida Ribeiro Januário

**DO AMOR HUMANO AO AMOR DIVINO:
correspondências entre “Dão-Lalalão (o devente)”
e *A divina comédia***

Faculdade de Letras - UFMG
Belo Horizonte
2011

Simara Aparecida Ribeiro Januário

**DO AMOR HUMANO AO AMOR DIVINO:
correspondências entre “Dão-Lalalão (o devente)”
e *A divina comédia***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade (PM)

Orientadora: Prof^a Dr^a Cláudia Campos Soares

Belo Horizonte
2011

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

R888d.Yj-d

Januário, Simara Aparecida Ribeiro.

Do amor humano ao amor divino [manuscrito]: correspondências entre “Dão-Lalalão (o devente)” e A divina comédia / Simara Aparecida Ribeiro Januário. – 2011. 154 f., enc.

Orientadora: Cláudia Campos Soares.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 147-154.

1. Rosa, João Guimarães, 1908-1967. – Dão-Lalalão – Crítica e interpretação – Teses. 2. Rosa, João Guimarães, 1908-1967. – Corpo de baile – Crítica e interpretação – Teses. 3. Dante Alighieri, 1265-1321. – A divina comédia – Crítica e interpretação – Teses. 4. Literatura comparada – Brasileira e italiana – Teses. 5. Literatura comparada – Italiana e brasileira – Teses. 6. Amor na literatura – Teses. I. Soares, Cláudia Campos. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.33



Faculdade de
Letras da UFMG



pós-lit
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Dissertação intitulada *Do amor humano ao amor divino: correspondências entre "Dão-Lalalão" (o devente) e "A Divina Comédia"*, de autoria da Mestranda SIMARA APARECIDA RIBEIRO JANUÁRIO, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Cláudia Campos Soares - FALE/UFMG - Orientadora

Profa. Dra. Patrícia Giorgina E Collina Bastianetto - FALE/UFMG

Prof. Dr. Luiz Dagobert de Aguirra Roncari - USP

Profa. Dra. Leda Maria Martins
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 23 de março de 2011.

Aos meus pais, Geraldo e Luzia,
por serem a expressão de um amor divinamente humano.

AGRADECIMENTOS

A Deus, antes de tudo e por tudo.

Aos meus pais, pelo amor, apoio e carinho em todos os momentos: amo vocês!

Ao Ricardo e ao Igor, irmão e sobrinho que eu também amo muito.

À professora Cláudia Campos Soares, minha orientadora, pelas aulas maravilhosas que me fizeram ter a certeza de que a literatura era o meu caminho; por ter acreditado na proposta da pesquisa e por ter tornado possível a execução desta dissertação, com sua orientação cuidadosa e carinhosa, sua disponibilidade, sua leitura atenta e criteriosa e, principalmente, pelo carinho.

À professora Marília Matos, por ter me ensinado italiano de uma forma que fez com que eu me encantasse por essa *bella lingua*.

À professora Ana Maria Chiarini, por ser tão doce e competente.

À professora Patrícia Bastianetto, por muitos motivos (competência, carinho, disponibilidade), mas, principalmente, por ter me “apresentado” a Dante e à sua *A divina comédia*, obra que marcou a minha vida de muitas formas.

Às amigas Talita, Luciara e Melissa: pelo companheirismo, torcida, risadas e apoio desde os tempos da graduação.

À CAPES, pelo apoio financeiro.

Ainda que eu fale as línguas dos homens e dos anjos, se não tiver amor, serei como o bronze que soa, ou como o címbalo que retine. Ainda que eu tenha o dom de profetizar e conheça todos os mistérios e toda a ciência; ainda que eu tenha tamanha fé ao ponto de transportar montes, se não tiver amor nada serei.

I Cor. 13:1-2

RESUMO

Este trabalho é um estudo do tema do amor na novela “Dão-Lalalão (o devente)”, do livro *Corpo de baile*, de João Guimarães Rosa, à luz de suas correspondências com *A divina comédia*, de Dante Alighieri. Buscamos compreender, a partir do estudo das semelhanças e contrastes que se estabelecem entre as duas obras, a visão particular de amor que Guimarães Rosa apresenta ao leitor em sua novela. Ao oferecermos uma análise do tema do amor em uma obra específica, pretendemos contribuir também para a revisão pela qual a questão vem passando nos últimos tempos na crítica ao autor mineiro.

Palavras-chave: Amor na literatura; Guimarães Rosa; Dante Alighieri.

RIASSUNTO

Questo lavoro è una ricerca sull'argomento dell'amore nella novella "Dão-Lalalão (o devente)", del libro *Corpo de baile*, di João Guimarães Rosa, alla luce delle sue corrispondenze con *La Divina Commedia*, di Dante Alighieri. Cerchiamo di comprendere, attraverso lo studio delle somiglianze e dei contrasti tra le due opere, la visione peculiare sull'amore che Guimarães Rosa presenta ai lettori nella sua novella. Con l'offerta di un'analisi del tema dell'amore in un'opera specifica, intendiamo anche contribuire alla revisione per cui la questione è stata sottoposta recentemente dalla critica all'autore *mineiro* (di Minas Gerais).

Parole chiave: Amore nella letteratura; Guimarães Rosa; Dante Alighieri.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| Considerações Iniciais | 11 |
| 1 “Dão-Lalalão (o devente)” e a crítica | 12 |
| 2 Estrutura do trabalho | 21 |
| Capítulo 1 – “Dão-Lalalão e A divina comédia: forma, contexto e correspondências | 25 |
| 1.1 O universo dantesco..... | 34 |
| 1.2 O universo rosiano..... | 42 |
| 1.3 Rosa e Dante: “l’ grande amore che m’ha fatto cercar lo tuo volume” | 47 |
| Capítulo 2 – O amor: <i>fatale andare</i> no arraial do ão | 50 |
| 2.1 Soropita na estrada: o destino em movimento..... | 56 |
| 2.2 Reminiscência douradas: Doralda e o amor humano..... | 62 |
| 2.3 No meio do caminho de Soropita: Dalberto..... | 71 |
| Capítulo 3 – O Inferno de Soropita | 80 |
| 3.1 Um centauro sertanejo | 85 |
| 3.2 O brejo: o rio <i>Flegetonte</i> no inconsciente de Soropita | 93 |
| 3.3 O negro Iládio: “o demônio dá duas voltas com o rabo” | 99 |
| Capítulo 4 – O Purgatório de Soropita | 108 |
| 4.1 Evitando o <i>Campo Frio</i> | 113 |
| 4.2 O ciúme e a cortina de fogo..... | 117 |
| 4.3 <i>Bronzes</i> : uma escuridão por cima do sol..... | 121 |
| Capítulo 5 – Um Paraíso possível para Soropita | 125 |
| 5.1 O exorcismo dos fantasmas pela linguagem..... | 131 |
| 5.1.1 Enfrentando os dilemas interiores: a conversa sobre o passado de Doralda | 131 |
| 5.1.2 A violência transformada em linguagem..... | 133 |
| 5.2 A presença de Doralda, o amor divino..... | 135 |
| 5.3 Do gelo ao fogo: uma possível travessia | 139 |
| Considerações Finais | 143 |
| Bibliografia | 147 |

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

“[a crítica literária é] o diálogo do crítico com o autor criticado, o diálogo do crítico com o leitor do autor (considerando sempre esse leitor como um elemento estrutural do enunciado poético), o diálogo do crítico com o leitor atual do autor (que ele não podia prever, o que a continuação da história e as mudanças da cultura lhe deram, por vezes a séculos de distâncias), o diálogo do texto crítico com outros textos poéticos contemporâneos, anteriores ou posteriores àquele sobre o qual concentra a atenção.”

Leyla Perrone-Moisés

1 “Dão-Lalalão (o devente)” e a crítica

Luiz Roncari identifica a existência de duas vertentes predominantes na crítica rosiana. A primeira, baseada nos vínculos que a obra de Guimarães Rosa estabelece com a tradição literária e social brasileira, demonstra que o autor mineiro “[...] retomava os temas do sertão, do jagunço, do gado, da grande propriedade agrária, dos conflitos decorrentes do processo de modernização e dos modos de expressão tradicionais”.¹ A segunda, “fundada em extensa leitura e erudição literária e filosófica”,² demonstra que Rosa “elaborava a dimensão simbólica, universal e mítica das obras”.³

Como podemos perceber, a primeira vertente da crítica rosiana se ocupa, mais detidamente, dos aspectos nacionais presentes nas obras, enquanto que a segunda busca estudar mais detalhadamente questões que transcendam as fronteiras do nacional.

Os estudos críticos acerca de *Corpo de baile*,⁴ em linhas gerais, também costumam se dividir dessa forma. É uma crítica ainda reduzida, como aponta Soares:

[...] embora seja lugar comum afirmar que Guimarães Rosa é um dos escritores mais estudados na literatura brasileira, seria mais exato restringir a afirmação a uma de suas obras, *Grande sertão: veredas*. *Corpo de baile*, publicado no mesmo ano em que *Grande sertão*, talvez tenha sido ofuscado pela

¹ RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa: o amor e o poder*. São Paulo: Editora UNESP, 2004, p. 18.

² RONCARI, 2004, p. 18.

³ RONCARI, 2004, p. 18.

⁴ *Corpo de baile* é constituído por sete novelas e foi publicado em 1956, em dois volumes. A partir de sua 3ª edição, o livro foi desdobrado em três: *Manuelzão e Miguilim* (com as novelas “Campo geral” e “Uma estória de amor – festa de Manuelzão”); *No Urubuquaquá, no Pinhém* (com “O recado do morro”, “O cara-de-bronze” e “A estória de Lélío e Lina”) e *Noites do sertão* (com “Dão-Lalalão (o devente)” e “Buriti”). Em 2006, uma edição comemorativa dos 50 anos de sua publicação retomou o formato original em dois volumes, bem como a ordem das sete novelas de *Corpo de baile*. É essa edição que usamos neste trabalho.

monumentalidade de seu par, pois não contou com a mesma atenção por parte da crítica.⁵

Soares afirmou isso em 2002, mas a situação não mudou muito desde então. Os dois únicos estudos de fôlego que abordam o livro como um todo são *A raiz da alma* (1992) e “A pedra brilhante”, segunda parte de *O roteiro de Deus* (1996), ambos de Heloisa Vilhena de Araujo e pertencentes à vertente que se ocupa dos aspectos eruditos, mítico-místicos ou metafísicos, para usarmos as palavras do próprio autor.⁶

No primeiro, a autora lê *Corpo de baile* à luz de algumas das epígrafes que o introduzem ao leitor, as de Plotino, e vê representados em cada uma de suas sete novelas os planetas da cosmologia tradicional e suas áreas de influência. Já em “A pedra brilhante”, o romance rosiano é lido por Heloisa Vilhena de Araujo à luz das citações de *O anel ou a pedra brilhante*, do místico brabantão Ruysbroeck, também usadas como epígrafes ao livro por Rosa.

Quando se chega às partes desse todo, a situação não é muito diferente. A maioria dos estudos disponíveis sobre as novelas de *Corpo de baile* não possuem grande fôlego. A novela “Dão-Lalalão (o devente), objeto deste estudo, mereceu, além da análise de Heloisa Vilhena de Araujo (1992, 1996), as de Luiz Roncari (2007), Bento Prado Jr. (1985), Susana Kempff Lages (2002), Maria Thereza Abelha Alves (2001), Elissandro Lopes Araújo, Ronaldes de Melo e Souza e Maria Cristina Vianna Kuntz (2008).

O ensaio de Roncari é fundamentado, principalmente, em questões histórico-sociais. Os estudos de Heloisa Vilhena de Araujo, Maria Thereza

⁵ SOARES, Cláudia Campos. *Movimento e ordem nos gerais rosianos: a família e a formação do herói em “Campo geral”*. 2002. 187f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo, p.11.

⁶ De acordo com Cláudia Campos Soares, “Benedito Nunes deu novo e prolífico rumo ao estudo das fontes eruditas na obra de Guimarães Rosa ao considerá-las à luz da perspectiva *metafísica*, na acepção ampla em que Guimarães Rosa empregava o termo”. SOARES, 2002, p. 10. Grifo da autora.

Abelha Alves, Elissandro Lopes Araújo e Ronaldes de Melo e Souza enfocam aspectos metafísico-religiosos da obra rosiana. Fogem desse esquema os trabalhos de Bento Prado Jr., Maria Cristina Vianna Kuntz e Susana Kempff Lages. Os dois primeiros por partirem principalmente dos fundamentos da psicanálise e o último, por focar questões mais propriamente formais, como as relacionadas às técnicas narrativas. Passemos a uma rápida discussão de alguns pontos desses trabalhos.

Com o ensaio intitulado “O cão do sertão no Arraial do ão” (2007), Luiz Roncari investiga a novela a partir de, principalmente, aspectos sociais e históricos brasileiros que se refletiriam na trajetória de Soropita.

Referindo-se à mudança de vida porque passa Soropita ao retirar-se de uma existência ligada à violência, casar-se com Doralda e instalar-se como pessoa ordeira e pacata no ão, o crítico considera que o passado de violência atormenta Soropita, que procura esquecê-lo, mas esse passado persiste inscrito em sua carne, marcado em cicatriz: “Por mais que quisesse esconder e negar o passado, Soropita não consegue, já que ele se inscrevia no seu rosto: ‘as cicatrizes [...] que contavam a história de selvageria’”.⁷

Concordamos inteiramente com essa percepção de Roncari; entretanto, nossa interpretação se distancia da do crítico em alguns pontos. Luiz Roncari discute a questão do amor na novela, mas vê nesse sentimento de Soropita por Doralda um “amor-posse, patriarcal”.⁸ Em sua leitura de viés sociológico, o sentimento de Soropita por Doralda, não é “nada além do amor a si mesmo, a seu império sobre o outro, ao respeito que o outro lhe deve”.⁹ Quando considerados por outra perspectiva, acreditamos que certos

⁷ RONCARI, Luiz. O cão do Sertão no Arraial do ão. In: _____. *O cão do sertão: literatura e engajamento. Ensaio sobre João Guimarães Rosa, Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Editora UNESP, 2007, p. 14-84, ver p. 19.

⁸ RONCARI, 2007, p. 57.

⁹ RONCARI, 2007, p. 57.

excertos da novela, que serão analisados nesse trabalho, apontam em direção diferente. São trechos onde o protagonista associa o encontro com a mulher amada a uma vivência de plenitude. Eles indicam que há algo no amor de Soropita por Doralda que ultrapassa a dimensão patriarcal. O ex-boiadeiro parece buscar nesse amor algo que o leve além do nível mais imediato, prosaico, da experiência humana e tira dele força para a superação de conflitos interiores, como pretendemos mostrar.

O texto de Bento Prado Jr. que aborda “Dão-Lalalão” é “O Destino Decifrado – Linguagem e existência em Guimarães Rosa” (1985). Sob enfoque psicanalítico, o autor investiga os caminhos interiores que levam Soropita ao encontro consigo mesmo, encontro esse que acontece quando, enfim, convergem na psique do protagonista memória e inconsciente. Em sua viagem do ão ao Andrequicé e do Andrequicé ao ão, Soropita vai rememorando sua vida até conseguir, enfim, “recapitular um texto há muito conhecido”,¹⁰ que escapava a sua consciência. Na interpretação de Prado Jr., a estória dá conta da emergência à consciência desse personagem desse texto oculto, porque antes recalcado – portanto, da sua libertação. Devolvido a sua identidade, Soropita pode voltar à rotina e a se ocupar da novela do rádio, o que ocorre no final da novela rosiana.

O artigo “Os devaneios de Soropita em ‘Dão-Lalalão’: uma abordagem psicanalítica” (2008),¹¹ de Maria Cristina Vianna Kuntz, também analisa a novela a partir dos aspectos psicológicos do personagem principal, como o indica o seu título. A diferença mais evidente entre esse estudo e o de Prado Jr. é, principalmente, o fato de a autora focar, nos devaneios e

¹⁰ PRADO JR., Bento. O destino decifrado – Linguagem e existência em Guimarães Rosa. In: _____. *Alguns ensaios: filosofia, literatura, psicanálise*. São Paulo: Max Limonade, 1985, p. 195-226, ver p. 201.

¹¹ Disponível também no *site* da Revista da ANPOLL.

lembranças de Soropita, os seus conflitos de natureza mais evidentemente sexual.

No estudo “Exercícios de Saudade: Dão-Lalalão” (2002), Susana Kempff Lages destaca, a partir da análise de elementos formais da narrativa, a correlação entre a novela do rádio, que Soropita viaja para ouvir no povoado vizinho, e a estória de amor entre ele e Doralda.

Estudando as técnicas compositivas da novela, a autora identifica na relação entre os dois personagens elementos da constituição novelesca das tramas do rádio, tais como o amor proibido e os ciúmes. Na opinião da autora, o drama interior de Soropita e o dos personagens da novela de rádio – dois jovens que não podem se casar porque o pai da moça não consente – vão sendo expostos em um movimento que mescla idas e vindas no tempo, avanços e recuos, ação e reminiscências, o que, de acordo com Lages, aproxima os movimentos da narrativa da estrutura da novela do rádio, uma vez que a “narrativa de Soropita é narrativa de desdobramentos e duplicações de narrativas: a novela do rádio reflete-se na história de Soropita, na qual de espelha a história de Dalberto, que faz com que Soropita relembre a própria história”.¹²

Os estudos acerca de “Dão-Lalalão” que se filiam à vertente metafísica da crítica rosiana costumam ressaltar o amor como tema importante nesta novela. Os trabalhos de Heloisa Vilhena de Araujo e Ronaldo de Melo e Souza pertencem a esse conjunto.

Conforme já dissemos, Heloisa Vilhena de Araujo é autora de dois trabalhos sobre *Corpo de baile*. No livro *A raiz da alma* (1992), no capítulo dedicado a novela na qual Soropita é o protagonista, a autora vê uma conexão entre a deusa grega do amor e Doralda:

¹² LAGES. Susana Kempff. Exercícios de saudade: “Dão-Lalalão”. In: _____. *João Guimarães rosa e a saudade*. São Paulo: Ateliê Editorial, FAPESP, 2002, p. 53-71, ver p. 70.

Como Afrodite, Doralda, em “Dão-Lalalão” ama o *riso* e é *cheirosa*, acendendo o desejo de Soropita, atraindo-o. Em seu nome, traz o atributo clássico da deusa do amor – *dourada*: a dourada Afrodite. Soropita encontra-a numa casa de mulheres e de lá a tirara para casar-se com ela. Para Soropita, diferentemente do que acontecia com um vencedor nos jogos olímpicos ou píticos, tal como é dito em Píndaro, a “vida é doce” no *amor* – numa casa de mulheres: “o doce da vida – aquelas casas”.¹³

Em “A pedra brilhante” (1996), Vilhena de Araújo também associa a novela em análise à área de influência de Vênus: “[Em “Dão-Lalalão”] Estamos no reino de Vênus, deusa do amor”.¹⁴

Os estudos de Araújo, entretanto, como já dissemos, buscam interpretar *Corpo de baile* como um todo, por isso a interpretação de suas partes não ganha atenção mais detida.

No recente estudo de Ronalds de Melo e Souza, “Eros e Psiquê em ‘Lão-Dalalão (Dão-Lalalão)’”¹⁵, o crítico aponta correspondências da novela com *A divina comédia* do poeta florentino Dante Alighieri e destaca a importância do tema do amor na novela. Para Souza, “Doralda submete Soropita ao regime de fascinação da existência erotizada no vínculo nupcial do corpo e da alma”,¹⁶ sendo, portanto, uma “sacerdotisa de Eros”.¹⁷ Ainda de acordo com o crítico, o “magistério sagrado” que Doralda exerce se aproxima da visão de Ludwig Klages em *Eros cosmogônico* (1972), que

¹³ ARAUJO, Heloisa Vilhena de. *A raiz da alma: Corpo de baile*. São Paulo: EDUSP, 1992. p. 112-113. Grifos da autora.

¹⁴ ARAUJO, Heloisa Vilhena de. *A pedra brilhante*. In: _____. *O roteiro de Deus: dois estudos sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Mandarim, 1996, p. 379-556, ver p. 507.

¹⁵ Disponível nos Anais eletrônicos de Filologia do CLUERJ e, posteriormente, publicado em livro no ano de 2008.

¹⁶ SOUZA, Ronalds de Melo e. Eros e Psiquê em “Lão-Dalalão (Dão-Lalalão)”. [s/d]. Disponível em <http://www.filologia.org.br/cluerj-g/anais/iii/completos%5Cpalestras%5Cronaldes_demelo.pdf>. p. 1.

¹⁷ SOUZA, s/d, p. 11.

considera que o “êxtase erótico liberta a alma do jugo do espírito que hostiliza a vida encarnada no corpo”.¹⁸ Dessa forma, para o autor em “Dão-Lalalão”, não se desconsidera o corpo no caminho de elevação e Doralda, ao entregar-se de corpo e alma para Soropita, “celebra o mistério maior do amor”.¹⁹ Essa é uma visão com a qual o trabalho que aqui apresentamos tem muitas afinidades, como desenvolveremos oportunamente.

Também pertencentes à vertente metafísica da crítica, os estudos de Elissandro Lopes Araújo e Maria Thereza Abelha Alves abordam a questão da viagem iniciática e, a exemplo de Melo e Souza, também vêm correspondências entre “Dão-Lalalão” e o poema dantesco.

Elissandro Lopes Araújo, no ensaio intitulado “O baile de *Eros* em ‘Dão-Lalalão’: o projeto estético da novela roseana”,²⁰ observa que existe na novela objeto de nossa análise a expressão e admiração do que é belo em diferentes dimensões das experiências sensível e contemplativa. Na visão do autor, a “estética roseana busca por meio de uma linguagem elaborada que exprime a corporalidade do ser e das coisas [como projeção] de uma vivência e representação poética do homem e do mundo”.²¹ Lopes Araújo destaca também que existe na viagem de Soropita ao *Ão* e na de Dante ao paraíso o mesmo conceito platônico de dialética ascensional.

Já Maria Theresa Abelha Alves, em seu “Amar o amor, amaro amor: sob o jugo de Doralda” (2001) analisa a novela rosiana a partir da “viagem, o

¹⁸ SOUZA, s/d, p. 17.

¹⁹ SOUZA, s/d, p. 17.

²⁰ Disponível na revista eletrônica da Universidade Federal do Pará (UFPA)

²¹ ARAUJO, Elissandro Lopes. O baile de *Eros* em Dão-Lalalão: o projeto estético da novela roseana. [s/d] Disponível em <http://www2.ufpa.br/rcientifica/artigos_cientificos/ed_08/pdf/elissandro_araujo.pdf>. p.13.

espaço, no tempo e no corpo, enquanto gnose”.²² Para essa autora, Soropita é um viajor que:

ao rememorar suas travessias passadas e presentes, parece reproduzir o pressuposto filosófico subjacente à construção de um mundo ficcional em que a concupiscência do saber e, por conseguinte, a aquisição do conhecimento não se desvinculam da dúvida, da suspeita, da desconfiança.²³

A autora destaca as notas de leitura de Rosa da *Ilíada*, da *Odisséia* e de *A divina comédia* e o fato de, na obra rosiana ecoarem alguns aspectos dessas obras. Do poema italiano, o autor mineiro, segundo Alves, privilegiou o “Inferno” (especialmente o chamado “inferno dos namorados”). Além disso, na leitura de Abelha Alves, Rosa glosou da obra dantesca o motivo da viagem como iniciação, como travessia metafísica.

Ronaldes de Melo e Souza, Elissandro Lopes Araújo e Maria Thereza Abelha Alves, ao analisarem o que Guimarães Rosa utilizou de *A divina comédia* em “Dão-Lalalão”, consideram que existem semelhanças em determinados trechos da novela somente com a primeira cântica do poema. Abelha Alves considera, inclusive, que existe uma analogia entre o Canto V do “Inferno” e o último encontro de Soropita com o negro Iládio:

A partir desse ponto, quando o ex-boiadeiro perde o controle da situação e sente-se carregado por um estouro de maus pensamentos, Soropita vive o seu inferno. O estado de espírito do sertanejo torna-se semelhante à condição das almas condenadas ao segundo círculo do Inferno, cuja condenação é descrita no “Canto V” da *Divina comédia*, no inferno dos luxuriosos.²⁴

²² ALVES, Maria Thereza Abelha. Amar o amor, amaro amor: sob o jugo de Doralda. In: DUARTE, Lélia Parreira; ABELHA, Maria Thereza Abelha (Org.). *Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 213-230, ver p. 213.

²³ ALVES, 2001, p. 213.

²⁴ ALVES, 2001, p. 11.

Ronaldes de Melo e Souza considera, ainda, que no encontro entre Soropita e o negro Iládio:

o narrador assume o diálogo intertextual com a trama imagética do *Inferno* de Dante com o propósito de revelar a profundidade abissal do inferno anímico de Soropita [...]. Na cena em que reencontra o preto Iládio, o personagem alucinado pelo ciúme vislumbra no corpo do negro a figuração do demônio, que “ria uma risadona, por deboche”, o “olhar atrevidado”.²⁵

Dessa exposição podemos observar que, entre os não muito numerosos estudos críticos dedicados a “Dão-Lalalão”, alguns se ocuparam da investigação de aspectos psicológicos do personagem principal; outros estudaram a novela a partir das técnicas narrativas utilizadas em sua composição; outros enfocaram a narrativa rosiana em sua relação com o mundo histórico social do sertão e outros a abordaram de uma perspectiva mítico-mística. Dentre os trabalhos identificados a essa segunda vertente crítica, alguns enfocaram o tema do amor; outros, o da travessia iniciática – e, dentre os estudos que abordaram esses dois temas, alguns também falaram da relação da novela com *A divina comédia*.

A contribuição que esse trabalho pretendeu dar, diante do estado no qual se encontram os textos críticos acerca da novela, foi o estudo de como o amor em “Dão-Lalalão (o devente)” atua sobre a travessia de Soropita tornando-a iniciática; e de como, para fazer isso, Guimarães Rosa utilizou-se de elementos hauridos em *A divina comédia*.

²⁵ SOUZA, s/d, p. 6.

2 Estrutura do trabalho

Esta dissertação organiza-se em cinco capítulos. No primeiro, “‘Dão-Lalalão’ e *A divina comédia*: forma, contexto e correspondências”, fazemos a apresentação das duas obras discutindo seus aspectos estruturais, o contexto no qual foram escritas e a maneira com que pretendemos abordar as correspondências possíveis entre as duas obras tendo por base o tema do amor. Como trabalhamos com obras muito distantes temporal e historicamente, tentamos também ter sempre em mente as enormes diferenças que as separam. Contextualizamos a novela de Rosa e o poema de Dante, analisando a estrutura formal de ambos, além das características peculiares de cada uma das obras, como, por exemplo, os aspectos históricos sociais da Florença medieval, em *A divina comédia*, e o plano psicológico de Soropita, em “Dão-Lalalão”.

Encerramos o capítulo aproximando os universos de Rosa e de Dante que, a despeito das diferenças profundas de visão de mundo e de estrutura das obras, possuem em comum a concepção de travessia iniciática, de uma viagem em direção a um aprimoramento individual e do papel do amor nessa travessia.

No segundo capítulo, intitulado “O amor: *fatale andare* no arraial do ão”, analisamos a concepção de amor presente em Rosa, com embasamento nos textos críticos de Benedito Nunes – que foi quem primeiro visualizou a importância desse tema na obra rosiana –, Cláudia Campos Soares, Ronaldo de Melo e Souza, além da fundamentação teórica de Georges Bataille. Em seguida, apontamos as semelhanças e diferenças entre a estória de Soropita e o poema de Dante. Discutimos também o início da viagem dos dois protagonistas; as lembranças do ex-boiadeiro, que se direcionam a Doralda; e o surgimento, no meio do caminho dos dois heróis, de Dalberto, na novela rosiana, e de Virgílio, no poema italiano – que irão ser, cada um a seu modo,

os responsáveis por colocar os personagens principais das duas obras diante de um processo de transformação de suas vidas.

Após expormos nos dois primeiros capítulos aspectos formais e históricos das obras em estudo, passamos a análise de “Dão-Lalalão”, tendo sempre em mente as suas relações com *A divina comédia*. Para tanto, escolhemos trilhar o mesmo caminho de Dante, ou seja, começamos a discutir as correspondências entre as duas obras a partir do “Inferno”, seguindo pelo “Purgatório” para, enfim, atingirmos o “Paraíso” possível para Soropita.

No capítulo três, “O Inferno de Soropita”, apresentamos a configuração do “Inferno” de *A divina comédia*, sua divisão em nove círculos e a distribuição das almas dos pecadores de acordo com o pecado cometido. Na sequência, estabelecemos os pontos de aproximação e também as diferenças entre as concepções dantescas e a experiência infernal vivida por Soropita por causa de sua consciência atormentada. Comparamos o ex-boiadeiro com a figura mitológica dos centauros, que Dante também utilizou em seu poema; destacamos o brejo, que existe na estrada do Æo, como símbolo para o estado de espírito de Soropita, angustiado e assombrado pelos fantasmas do passado, – o seu, de matador de aluguel e de Doralda, como prostituta – comparando esse charco aos rios do inferno. Analisamos, também, o ciúme que o negro Iládio desperta no protagonista, uma vez que o boiadeiro negro companheiro de Dalberto faz com que Soropita relembre um passado que quer esquecer.

No quarto capítulo, intitulado “O Purgatório de Soropita”, também iniciamos com uma exposição da configuração do “Purgatório” do poema italiano, sua divisão em sete terraços, a distribuição das almas dos penitentes, que também está diretamente relacionada à tendência ao pecado que tinham em vida. Aqui foi necessário retornamos a gênese do conceito de um lugar *post mortem* para a purgação dos pecados e a correspondência possível com o

desejo de Soropita de também livrar-se de seus medos e de seu inferno interior. Para tanto, nos embasamos em Jacques Le Goff que buscou traçar em *O nascimento do purgatório* toda a gênese do que Dante considera como o “reino da misericórdia”, desde as primeiras sugestões ao reconhecimento oficial da Igreja Católica Apostólica Romana. Após essa apresentação, nos ativemos a analisar os episódios da novela que poderiam ser associados ao segundo reino de além-túmulo de Dante, como o fato do protagonista não se mudar para uma fazenda em Goiás chamada *Campo Frio* – que, pela inegável sugestão do nome, associamos ao último e gelado círculo do inferno dantesco; o fogo que Soropita visualiza quando está dominado pelo ciúme – onde há referências explícitas ao canto XXV do “Purgatório” – e o conflito de Soropita com Iládio, que não termina em morte, como se anuncia na narrativa. Todos esses episódios, conforme analisamos, demonstram que o protagonista de “Dão-Lalalão” reelabora sua antiga maneira de resolver seus problemas – que passava necessariamente pela violência – sinalizando que ele, Soropita, não quer permanecer atormentado por seu inferno pessoal e busca, de alguma forma, expurgar suas culpas.

No quinto e último capítulo, “Um Paraíso possível para Soropita”, fazemos uma apresentação da estrutura do “Paraíso” de Dante Alighieri e a distribuição das almas dos beatos pelos sete céus do reino da beatitude.

Diferentemente dos capítulos precedentes, nos quais tratamos das correspondências – e das diferenças, vale ressaltarmos – mais diretas entre as duas obras, no quinto capítulo analisamos índices que demonstram que Soropita poderá atingir alguma paz de espírito, daí o “paraíso possível” do título. Esses índices são o fato de o protagonista encontrar coragem para falar do interdito, do que ele não quer enfrentar, primeiro quando conversa com Doralda sobre o passado de prostituta dela, e depois com a transformação da violência também em palavras, ainda que de humilhação, no embate final com Iládio.

O que também aproxima o ex-boiadeiro de um paraíso possível é o desejo de ser feliz com sua mulher. Doralda, que aproximamos da Beatriz de Dante, desperta em Soropita o amor carnal, humano, erótico, que, na concepção amorosa de Rosa, eleva.

Encerramos o último capítulo retomando o fato do protagonista de “Dão-Lalalão” não se mudar para a fazenda do *Campo Frio* com indicativo de que o ex-boiadeiro não quer retroceder ao passado e deseja alcançar a solução para seus conflitos internos, libertando-se dos fantasmas que atormentam sua consciência.

CAPÍTULO 1

“DÃO-LALALÃO” E A *DIVINA COMÉDIA*: FORMA, CONTEXTO E CORRESPONDÊNCIAS

“Voltando ao ‘Dão-Lalalão’, isto é aos curtos trechos em que assinalei as ‘alusões’ dantescas, apocalípticas e canto-dos-canticáveis. [...] Como Você vê, foi intencional tentativa de evocação, daqueles clássicos textos formidáveis, verdadeiros acumuladores ou baterias, quanto aos temas eternos [...]. Seriam espécie de sub-para-citações (!?!), isto é, só células, gotas de essência, esparzidas aqui e ali, como tempero, as ‘fórmulas’ ultra-sucintas.”

Guimarães Rosa

Roberto Schwarz, ao refletir acerca de *Grande sertão: veredas* e *Dr. Faustus*, de João Guimarães Rosa e Thomas Mann, respectivamente, destaca que, apesar das enormes diferenças que separam os dois livros, é justificado aproximá-los porque “o que têm de comum em tema e técnica é suficiente para justificar a reflexão sobre o que os distingue”.²⁶

Ao aproximar as duas obras, Schwarz, como podemos ver, não desconsiderou a distância temporal e histórica que as separa, nem a diferença entre os ambientes representados em cada um dos livros. Para o crítico, ao levarem o tema fáustico para o sertão mineiro, num caso, e para a Alemanha convulsionada pelas duas guerras mundiais, no outro, Rosa e Mann “[...] se propõem utilizar um mito de origem medieval para estrutura de suas narrações”,²⁷ adaptando-o à nova realidade representada.

Schwarz considera que os dois autores romanearam a questão utilizando-se de concepções próprias. Entre as diferenças que aponta, o crítico destaca que a “boca sem ordem nenhuma” dos dois narradores serve a propósitos diferentes. No caso de *Dr. Faustus*, a digressão tem por finalidade orientar na narrativa, ou seja, direcioná-la a um fim previsto desde o início: a sina do herói pode ser miticamente associada (ou até mesmo substituída) pela derrocada da Alemanha à época representada no romance, pois Adrien Leverkuehn traz em si e escolhe “as desgraças que estão por vir; e como de antemão sabemos delas, toma tudo um cunho inexorável, exemplar”.²⁸ Já na obra do escritor mineiro o “saltitar no tempo” é “reflexo estrutural da intenção do romance: passado e presente, em tudo está, atual, o seu

²⁶ SCHWARZ *apud* COUTINHO, Afrânio (Org.). *A literatura no Brasil*. v. 5. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. p. 382.

²⁷ SCHWARZ *apud* COUTINHO, 1983, p. 383.

²⁸ SCHWARZ *apud* COUTINHO, 1983, p. 386.

problema: o demo vige ou não vige”.²⁹ Não existe associação (ou substituição) direta com o destino do país e sim uma “intricada mistura de alienação e realização pessoal”³⁰ do protagonista: Riobaldo se torna o chefe que limpou o sertão, mas Diadorim morre – e com sua morte é revelada “sua feminidade [provando-se] desnecessária toda a aventura, sem que se anulem os efeitos”.³¹ Schwarz conclui que, no romance de Mann “a trama, no seu caminho para os valores universais, passa detidamente pelo destino alemão, [enquanto que] em Guimarães Rosa a passagem da região para o destino humano [...] é imediata”.³²

Embora com uma distância temporal muito maior e com aspectos formais ainda mais diversos, também é possível aproximar “Dão-Lalalão (o devente)”, outra obra rosiana, de *A divina comédia*, de Dante Alighieri. Aqui, se trata de estabelecer pontos de correspondência entre uma novela, uma narrativa em prosa, e um poema narrativo de dimensões épicas. Por isso, ao trabalharmos com dois textos tão diversos, não podemos deixar de considerar as suas diferenças em termos formais e de contexto histórico-social.

A novela de Rosa, conforme já dissemos, faz parte de um livro publicado em 1956 e, como gênero, pertence ao mesmo universo que o romance e o conto, formas narrativas que costumam ser diferenciados unicamente por sua extensão. O mundo do romance é habitado por histórias ficcionais “em prosa e de extensão considerável (de modo a preencher, pelo menos, um volume) [...] [nas quais] personagens e acções inventadas mas como que tiradas da vida real, passada ou presente, são envolvidas numa

²⁹ SCHWARZ *apud* COUTINHO, 1983, p. 386.

³⁰ SCHWARZ *apud* COUTINHO, 1983, p. 387.

³¹ SCHWARZ *apud* COUTINHO, 1983, p. 388.

³² SCHWARZ *apud* COUTINHO, 1983, p. 388.

intriga de complexidade variável”.³³ O conto e a novela possuem “Menor extensão e concomitantemente menor complexidade da intriga ou da análise de personagens”³⁴ do que no romance.

Jean Pouillon³⁵ formula a questão em outros termos, menos genéricos. Para ele, do conto ao romance há uma gradativa diminuição da importância da ação e uma ênfase cada vez maior na dimensão psicológica. Enquanto no conto predomina a ação, no romance predomina a psicologia. Na novela, há um relativo equilíbrio entre esses dois elementos.

Não nos preocupa aqui mensurar o nível de ação ou psicologia presentes nas narrativas, mas ressaltar que, no mundo do romance um elemento importante, ainda que graus diversos, é o interesse pela interioridade dos personagens.

Esse interesse pela dimensão psicológica dos personagens se apresenta em “Dão-Lalalão”. Na novela rosiana existe uma ação, mas essa é dilatada pela penetração psicológica mais detalhada no personagem principal.

A novela que aqui estudamos relata um dia e meio da vida do ex-boiadeiro Soropita, que retorna de uma viagem ao vilarejo chamado Andrequicé, onde foi ouvir uma novela do rádio para recontá-la aos moradores do ão, lugar onde mora.

Enquanto cavalga pela estrada, o personagem rememora sua vida e volta seu pensamento para Doralda, sua mulher, que, em certo momento da narrativa ficamos sabendo, foi prostituta antes de se casar com Soropita. No meio do percurso, o protagonista encontra-se com Dalberto, um velho amigo

³³ ROMANCE. In: CEIA, Carlos. *E-Dicionário de termos literários*. 2005. Disponível em <<http://www.edtl.com.pt/>>.

³⁴ CONTO, NOVELA. In: CEIA, 2005.

³⁵ POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Tradução de Heloisa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.

que não vê há muito tempo, e, impulsivamente, o convida para ir a sua casa. Depois, entretanto, preocupa-se com a possibilidade que ele possa conhecer Doralda dos tempos em que ela era a afamada meretriz Sucena.

Quando Dalberto e Doralda se encontram, não dão mostras de se conhecerem, mas o angustiado Soropita permanece atormentado e acaba por, no dia seguinte, descarregar sua raiva no negro Iládio, companheiro do amigo Dalberto, humilhando-o. A novela termina com a sugestão de que Soropita, mais apaziguado interiormente, realizará uma nova viagem, dessa vez do ão para Andrequicé, onde irá ouvir mais um capítulo da trama radiofônica.

Como vemos, a ação em “Dão-Lalalão” é reduzida porque o que a novela tem de mais interessante são os conflitos experimentados pelos personagens.

A divina comédia foi escrita por Dante Alighieri durante o seu exílio, entre os anos de 1302 e 1321 (ano de sua morte)³⁶ para homenagear Beatriz de Portinari, o grande amor de sua vida. Aí se narra também uma viagem. Dante – o herói de sua própria obra – é conduzido vivo pelos três reinos de além-túmulo. Em seu trajeto, é guiado primeiramente por Virgílio (pelo “Inferno” e “Purgatório”) e depois pela própria Beatriz e por São Bernardo (pelo “Paraíso”).

O que move o universo descrito por Dante e dá razão ao seu *fatale andare* é o amor: amor de Deus por suas criaturas e amor dos homens pelas coisas por Ele criadas. Segundo a perspectiva que norteia a obra, o homem é fruto do amor divino e deve amar primeiramente a Deus, e depois a toda natureza e ao seu semelhante.

³⁶ SALINARI, Carlo; RICCI, Carlo. Dante Alighieri. In: _____. *Storia della letteratura italiana: con antologia degli scrittori e dei critici*. Bari, Italia: Laterza, 1980, p. 267-329, ver p. 299.

Não há, portanto, ênfase na interioridade dos personagens. O problema se coloca em outros termos. Na obra de Dante o que existe é uma representação alegórica de um caminho para a virtude.

As diferenças são, como se vê, enormes. Entretanto o próprio Rosa afirmou, em uma das cartas que escreveu para Edoardo Bizzarri – tradutor de *Corpo de baile* para o italiano – que teve *A divina comédia* como fonte:

Voltando ao “Dão-Lalalão”, isto é aos curtos trechos em que assinalei as “alusões” dantescas, apocalípticas e canto-dos-canticáveis. [...]. Como Você vê, foi intencional tentativa de evocação, daqueles clássicos textos formidáveis, verdadeiros acumuladores ou baterias, quanto aos temas eternos. [...] Com a 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, gotas de essência, esparzidas aqui e ali, como tempero, as “fórmulas” ultra-sucintas.³⁷

Segundo Rosa, ele introduziu sutilmente elementos dantescos, do *Apocalipse* e do *Cântico dos Cânticos*³⁸ na novela “Dão-Lalalão”. O escritor mineiro, entretanto, transformou esses textos ao trazê-los para essa novela. Ele “esparziu” “gotas de essência” para usarmos suas palavras, onde percebeu pontos de conexão, ainda que superficiais, entre o universo dantesco e o universo sertanejo brasileiro, que recria em sua obra.³⁹ Ou seja,

³⁷ ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 86-87.

³⁸ Essa última referência nos dá mais uma dimensão da importância do tema do amor na novela, pois esse é também o tema principal desse texto bíblico.

³⁹ Como se verá, as palavras do autor mineiro não serão tomadas aqui como verdade absoluta. Northrop Frye observou, coincidentemente falando a respeito de Dante, que: “[...] o autor pode naturalmente [...] falar a respeito de sua própria obra. Mas o Dante que escreve um comentário sobre o primeiro canto do Paraíso é apenas mais um dos críticos de Dante. O que ele diz tem interesse especial, mas não autoridade especial”. Nesse sentido, as informações que Rosa nos deixou são relevantes e estão sendo consideradas como elucidativas do processo de composição do autor, mas não como definidoras das possibilidades de compreensão e análise da obra.

Rosa utilizou-se de alguns pontos essenciais, em sua opinião, de concepções que eram centrais nesses textos.

De acordo com Cláudia Campos Soares:

O estabelecimento de correspondências entre cultura brasileira e cultura européia é congênito na literatura brasileira [porém] a correspondência é, muitas vezes, forçada a partir de situações muito distintas [resultando] no ‘viés enviesado’ que caracterizou os produtos resultantes deste processo de assimilação. Em Rosa, entretanto, não se verificam estas inconstâncias. O encontro entre cultura sertaneja e tradição erudita européia aqui não resulta canhestro. Em sua obra os elementos de natureza diversa reúnem-se numa fusão perfeita, que não deixa ver pontos de solda.⁴⁰

Ao se apropriar das fontes eruditas, o autor de *Corpo de baile* assume uma atitude que se poderia chamar desrespeitosa para com as mesmas, pois as modifica de acordo com seus objetivos. Guimarães Rosa utiliza muito livremente, e com certa irreverência, os elementos provenientes de concepções tradicionais das diversas culturas que estudou (ocidentais e orientais) e chega muitas vezes a dar-lhes tratamento humorístico.

Um bom exemplo disso nos dá Benedito Nunes que percebeu a aproximação entre a prostituta Nhorinhá,⁴¹ personagem que tem uma de suas aparições em outra novela de *Corpo de baile*, “Cara-de-Bronze”, e a Beatriz de *A divina comédia*. Para o crítico, a referida meretriz – que, vista pelos olhos do Grivo, aparece, numa estrada onde ele passou, linda, conduzindo um carro puxado por duas juntas de bois, indo exercer seu “ofício” – é:

⁴⁰ SOARES, 2007b, p. 47.

⁴¹ Como se sabe, essa é uma personagem muito importante em *Grande sertão: veredas*.

[...] uma paródia da perfeita Beatriz celestial, abrigada de encontro ao peito do grifo, animal mutável, de dupla natureza. Nhorinhá traz um chapéu de palha-de-buriti, figuração da árvore da vida, dessa árvore, já “despida de fôlhas e de flôres”, ao pé da qual Beatriz de Dante se deteve.⁴²

Embora recriada por Rosa na figura de uma mulher da vida, que ia “putear, conforme profissão”,⁴³ o ideal de uma vida mais elevada, que a Beatriz de Dante simboliza, se mantém em Nhorinhá, que representa para Grivo a imagem “aérea, impalpável” de uma noiva celestial que ele vê se sobrepondo à da prostituta, linda e desejável; é essa noiva celestial que ele “continuará a perseguir até transformá-la no objeto de seu imaginário relato ao Cara-de-Bronze”.⁴⁴

A Beatriz-prostituta demonstra que não é com reverência que o autor mineiro lida com as “fontes”. Ele se apropria delas livremente, à sua maneira, utilizando-as em função de seus propósitos estéticos. Como observou Benedito Nunes, o “espírito com que Guimarães Rosa utiliza os textos citados é o do poeta que assimila e emprega a seu modo o que outros poetas viram e disseram, e não do erudito, que se atém a interpretações literais.”⁴⁵

Se, como observou Schwarz, é a questão do tema fáustico o ponto principal que justifica a aproximação entre *Grande sertão: veredas* e *Dr. Faustus*, um dos temas que o escritor mineiro trouxe de Dante para “Dão-Lalalão” é o do amor, que está implícito já no título da novela. Em “A estória

⁴² NUNES, Benedito. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 192.

⁴³ NUNES, 1969, p. 192.

⁴⁴ NUNES, 1969, p. 192.

⁴⁵ NUNES, 1969, p. 191.

de Lélío e Lina”, outra novela de *Corpo de baile*, se diz que “O amor era isto – lãolalalão – um sino e seu badalalal”.⁴⁶

A afirmação é, também, uma chave de leitura para a concepção de amor presente na obra rosiana. Aí ele é visto como algo superior, capaz de levar o homem a transcendência do cotidiano. Como observou Franklin Oliveira, a onomatopéia presente no título “dão-lalalão” expressa “[...] a visão do amor como aleluia, parusia, hosana”.⁴⁷ Sugere, portanto, como observou Soares, “uma visão da experiência erótica como vivência transcendente de completude na medida mesma em que é, também, exaltação a vida”.⁴⁸ Ronaldes de Melo e Souza também aponta a ligação do título da novela com a temática amorosa ao afirmar que “o som alusivo à trama fono-semântica do redobrado toque de sinos [...] celebra a força redentora da experiência amorosa”.⁴⁹

Conforme dito anteriormente, também em *A divina comédia*, e ainda mais explicitamente, é o amor que move o universo construído no texto e permite ao poeta peregrinar do inferno ao céu, uma vez que esse sentimento “estimula uma firme vontade de enobrecimento que se transforma em ânsia metafísica e desejo do absoluto”.⁵⁰

Na viagem de Soropita ao Æo e na de Dante ao paraíso observa-se, com menor ou maior visibilidade, o fundo comum do platonismo. Em ambos os casos pode-se perceber que, numa obra mais literalmente que noutra, uma

⁴⁶ ROSA, João Guimarães. Dão-Lalalão (o devente). In: _____. *Corpo de baile*. Edição comemorativa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 374.

⁴⁷ OLIVEIRA, Franklin. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *A literatura no Brasil*. v. 5. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. p. 475-526, ver p. 512.

⁴⁸ SOARES, 2007b, p. 41.

⁴⁹ SOUZA, s/d, p. 1-2.

⁵⁰ TOSCANO, Francesco. La concezione dell'amore in Dante. [s/d]. Disponível em <<http://spazioinwind.libero.it/terzotriennio/dante/amore.htm>>. p. 1. “stimola una firma volontà di annobilimento che si tramuta in ansia metafisica e brama d'assoluto”. Tradução nossa.

concepção de elevação humana através do amor. No poema de Dante, segundo Elissandro Lopes Araújo, essa ascensão se dá à luz do ideal cristão, aí “[...] *eros* se despe de sua sensualidade e configura-se como o *amor ágape* da beatitude, ou ainda, como virtude normativa para a compreensão e acesso a Sabedoria”.⁵¹ Em Rosa, diferentemente, o homem tem a possibilidade de reunir em si as várias facetas do amor, do carnal e sensível ao espiritual.

1.1 O universo dantesco

Extremamente envolvido na política de seu tempo – tendo sido inclusive governador de sua cidade natal, Florença – Dante foi partidário dos *Guelfi*,⁵² grupo que se opunha ao papa Bonifácio VIII e à sua aliança com a França. A derrota da facção branca de seu partido levou-o ao exílio, que durou até sua morte, e foi nesse período que ele escreveu aquela que é considerada sua obra prima.

De acordo com Michele Barbi, a ideia que fundamenta *A divina comédia* está diretamente ligada ao desejo de Dante de afastar a Itália do poderio da França que submetia inclusive a Igreja Católica à sua influência, fato que o poeta chamava de *il male*. O poema também demonstra o envolvimento de Dante nas questões políticas da Florença de seu tempo. É o que indica o fato dele ter colocado como personagens em sua obra algumas personalidades influentes na política de sua época, como, por exemplo, Farinata degli Uberti.⁵³

⁵¹ ARAÚJO, s/d, p. 10. Grifos do autor.

⁵² O cenário político de Florença estava dividido entre dois partidos: os *Guelfi*, contrários ao papa e à sua aliança com a França, e os *Ghibelini*, aliados papais. O primeiro se subdividia em “negros” e “brancos”. Dante era partidário dos brancos.

⁵³ Farinata degli Uberti foi um importante líder *ghibellino* que, embora do partido contrário ao de Dante, era muito respeitado pelo poeta por suas atitudes a favor da população de Florença. Em *A divina comédia*, Dante o colocou no Canto X do “Inferno”, círculo dos heréticos.

Para Barbi, Dante, como “[...] homem banido de sua pátria, perseguido por um destino adverso”,⁵⁴ acreditava que somente alcançaria uma solução para o problema através da linguagem poética. Assim, na tentativa de livrar a Itália desse perigo, o poeta florentino resolveu retratar a “imensidão do mal com cores vivas onde o ensinamento viesse, não com fatos contingentes ou de pouca importância, mas da história de toda a humanidade em seu afortunado desenvolvimento”.⁵⁵

Dessa forma, Alighieri escreveu uma obra grandiosa, na qual narra a viagem empreendida pelo poeta pelos reinos de além-túmulo: o inferno, o purgatório e o paraíso. Tal viagem foi concedida pela graça divina, corporificada em Beatriz, para que Dante pudesse conhecer, segundo as concepções católicas, a vida depois da morte – saber os horrores que o esperavam se continuasse distante das doutrinas cristãs e o ambiente de beatitude que poderia alcançar caso retomasse a *diritta via*. A poesia dantesca de *A divina comédia* possui, também, a função de ensinar o caminho da virtude a partir dos exemplos de punição e de salvação, separando os homens maus dos bons. A viagem descrita é didática e exemplar e funciona como modelo para toda a humanidade.

A obra é composta por três cânticas,⁵⁶ uma para cada reino do pós-morte, que estão dispostas, na seguinte ordem: “Inferno”, “Purgatório” e “Paraíso”. Tal organização representa a queda, provocada pelo pecado; o arrependimento, a partir do reconhecimento voluntário e do arrependimento

⁵⁴ BARBI *apud* SALINARI; RICCI, 1980, p. 318. “[...] uomo banito dalla sua patria, perseguitato dall’avverso destino”. Tradução nossa

⁵⁵ BARBI *apud* SALINARI; RICCI, 1980, p. 318. “l’immensità del male [...] a vivi colori, dove l’insegnamento venisse, tanto da fatti contingenti o di scarsa importanza, ma dalla storia dell’intera umanità nel suo fortunoso svolgimento”. Tradução nossa.

⁵⁶ Cântica é uma expressão portuguesa antiga, que significa “canto” ou “cântico”. Designa cada uma das três partes do poema de Dante e, genericamente, designa a poesia em terça-rima dividida em cantos.

da condição de pecador e a ascensão, após uma vida de virtude. Cada cântica do poema possui trinta e três cantos, a exceção do “Inferno” que tem trinta e quatro – o primeiro canto é uma espécie de proêmio – perfazendo um total de cem, com cerca de mil palavras cada. Dante utiliza aqui a simbologia numérica que atribui aos múltiplos de dez a ideia de perfeição.

O número três também tem um papel fundamental na obra. Além de ela ser composta por três cânticas, com trinta e três cantos cada, são também três as pessoas que concorrem para a salvação do poeta: a Virgem Maria, Santa Luzia e Beatriz. Como se sabe, o número três é importante também na simbologia católica, três é o número da Santíssima Trindade, são três as virtudes teológicas.

A importância de Beatriz na obra de Dante Alighieri é anterior à *Comédia*. Desde a *Vita Nuova*, o amor por Beatriz é descrito como a experiência mais importante da vida do poeta. É nessa obra que ele revê a teoria amorosa dominante em sua época, a do amor cortês, e faz referência a um novo conceito de amor capaz de elevar o homem à redenção, a Deus.

De acordo com Francesco Toscano, Dante “na sua juventude aderiu totalmente à poética do *Dolce Stil Nuovo*, mas chegando a um conceito muito mais profundo e mais humano de amor”.⁵⁷ Beatriz se torna a *donna-angelo* do poeta florentino e, diferentemente da poesia que exaltava o amor cortês, não é somente uma metáfora ou ornamento retórico, mas é “a Inteligência mediadora entre o poeta e Deus”.⁵⁸

É por isso que, para Erich Auerbach, a bem-amada que Dante descreve em suas obras tem pouco a ver com a menina florentina que ele

⁵⁷ TOSCANO, s/d, p.1. “nella giovinezza aderisce totalmente alla poetica del Dolce Stil Nuovo, ma approda ad una concezione molto più profonda e più umana dell’amore”. Tradução nossa.

⁵⁸ TOSCANO, s/d, p. 2. “l’Intelligenza mediatrice tra il poeta e Dio”. Tradução nossa.

conheceu quando era muito jovem e que mais tarde se casou com outro homem. De acordo com o crítico:

[...] não importa quem tenha sido Beatriz ou, até, que ela tenha existido ou não [pois] todos os poetas do *stil nuovo* tinham uma bem-amada mística. Todos tinham, *grosso modo*, as mesmas fantásticas aventuras amorosas. Os dons que Amor lhes concedia (ou negava) tinham mais em comum com uma iluminação do que com o prazer sensual.⁵⁹

Muito se especula sobre as influências que Dante teve para escrever a *Comédia*. Para Enrico Malato, “fontes clássicas e medievais, bíblicas, evangélicas [...] podem ter sugerido a Dante a ideia de um mundo além-túmulo e de um eventual acesso a ele por alguém vivo, que retire dessa experiência uma ocasião de enriquecimento e renovação para si mesmo e para a humanidade”.⁶⁰

Também Auerbach considera que o poeta florentino não poderia escapar aos exemplos de seu tempo. Por isso, como ele usava os modelos extraídos da Antiguidade Clássica, não se furtou de utilizar elementos mitológicos. Erich Auerbach enfatiza, contudo, que “[...] a inspiração dos modelos antigos [...] não basta para explicar o formato da *Comédia* [já que] ela é, essencialmente, produto da vida de Dante e do seu tempo”.⁶¹ Daí a presença de elementos históricos na obra.

O poema é construído de acordo com a simbologia cristã e com as concepções medievais: “simetria e equilíbrio entre as várias partes dominam

⁵⁹ AUERBACH, Erich. *Dante: poeta do mundo secular*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997, p. 81. Grifos do autor.

⁶⁰ MALATO, Enrico. *Storia della letteratura italiana*. Volume I – Dalle origini a Dante. Parte II – Prosa e poesia del duecento. Dante. Milano, Italia: Il sole 24 ore, 2005, p. 944-1052, ver p. 944. “Fonti classiche e medievali, bibliche, evangeliche [...] possono aver suggerito a Dante l’idea di un mondo dell’oltretomba e dell’eventuale accesso ad esso di un vivente, che da quella prova abbia tratto occasione di arricchimento o di rinnovamento per sé e per gli uomini”. Tradução nossa.

⁶¹ AUERBACH, 1997, p. 105.

a cosmologia dantesca, de conformidade com o sistema aristotélico-ptolomaico, fundamento da doutrina cosmológica medieval, mas em acordo com os preceitos da literatura bíblica, dos pais da Igreja [por exemplo, São Tomás de Aquino] e Escolástica”.⁶²

Os sistemas físico, ético e histórico-político estão elaborados e fundidos na obra dantesca. O primeiro é o Ptolomaico, segundo o qual a esfera terrestre está imóvel no centro do universo, com nove esferas celestes concêntricas girando em seu entorno e, sustentando toda essa estrutura, está o Empíreo, imóvel. Ainda de acordo com essa concepção, a Terra é dividida em dois hemisférios, o setentrional – único habitado – e o austral – coberto de água.

O sistema moral é fundamentado no princípio de que somente o homem, dentre todas as criaturas, possui capacidade intelectual e liberdade de escolha, ou seja, possui o livre-arbítrio. Nesse quesito, Dante segue Aristóteles⁶³ e São Tomás de Aquino. O poeta florentino também foi aluno de Brunetto Latini, autor do *Trésor*, obra na qual Latini reelaborou “[...] especialmente no sexto e sétimo livros, as doutrinas morais aristotélicas e tomistas [e] sua reelaboração mostra muitos pontos de contato com aquela de Dante”.⁶⁴

O sistema histórico se fundamenta na missão particular que se atribuía a Roma, cidade que teria sido eleita por Deus para ser a capital do mundo, e ao Império. Para alcançar esse fim, Deus teria dado ao povo

⁶² MALATO, 2005, p. 946: “simmetria e di equilibrio tra le varie parti dominano la cosmologia dantesca, aderente al sistema aristotelico-tolemaico, fondamento della dottrina cosmologica medievale, ma accordato con i precetti della letteratura biblica, patristica e scolastica”. Tradução nossa.

⁶³ Cf. ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Tradução, estudo bibliográfico e notas Edson Bini. Bauru, SP: Edipro, 2002.

⁶⁴ SALINARI; RICCI, 1980, p. 320. “[...] specialmente nel sesto e settimo libro, le dottrine morali aristoteliche e tomistiche; la sua rielaborazione mostra tanti punti di contatto con quella di Dante”. Tradução nossa.

romano um espírito de força e sacrifício e, através de seus imperadores e da difusão do cristianismo, o mundo estava em paz, pois “[...] Cristo dá a César o que é de César [...] [e] Roma se torna o centro do cristianismo e a sede papal”.⁶⁵

Esse amálgama de teses éticas, políticas e cosmológicas se articula e é expresso em estrofes de dez sílabas, com três linhas cada uma e com rimas da forma ABA, BCB, DED, EFE, e assim sucessivamente.⁶⁶

Essa técnica não foi extraída dos modelos tradicionais, mas criada por Dante e consiste, de acordo com Patrizia Collina Bastianetto, no seguinte:

A linha central de cada terceto controla as duas linhas marginais do terceto seguinte e o primeiro verso rima sempre com o terceiro. Trata-se de uma técnica original conhecida como *terza rima*. Ao fazer com que cada terceto antecipe o som que irá ecoar duas vezes no terceto seguinte, a poesia adquire um efeito dinâmico que gera a idéia de movimento contínuo, muito adequado à representação do ato de caminhar e ao tema da viagem.⁶⁷

No poema, seu autor se dirige diretamente ao leitor onze vezes (quatro no “Inferno”, cinco no “Purgatório” e duas no “Paraíso”) com a clara intenção de explicitar o discurso alegórico que desenvolve, chamando atenção para o caráter pedagógico dos fatos cantados e para o processo de construção de sua poética, abrindo, assim, espaço para que o leitor reflita sobre o que lê.

⁶⁵ SALINARI; RICCI, 1980, p. 321. “[...] Cristo dà a Cesare cio che è di Cesare [...] Roma diventa il centro del cristianesimo e la sede del papa”. Tradução nossa.

⁶⁶ Vemos aqui, mais uma vez, a presença do número três: são usados versos de três linhas com rimas que se alternam sempre entre o primeiro e o terceiro verso.

⁶⁷ BASTIANETTO, Patrizia Collina. *A divina comédia* e o percurso de Dante para a salvação. In: MARTINS, Edson Ferreira; ROANI, Gerson Luiz; CAMPOS, Maria Cristina Pimentel (Org.). *Memórias da narrativa: olhares sobre os clássicos*. Rio de Janeiro: Navona Editora, 2007, p. 35-53, ver p. 42.

Entendemos aqui alegoria como Enrico Malato, para quem à “alegoria compreende [...] representar todos os valores do discurso poético da *Comédia*, além do literal, e também todas as possíveis formas de expressão figurada e todas as possíveis gradações de transparência ou obscuridade”.⁶⁸

Vale a pena lembrarmos também, que nos tempos de Dante não havia muita diferença entre os sentidos dos vocábulos alegoria e símbolo. De acordo com Umberto Eco, a “tradição ocidental moderna está habituada a distinguir alegorismo de simbolismo, mas a distinção é muito recente: até o século XVIII esses dois termos são considerados praticamente sinônimos, como o foram para a tradição medieval”.⁶⁹ Por isso, nesse trabalho usaremos, quanto nos referirmos à obra de Dante, indistintamente um vocábulo pelo outro.

Nos versos, “Ó intelectos sadios e judiciosos, / entendei a doutrina disfarçada / sob o velame dos versos curiosos!”⁷⁰ (DC, “Inferno” IX, 61-63), por exemplo, o poeta chama atenção para a necessidade de quem o ler usar a razão – *li ‘intelletti sani* – para alcançar o sentido das alegorias que usa.

No momento da viagem descrito nesses versos, Dante e Virgílio estão aguardando uma intervenção divina para transporem as muralhas da cidade de Dite (Lúcifer), guardada pelas Fúrias e por Medusa. Virgílio manda que o florentino não olhe para a Górgona, pois, se assim o fizer, se transformará em pedra. Não julgando suficiente essa ordem, também coloca prudentemente as mãos sobre os olhos de Dante.

⁶⁸ MALATO, 2005, p. 961: “L’allegoria comprende dunque ed esprime tutte le valenze del discorso poetico della *Commedia*, oltre quella letterale, nonché tutte le possibili forme di espressione figurata, e in tutte le possibili gradazioni di trasparenza o di oscurità”. Tradução nossa.

⁶⁹ ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Rio de Janeiro: Record, 2010, p. 111.

⁷⁰ Todas as citações referentes a *A divina comédia* foram transcritas de ALIGHIERI, 2005, tradução de Ítalo Eugênio Mauro, e virão, daqui em diante, indicadas por DC e acompanhadas do nome da parte à qual pertencem, do número do canto em algarismos romanos e do(s) número(s) dos(s) verso(s) citado(s) em algarismos arábicos e a versão original virá em nota de pé de página. “O voi ch’avete li ‘ntelletti sani, / mirate la dottrina che s’asconde / sotto ‘l velame de li versi strani”.

Esse gesto significa a suprema graça de Deus vindo em socorro de um simples mortal, pois, alegoricamente, a transformação de Dante em pedra significaria a perda de fé em um momento de dificuldade.⁷¹ A resistência das guardiãs em ceder passagem aos peregrinos é o primeiro momento de tensão na caminhada pelo inferno – nas passagens anteriores a essa, nenhum dos demônios impôs resistência e mostravam o caminho com a simples evocação do nome de Deus.

Existe, nesse momento, e nos outros também, em que o poeta florentino se dirige diretamente ao leitor, uma intenção pedagógica. Segundo Enrico Malato, Dante estava inserido em uma tradição poética, herdada dos poetas clássicos, na qual a poesia não se furtava a uma finalidade didascálica, ou seja, o uso de metáforas, alegorias, analogias, símbolos e figuras de linguagem tinha uma função não só de ornamento, mas também de valor pedagógico para transmitir um ensinamento.

Por isso, existe na viagem descrita por Dante uma linearidade. Ele irá conhecer todas as divisões dos três mundos sabendo que sua jornada terá um *lieto finale*, ou seja, um bom termo – motivo pelo qual a obra é chamada comédia: no sentido que se contrapõe à tragédia, na qual o destino final do herói é a morte ou a desgraça.

O termo comédia “provém do grego *komodia*, cuja raiz, *kómos*, designava uma festa popular”,⁷² ligada a Dionísio e que celebrava a fertilidade. Mas durante a Idade Média, a “comédia parece não ter tido grande receptividade, e o próprio termo passa então a designar uma

⁷¹ De acordo com Ítalo Eugênio Mauro, tradutor e comentador de *A divina comédia*, “alegoricamente Medusa, mudando em pedra o coração de Dante, o faria desesperar da Graça divina” p. 78.

⁷² COMÉDIA. In: CEIA, 2005.

narrativa ou um poema com um desenlace feliz (é o caso da *Divina Comédia* de Dante)”.⁷³

A comédia se assemelha e se diferencia da tragédia. Na configuração estrutural de ambas se encontra uma “ação dramática que, partindo de um precário equilíbrio inicial, se desenrola pelos meandros geradores de um desequilíbrio colectivo, para finalmente terminar com a consagração de uma nova ordem”.⁷⁴ No entanto, a diferença entre os dois gêneros reside na gravidade e na dimensão dos conflitos. Na tragédia, existe a “necessidade do aniquilamento do herói como única forma de exorcizar o desconcerto do mundo”,⁷⁵ enquanto que na comédia o que há é uma reconciliação, consagrando-se “a vitória da sociedade sobre o indivíduo através de mecanismos que garantem a sua reinserção social [...] em conformidade, aliás, com as mais profundas raízes do gênero cômico, tal como ganharam forma há muitos séculos atrás, dentro dos rituais da Grécia Antiga”.⁷⁶

1.2 O universo rosiano

Corpo de baile tem suas ações desenvolvidas nos chamados *campos gerais*, ou, simplesmente, *gerais*, que Rosa descreve a Edoardo Bizzarri, nos seguintes termos:

[...] desde grande parte de Minas Gerais (Oeste e sobretudo Noroeste), aparecem os “campos gerais”, ou “gerais” – paisagem que se estende, pelo Oeste da Bahia, e Goiás [...], até ao Piauí e ao Maranhão. §O que caracteriza esses GERAIS são as chapadas (planaltos, amplas elevações de terreno, chatas, às vezes serras mais ou menos tabulares) e os chapadões (grandes imensas chapadas, às vezes séries de

⁷³ CEIA, 2005.

⁷⁴ CEIA, 2005.

⁷⁵ CEIA, 2005.

⁷⁶ CEIA, 2005.

chapadas). São de terra péssima, vários tipos sobrepostos de arenito, infértil. [...] A vegetação é a do cerrado: arvorezinhas tortas, baixas, enfezadas [...]. E o capim, ali, é de péssima qualidade [...]. §Mas, por entre as chapadas, separando-as (ou, às vezes, mesmo no alto, em depressões no meio das chapadas) há as veredas. São vales de chão argiloso ou turfo-argiloso, onde aflora a água absorvida. [...] A vereda é um oásis. Em relação às chapadas, elas são, as veredas, de belo verde-claro, aprazível, macio. O capim é verdinho-claro, bom. As veredas são férteis. Cheias de animais, de pássaros [...]. §Em geral, os moradores dos “gerais” ocupam as veredas, onde podem plantar roça e criar bois [...].⁷⁷

De acordo com Cláudia Campos Soares, Rosa descreve a região “[...] com tantos detalhes ao tradutor porque costuma reproduzir suas características, com fidelidade muitas vezes documental, em seu universo ficcional.”⁷⁸ Assim, o autor mineiro representa em sua ficção o chamado “mundo real”, ao contrário de Dante, que cria um mundo alegórico, sem um correspondente físico fora do universo ficcional.

Além de características geográficas precisas, os gerais recriam esteticamente uma realidade histórica do Brasil. A região representada no livro é um lugar vasto e distante, no qual o poder público tem dificuldades para se fazer presente.

O contexto histórico-social em que a estória se inscreve, de acordo com Luiz Roncari, são os “anos imediatamente posteriores aos da Revolução de 1930, quando uma política de afirmação do poder central procurava substituir o federalismo oligárquico da Primeira República”.⁷⁹ O crítico afirma também que o sertão e as regiões interiores do Brasil começavam a

⁷⁷ ROSA, 2003, p. 40-41. Grifos do autor.

⁷⁸ SOARES, 2008a, p. 41.

⁷⁹ RONCARI, 2007, p. 21.

atrair no período pós- revolução de 30 a atenção das políticas estatais e a “[...] sentir com mais constância a presença de seus agentes”.⁸⁰

Na novela que estamos analisando reconhecemos ecos do momento histórico em que ocorre uma tentativa do Estado de estabelecer a lei. Num ambiente até então caracterizado pelo poder dos coronéis e bandos de jagunços, o esforço do protagonista em substituir sua vida de violência pela inserção social pode ser compreendido como um reflexo desse novo estado de coisas. Luiz Roncari vê o processo de mudança de Soropita como

[...] tentativa de ordenação da vida, não [...] como uma casualidade ou por razões meramente pessoais; ele [processo de ordenação da vida] coincidia com o movimento de grandes transformações na política nacional. Com a imposição da autoridade e da lei, o Estado de então procurava conter não apenas a violência jagunça, mas, igualmente, os poderes locais que dela se aproveitavam. Para isso, o governo federal não tinha pejo de usar a mesma violência que combatia e até de tomar a seu serviço valentões como Soropita, “Falavam até que ele era mandado do Governo, p’ra acabar com os valentões daí do Norte”.⁸¹

Em “Dão-Lalalão (o devente)”, existem, por isso, muitos índices de modernização. De acordo com Vera Theodozio a integração mercantil de vilas e cidades e a incorporação ao território econômico de partes do país antes isoladas a partir de “uma nova tecnologia de comunicação, o rádio, e sua assimilação pela comunidade tradicional”⁸² são temas importantes que a novela discute.

As considerações de Luiz Roncari e Vera Theodozio destacam o espaço social representado na novela e o processo de modernização que aí se

⁸⁰ RONCARI, 2007, p. 21.

⁸¹ RONCARI, 2007, p. 22.

⁸² THEODOZIO, Vera. Ondas de rádio no ão. *Caderno de resumos* do III Seminário Internacional Guimarães Rosa. PUC Minas, 2004, p. 226.

verifica. Esse mundo, do sertão, é muito diferente do mundo de Dante Alighieri.

A diferença mais determinante entre a época de Dante e a de Rosa é que o autor mineiro escreve no mundo moderno. O universo de Soropita é o mundo do romance e, por isso, uma dimensão central da novela se dá no plano psicológico. Em “Dão-Lalalão” se enfoca a consciência atormentada de seu protagonista que, conforme já dissemos, se esforça para superar o passado - seu e de sua mulher -, que, fantasmagoricamente, ainda o atormenta e reinventar uma nova vida. A viagem de Soropita é principalmente interior e, como se sabe, o debruçar-se sobre a interioridade individual é característica do mundo do romance.

Como observou Maria Cristina Vianna Kuntz o plano psicológico da novela é o principal espaço “de desenvolvimento da ação”. Através dele:

O protagonista dá-se a conhecer através de seus devaneios, da descrição dos espaços que percorre e dos delírios que sofre. Impregnado de lirismo e sensualidade, pouco a pouco o texto acusa a existência de uma profunda angústia do protagonista, revelada ao longo da narrativa, em meio ao emaranhado de suas lembranças e seus sonhos.⁸³

Para penetrar no mundo psicológico do personagem, Rosa usou um narrador que Pouillon classifica como o narrador de “visão com”, ou seja, aquele que narra centrado no ponto de vista de um personagem destacado da narrativa. Assim, o leitor tem dos acontecimentos a visão desse personagem. Em “Dão-Lalalão” quem ocupa esse lugar é o protagonista da novela, Soropita.

⁸³ KUNTZ, Maria Cristina Vianna. Os devaneios de Soropita em Dão-Lalalão: uma abordagem psicanalítica. *Revista da ANPOLL*: 1908 - Machado de Assis e Guimarães: aspectos lingüísticos e literários. v. 2, n. 24, 2008. Disponível em <<http://www.anpoll.org.br/revista/index.php/rev/article/viewFile/41/38>>. p. 232.

Desse modo, ainda que a novela seja narrada em terceira pessoa, é através dos pensamentos e ações do próprio protagonista que o leitor é colocado a par do que se passa na estória, que não se apresenta de forma linear, pois a consciência do ex-boiadeiro vai e volta no tempo e nos fatos, ora avançando nas lembranças, ora recuando e adiando a inteira rememoração do passado.

Enquanto Soropita percorre a estrada de volta para casa, no ão, ele inicia um processo de voltar-se para dentro de si mesmo, sendo que esse ensimesmar-se irá revelando ao leitor seus medos ocultos e seu desejo de reconciliar-se consigo mesmo.

Para Dante, diferentemente, não há psicologia, há exemplaridade, como já dissemos anteriormente. No universo dantesco também não há espaço para incertezas nem dúvidas. Em *A divina comédia*, o bem está completamente separado do mal. No universo rosiano, onde vigora uma concepção moderna de mundo, o que prevalece é a ambigüidade. O herói de “Dão-Lalalão” não tem certeza de nada. Ao contrário de Dante, Soropita não tem guias para lhe mostrar o caminho e, assim como o Riobaldo de *Grande sertão: veredas*, carecia “que o feio [ficasse] bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza!”⁸⁴ O marido de Doralda gostaria de ter certezas e segurança, mas é dominado por incertezas que geram ainda mais inseguranças.

Do cotejo desse mundo com o de Dante, observamos que em *A divina comédia* se representa um mundo alegórico, moldado pelos conceitos do catolicismo. Mas Dante, apesar do uso de alegorias traz elementos históricos da Itália para seu poema. Já em “Dão-Lalalão”, o mundo que Rosa traz para sua narrativa é o histórico, mas apesar do “realismo” não há referências

⁸⁴ ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. In: _____. *Ficção completa em dois volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 306-307.

diretas e explícitas à história brasileira. Como disse Schwarz, o autor mineiro vai do local ao universal. Embora não exista na novela rosiana nada ligado a aspectos rigidamente doutrinários de nenhuma religião, há, assim como na obra de Dante, a busca da “salvação” para o homem.

1.3 Rosa e Dante: “l’grande amore che m’ha fatto cercar lo tuo volume”⁸⁵

Como podemos ver, as concepções de mundo e a estrutura formal das duas obras apresentam diferenças profundas. Ainda assim é possível aproximar um poema da Idade Média de uma narrativa em prosa do século XX. Dante Alighieri e Guimarães Rosa utilizaram em suas obras a concepção de travessia iniciática: nos dois casos existe a ideia da viagem em direção a uma superação individual e do papel importante que desempenha o amor nesse processo, uma vez que ele (o amor) permite ir em direção a algo mais elevado, à experiência do transcendental.

Para o poeta florentino, esse algo mais elevado é Deus; e os homens, dotados de livre-arbítrio, são responsáveis por atingi-Lo ou não. Já no mundo rosiano, não é tão fácil precisar “o que seria esse fim.”

No entanto, o que nos importa ressaltar é que existe em Soropita o esforço de ordenação de sua vida. O ex-boiadeiro esforça-se para esquecer seu passado caótico, de mortes, e a vida desregulada, sem casa nem família, e busca viver com mais calma, fixado em suas posses, respeitado e casado. A sua viagem física – em, pelo menos umas de suas constantes idas e vindas do ão a Andrequicé – desencadeia a viagem psicológica que possibilita a revisão de seu passado.

O tema da viagem se aplica à *A divina comédia*, ainda mais explicitamente, uma vez que se realiza, no poema, a peregrinação pelos três

⁸⁵ “o grande amor que me fez procurar o teu volume” (*A divina comédia*, “Inferno” I, 83-84)

mundos de além-túmulo, do mais baixo, o inferno, para o mais elevado, o paraíso. O sentido anagógico da viagem dantesca é *conduzir ao alto*, ou seja, iluminar a ascensão a uma verdade universal a partir da experiência vista e vivida.

Para Dante – personagem de seu poema – é dada uma nova oportunidade de reencontrar o caminho da retidão, a *diritta via*, através do conhecimento do que se passa, de acordo com o que prega o cristianismo, após a morte do corpo.

Assim, o herói florentino anda pelo inferno, purgatório e paraíso ainda de posse de seu corpo físico para, quando voltar ao mundo dos vivos, reintegrar-se à ordem, segundo os preceitos do catolicismo de sua época. A *peregrinatio* dantesca só é possível porque a suprema graça divina assentiu ao amor: as três *gentile donne* – Maria, Luzia e Beatriz – que intercederam por Dante, o fizeram por amor.

Tema recorrente também na obra rosiana, a viagem é, segundo Soares, recuperando Benedito Nunes:

[...] expressão de uma vida humana enquanto *peregrinatio*, [que] em Guimarães Rosa adquire a simbologia da atividade temporal da existência, da trajetória da vida, da *travessia* [...]. O mundo costuma se abrir aos personagens a partir das experiências da viagem, que, simultaneamente, constituem para eles conhecimento dos perigos e alegrias da existência e oportunidade de construção de si mesmos.⁸⁶

Para Soropita, também é o amor que sente por Doralda que o leva a tentar “reinstaurar permanentemente a ordem sobre o caos”,⁸⁷ buscando conservar e proteger sua nova vida. No seu caso, a viagem é psicológica, mas não menos intensa e transformadora que a dantesca, pois o ex-boiadeiro

⁸⁶ SOARES, 2007b, p. 42. Grifo da autora.

⁸⁷ SOARES, 2007b, p. 43.

também enfrenta as voragens infernais de um passado que tenta esquecer – mas que precisa passar a limpo – para alcançar efetivamente a ordenação sobre a desordem que esse mesmo passado representa.

É nesse sentido que as duas obras podem ser aproximadas. Se Dante realiza uma viagem “literal” pelos mundos do inferno, do purgatório e do paraíso, Soropita atravessa estados interiores que podem ser, simbolicamente, associados a esses mundos.

CAPÍTULO 2

O AMOR: FATALE ANDARE NO ARRAIAL DO ãO

“O amor era isso – lãolalalã – um sino e seu badalalal.”

“A estória de Lélío e Lina”

“Amor, ch’a nullo amato amar perdona,
mi prese del costui piacer si forte,
che, come vedi, ancor non m’abbandona.”

A divina comédia, “Inferno” V, 101-103

A *divina comédia*, conforme já dito, narra a peregrinação de Dante pelos três mundos de além-túmulo. Nessa viagem, ele tem a oportunidade, dada por intercessão da alma beata de Beatriz, de se redimir, uma vez que se encontrava desviado da *diritta via*, ou seja, afastado do caminho da virtude.

Virgílio, que aparece a Dante na *selva oscura*, é quem lhe revela que a intervenção a seu favor se deu mediada pelo amor, primeiro de Santa Luzia – da qual o poeta florentino era devoto – e depois de Beatriz, uma vez que esta pediu ao poeta latino, pessoalmente, que guiasse o desviado poeta florentino. Ele também repete a Dante as palavras usadas por sua amada: “Eu sou Beatriz, que peço que tu vás / venho de aonde retornar almejo, / amor moveu-me, que falar me faz” (DC, “Inferno” II, 70-73).⁸⁸

O autor da *Eneida* também releva ao poeta que Santa Luzia exortou Beatriz a auxiliá-lo, lembrando que a jovem foi o grande amor de Dante: “Luzia, adversa a tudo que é cruel, / logo moveu-se vindo procurar- / me onde eu sentada co’ a antiga Raquel. // ‘Beatriz, glória de Deus’, disse, ‘salvar / quem mais te amou não vais, na desventura? / que tu elevaste da turba vulgar?’” (DC, “Inferno” II, 100-105).⁸⁹

Assim, por causa do amor, é dado a Dante o privilégio de conhecer ainda vivo o que estava, segundo as concepções cristãs de seu tempo, reservado aos homens após a morte do corpo: a condenação ao inferno, para os que viveram em pecado e não se arrependeram antes da morte; o tempo de penitência no purgatório, para os que se arrependeram ainda vivos poderem expiar suas culpas; e, posteriormente atingirem a salvação ou a

⁸⁸ “I’ son Beatrice che ti faccio andare; / vegno del loco ove tornar disio; / amor mi mosse, che mi fa parlare”.

⁸⁹ “Lucia, nimica di ciascun crudele, / si mosse, e venne al loco dov’ i’ era, / che mi sedea con l’antica Rachele. // Disse: - Beatrice, loda di Dio vera, / ché non soccorri quei ché t’amò tanto, / ch’uscí per te de la volgare schiera?”.

beatitude eterna no paraíso, para aqueles que sempre conduziram sua vida com retidão.

Benedito Nunes no ensaio “O amor na obra de Guimarães Rosa”, de 1969, já chamava atenção para a importância do tema do amor na obra rosiana.

Segundo Nunes, o amor ocupa “posição privilegiada” nas narrativas do escritor mineiro, onde se constrói uma “ideia erótica da vida”,⁹⁰ uma vez que, através do amor, se realizaria um caminho ascensional, que partiria do plano carnal, sensível, ligado às energias primárias do sexo e se tornaria cada vez mais espiritual. Nas palavras do crítico, nas obras rosianas o amor eleva-se:

[...] do corpo à alma, da carne ao espírito, num esforço de sublimação, que parte do mais baixo para atingir o mais alto, e que, em sua escalada, não elimina os estágios inferiores de que se serviu, porque só por intermédio deles pode atingir o alvo superior para onde se dirige.⁹¹

Ao analisar *Grande sertão: veredas* e *Corpo de baile* sob o viés da temática amorosa, Nunes conclui que as relações sexuais presentes nessas obras não possuem caráter pecaminoso e que o amor carnal “é e não é tudo. É tudo, se for o começo de uma transformação, o início de uma aprendizagem, o termo inicial de um processo [...] entre seres que se amam [que] acaba se tornando cósmico, interessando [assim] ao universo inteiro”.⁹²

O amor carnal seria, então, a primeira etapa de uma trajetória de elevação, na qual o prazer físico aos poucos vai se integrando ao dinamismo

⁹⁰ NUNES, 1969, p. 143.

⁹¹ NUNES, 1969, p. 145.

⁹² NUNES, 1969, p. 148.

da alma, convertendo o desejo sexual em “anelo de identificação com o objeto amado”.⁹³

Nesse sentido, em “Dão-Lalalão (o devente)” o amor também é caminho para o absoluto, sendo capaz de elevar o amante acima da banalidade das coisas prosaicas. Presente em toda a novela, a concepção de amor como meio de elevação espiritual está explicitada no seguinte pensamento de Soropita, o protagonista da estória:

Tudo no diário disformava aborrecido e espalhado, sujo, triste, trabalhos e cuidados, desgraceiras, e medo de tanta surpresa má, tudo virava um cansaço. Até que homem se recomeçava junto com mulher, força de fogo tornando a reunir seus pedaços, o em-deus. (DL, p. 488)⁹⁴

Como se vê nesse trecho, uma concepção de amor como instrumento de elevação está também presente em “Dão-Lalalão”. Importante ressaltar, entretanto, como ficou dito atrás, que é um amor que inclui o corpo, como destacam Cláudia Campos Soares e Ronaldes de Melo e Souza. A elevação que o personagem principal busca não possui ligação religiosa.

Nessa novela a questão parece manifestar-se nos seguintes termos: a consciência atormentada de Soropita o lança em um inferno interior, mas também o faz refletir sobre seus medos e angústias, conduzindo-o desse “inferno” ao “purgatório”, com uma esperança de “paraíso”. Tudo isso movido pelo amor de Doralda, que estimula em Soropita o desejo de ir ao encontro de si mesmo.

Dessa forma, quando o ex-boiadeiro associa o encontro com a mulher amada a uma vivência de plenitude, como foi citado anteriormente, ao “o em-deus”, ele caracteriza esse encontro como algo que transcende a

⁹³ NUNES, 1969, p. 149.

⁹⁴ Todas as citações referentes à novela “Dão-Lalalão (o devente)” foram transcritas de ROSA, 2006, e virão, daqui em diante, indicadas por DL e acompanhadas do(s) número(s) da(s) página(s) citada(s).

dimensão puramente carnal. O amor experimentado por Soropita o eleva além do nível mais imediato da experiência prosaica humana, embora, como se verá, essa vivência não se associe a concepções religiosas específicas como ocorre na obra dantesca.

O “em-deus” de que fala Guimarães Rosa se coaduna com a concepção de erotismo de Georges Bataille. Para o estudioso francês há uma relação entre morte e erotismo. Para explicar o que, em um primeiro momento, parece contraditório, uma vez que o instinto de reprodução remete à vida, Bataille utiliza-se de duas ideias opostas: continuidade e descontinuidade. Segundo ele, todos somos seres descontínuos, individuais, diferentes e sós e essa diferença jamais poderá ser suprimida, apesar de todos os esforços de comunicação, já que existe, entre um ser e outro, um abismo de descontinuidade.

Georges Bataille afirma também que somos descontínuos e morreremos isoladamente, mas trazemos em nós a “nostalgia da continuidade perdida”.⁹⁵ Essa nostalgia é a base das três formas de erotismo das quais trata o crítico: o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e o erotismo sagrado.

Nas três formas da experiência erótica, de acordo com o crítico francês há sempre uma busca pela substituição do isolamento do ser, a substituição de sua descontinuidade por um sentimento de continuidade profunda.

O erotismo dos corpos “tem de qualquer maneira algo de pesado, de sinistro”,⁹⁶ uma vez que conserva a descontinuidade individual. O domínio do erotismo será sempre o da violência, já que arrancar o ser da descontinuidade é um ato violento comparável com a morte que tira dos

⁹⁵ BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 15.

⁹⁶ BATAILLE, 1987, p. 18.

homens a persistência em conservar o ser descontínuo. A realização erótica visa à destruição da estrutura do ser fechado, propiciando a sua dissolução.

O erotismo dos corações é “mais livre [pois] se separa na aparência, da materialidade do erotismo dos corpos”,⁹⁷ mas se difere dele por alcançar uma estabilidade proveniente da afeição entre os amantes. Aqui também há violência, pois a paixão pode ser mais brutal do que o simples desejo, fazendo com que a felicidade anunciada se transforme em perturbação. Trata-se, segundo Bataille, da relação entre dois seres descontínuos que anseiam uma continuidade impossível, despertando desejos de morte quando da constatação dessa impossibilidade. Há a impressão de que somente o ser amado poderá realizar a fusão sonhada, ocasionando sofrimento ao se perceber que isso é inalcançável.

A terceira forma de erotismo, o sagrado, é a que pode levar à transcendência, pois a ação erótica é comparável ao sacrifício religioso: a morte ritualística quebra a descontinuidade por meio do retorno ao divino. A continuidade do ser não é conhecível, mas sua experiência nos é dada através da experiência mística. O erotismo sagrado só poderá ser acessível se for uma experiência interior.

Para Georges Bataille: “toda a concretização do erotismo tem por fim atingir o mais íntimo do ser, no ponto em que o coração nos falta. A passagem do estado normal ao de desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser”.⁹⁸ Essa dissolução dos dois seres descontínuos, com o objetivo de atingir, ainda que momentaneamente, um único ser, esse sim contínuo, pode ser comparada à concepção de amor de Rosa. Em “Dão-Lalalão”, o “o em-deus”, ao qual o encontro amoroso leva os amantes, é também a morte de dois seres individuais para o surgimento, ainda que por

⁹⁷ BATAILLE, 1987, p. 18.

⁹⁸ BATAILLE, 1987, p. 16-17.

instantes, de um único ser. A reunião dos “pedaços” – que estão dispersos nos dois – é o momento da continuidade, que tanto Bataille quanto Guimarães Rosa, cada um a seu modo, consideram como o momento de fusão dos amantes que leva à transcendência.

2.1 Soropita na estrada: o destino em movimento

De acordo com Cláudia Campos Soares, no universo ficcional rosiano um “acontecimento que irrompe súbita e inesperadamente [...] [costuma ser] responsável por mudanças profundas na vida dos personagens”.⁹⁹

A autora afirma também que esse acontecimento pode não ser fruto de um simples acaso, que parece “caprichoso aos homens [, mas pode ser] na verdade, uma manifestação providencial [que] resulta de uma ‘lógica’ profunda, de uma unidade no fluxo da vida”.¹⁰⁰

Também em “Dão-Lalalão”, um acontecimento dessa natureza irrompe em meio à rotina prosaica da vida de Soropita. Isso acontece quando o ex-boiadeiro retorna de mais uma das viagens que faz ao Andrequicé:

Era pelo meio do dia. Saíam do Andrequicé. Soropita ali viera, na véspera, lá dormira; e agora retornava a casa: num saco da Serra dos Gerais, sua vertente sossolã. Conhecia de cor o caminho, cada ponto e cada volta, e no comum não punha maior atenção nas coisas de todo tempo: o campo, a concha do céu, o gado nos pastos [...]. Só cismoso, ia entrando em si, em meio-sonhada ruminação. [...] Sua alma, sua calma, Soropita fluía rígido num devaneio, uniforme. (DL, p. 469-470).

Como podemos ver, aquela é mais uma viagem de volta para casa como tantas outras que Soropita já fez, uma vez que conhece o caminho “de

⁹⁹ SOARES, 2002, p. 24.

¹⁰⁰ SOARES, 2002, p. 24.

cor” e o faz sem prestar muita atenção, quase automaticamente, reservando sua concentração para outra viagem, a que realiza para dentro si mesmo, como discutiremos mais adiante.

O narrador narra, conforme já dito, centrado no ponto de vista de Soropita, e nos diz que a alma do protagonista está calma, o ambiente externo não o assusta – ele está em uma estrada conhecida – e parece estar em paz consigo mesmo. Para os propósitos deste estudo, interessa-nos ressaltar que ele começa a viagem ao meio-dia.

Pontos de aproximação e distinção já podem, aqui, ser percebidos entre a narrativa rosiana e a obra dantesca. Ambos os personagens, Soropita e Dante, iniciam uma viagem que irá mudar suas vidas.

Para Benedito Nunes o motivo da viagem está presente em quase toda a obra de Guimarães Rosa e liga as narrativas do autor mineiro “às grandes expressões do ‘romance de espaço’ – ao D. Quixote de Cervantes e ao Ulisses de Joyce, [...] em que a narração dos acontecimentos e peripécias se apresenta como a primeira camada da criação romanesca, intermediária da descoberta do mundo natural e humano”.¹⁰¹

Para o crítico, em *Corpo de baile* existe uma concepção de destino itinerante, construída com lances aleatórios ou com circunlóquios de “uma fortuna andeja”.¹⁰² Na novela em análise, Nunes vê “uma espécie de peregrinação [...] no plano do amor carnal, que reacende a paixão de Soropita por Doralda ao sabor das recordações, que mais se avivam quanto mais Soropita se aproxima, ao cabo de uma viagem costumeira, da mulher distante”.¹⁰³

¹⁰¹ NUNES, 1969, p. 173.

¹⁰² NUNES, 1969, p. 177.

¹⁰³ NUNES, 1969, p. 177.

Se para o ex-boiadeiro o início da viagem física se mostra tranqüilo em uma estrada conhecida, para o poeta florentino a paisagem desde o início lhe é assustadora e ele está atormentado e perdido:

A meio caminhar de nossa vida
fui me encontrar em uma selva escura:
estava a reta minha vida perdida. (DC, “Inferno” I, 1-3)¹⁰⁴

Como podemos ver, ao contrário de Soropita, o peregrino em *A divina comédia* já começa desorientado e perdido em uma selva obscura que representa, sob o ponto de vista teológico, o pecado.

Importante observar também que o poeta florentino se encontrava na metade de sua vida, 35 anos, o que permite estabelecer um paralelo com “Dão-Lalalão”, novela que começa ao meio-dia, momento do dia que o dicionário de símbolos de Chevalier e Gheerbrant define, dentre outras acepções, como um período que “marca uma espécie de instante sagrado [...] simboliza, na tradição bíblica, a luz em sua plenitude”.¹⁰⁵

Para o personagem rosiano é a metade do dia, de um dia até então normal, mas que – como veremos mais adiante – mudará sua rotina, revelando aspectos de sua vida até então desconhecidos para o leitor e que são os responsáveis por seus conflitos interiores.

No caso de Dante, de acordo com Malato, que cita o salmo 89 versículo 10,¹⁰⁶ os trinta e cinco anos seriam o “momento central da parábola da vida humana, tradicionalmente fixada em setenta anos”.¹⁰⁷ Dessa forma,

¹⁰⁴ “Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura, / ché la diritta via era smarrita”.

¹⁰⁵ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain; SUSSEKIND, Carlos; SILVA, Vera da Costa e. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009, p. 603.

¹⁰⁶ “Setenta anos é o total de nossa vida” (*Salmos*, 89, 10).

¹⁰⁷ MALATO, 2005, p. 962: “momento centrale della parabola della vita umana, tradizionalmente fissata in settant’anni”. Tradução nossa.

para o poeta florentino, a viagem se dá na exata metade de sua vida e também será o marco de uma mudança.

Outro paralelismo possível, que aponta diferenças e semelhanças entre as duas obras, é que para Soropita, diferentemente de Dante, que começa sua peregrinação para escapar do ambiente hostil que a floresta representa, será no decorrer da viagem que ele irá entrar em sua *selva oscura*, como nos indicam os primeiros incômodos que, após esses primeiros momentos de relaxamento, começa a sentir diante de sinais que aparecem no caminho:

Por contra, porém, quando picavam subidos bruscos incidentes – o bugiar disso-disto de um saguí, um paspalhar de perdiz, o guincho subinte de um rato-do-mato, a corrida de uma preá arrepiando em linha reta o capim, o suasso de asas de um urubú peneirante ou o perpassar de sua larga sombra, o devôo de um galo-do-campo de árvore alta para árvore baixa, a machadada inicial de um picapau-carpinteiro, o esfuzio das grandes vespas vagantes, o estalado truz de um beija-flor em relampejo – e 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, cano curo, que não raro ele transferia para o bolso do paletó. (DL, p. 470-471).

Como percebemos no trecho citado, certos ruídos da natureza começam a tirar a tranquilidade que até então Soropita tinha. Notamos nesse excerto, também, como apontou Bento Prado Jr., que “essa paisagem, tão familiar e reconhecida, não é inteiramente calma, e sempre pode esconder o inesperado e o perigo”.¹⁰⁸

Esse desconforto que o ambiente externo começa a provocar em Soropita é apenas o indício de que essa não será mais uma viagem rotineira

¹⁰⁸ PRADO JR., 1985, p. 203.

de volta para casa. Junto com o ex-boiadeiro, o que se põe em movimento é o seu próprio destino. Será do conforto dessa rotina, em meio à aparente tranquilidade e familiaridade da estrada, que irá se manifestar o oculto, aquilo que ele vai deixando escapar, embora lute sempre por esconder: seu passado.

O universo rosiano, conforme já dissemos anteriormente, pertence ao mundo do romance moderno e a dimensão psicológica dos personagens é de extrema importância. No mundo dantesco, por outro lado, não há ênfase na dimensão psicológica dos personagens, eles são unidimensionais.

Assim, outra diferença entre a novela rosiana e *A divina comédia* é que Dante não esconde seu passado, apresenta-se logo como afastado da *diritta via*. O poeta vai adquirindo consciência de estar perdido em um lugar inóspito, das ameaças que o cercam, representadas por três feras: uma onça, um leão e uma loba, e pede ajuda a Virgílio – que chama de “meu sábio” – para se livrar delas:

Mas vê essa besta que me fez volver.
Dá-me, meu sábio, socorro e coragem
contra ela que meus pulsos faz tremer. (DC, “Inferno” I, 88-90)¹⁰⁹

A onça, o leão e a loba que acoçam o poeta alegorizam os vícios capitais dos homens, respectivamente: a luxúria, a soberba e a cupidez. Dante recupera o livro bíblico de *Jeremias*,¹¹⁰ que no capítulo 5 versículo 6,¹¹¹ fala de um leão, um lobo e uma pantera que também são usados de forma alegórica para representarem a “figuração da força avassaladora das paixões

¹⁰⁹ “Vedi la bestia per cu’io mi volsi; / aiutami da lei, famoso saggio, / ch’ella mi fa tremar le vene e i polsi”.

¹¹⁰ Cf. MALATO, 2005, p. 963.

¹¹¹ “Eis por que o leão da floresta os ferirá e o lobo da estepe os dizimará; a pantera os espreitará em suas cidades; e aquele que dela sair será despedaçado, porquanto numerosos são os seus delitos, e sem conta suas revoltas” (*Jeremias*, 5, 6).

que se agitam no coração de cada homem que tenha perdido o caminho da razão”.¹¹²

Estando, portanto, perdido e desorientado no difícil caminho que conduz a uma vida ordenada, Dante teme a ameaça mais incisiva da loba e pede ajuda a Virgílio. Esse pedido de socorro também é simbólico, pois representa o desejo que o poeta florentino tem de retomar a razão.

Dessa forma, a manifestação providencial que é a vinda de Virgílio em socorro a Dante, não é obra do acaso, ela é pedida, quase implorada, e será a responsável pela “saída da *selva obscura*, símbolo do pecado e ao mesmo tempo do estado de torpor, mental e espiritual”¹¹³ que atormentavam o poeta.

No mundo de Dante, que é o medieval, as coisas são claras e delimitadas. O que é certo não se mistura ao que é errado, o vício está separado da virtude. Já em “Dão-Lalalão”, não há separação bem delimitada do que é certo ou errado, nem do vício e da virtude – Doralda, por exemplo, é uma ex-prostituta, mas é o amor que Soropita sente por ela que o faz buscar sua elevação – o mundo que Rosa representa é, conforme já dissemos, o “mundo misturado” como nos diz Riobaldo, no *Grande sertão*: veredas.

Para Dante, portanto, existe a possibilidade de uma resposta clara e inequívoca. Já para Soropita, a questão é mais complexa. Ele, conforme já dito, aparenta, no início de sua viagem, tranquilidade, mas tem várias cicatrizes em seu corpo, que lhe davam horror só de tocá-las:

A palma-da-mão tocou na cicatriz do queixo; rápido, retirou-a. Detestava tatear aquilo, com seu desenho, a desforma: não podia acompanhar com os dedos o relevo duro, o encrôo da pele, parecia parte de um bicho, se enroscando, conha de

¹¹² MALATO, 2005, p. 963: “figurazione della forza travolgente delle passioni che si agitano nel cuore di ogni uomo che abbia perduto la guida della ragione”. Tradução nossa.

¹¹³ MALATO, 2005, p. 963: “l’uscita dalla *selva oscura*, simbolo del peccato, e insieme dallo stato di torpore, mentale e spirituale” Grifos do autor e tradução nossa.

olandim, corcha de árvore de mata. [...] Mas doíam mais as da coxa: uma bala que passara por entre a carne e o couro, a outra que varara, pela reigada. [...] As outras, mais idosas, não atormentavam – uma, de garrucha, na beirada da barriga e no quadril esquerdo; duas no braço: abaixo do ombro, e atravessada de quina, no meio. (DL, p. 476)

Esses sinais inscritos em sua pele lhe remetem a um passado de violência e desregramento que ele quer esquecer. Dos embates com outros jagunços e valentões, Soropita carrega consigo marcas físicas – as cicatrizes, que o lembravam, segundo Roncari, de “fatos de lutas sangrentas, carregadas de mortes, algumas compreensíveis, outras nem tanto, seguidas de processos, prisões, típicas daqueles valentões dos sertões brasileiros”¹¹⁴ – e marcas psicológicas – como o demonstra o fato de ele não contar sobre sua antiga vida de selvageria e mortes nem para Doralda.

Contudo, não é somente esse segredo, ou seja, sua vida de jagunço matador, que ele rememora na viagem de volta do Andrequicé ao ão. O objeto principal de suas recordações é Doralda, sua mulher.

2.2 Reminiscências douradas: Doralda e o amor humano

Pelo centramento da narração no ponto de vista de Soropita percebemos que o que desperta no protagonista a lembrança da mulher são os cheiros que ele vai sentindo pelo caminho. O personagem principal vem aspirando os bons odores da estrada e, ao tocar o alforje com as compras que fez na cidade, ele pensa no sabonete que comprou para ela e isso lhe traz à memória os aromas agradáveis que Doralda tem:

Do cheiro, mesmo, de Doralda, ele gostava por demais, um cheiro que ao breve lembrava sassafrás, a rosa mogorim e palha de milho viçoso; e que se pegava, só assim, no lençol,

¹¹⁴ RONCARI, 2007, p. 20.

no cabeção, no vestido, nos travesseiros. Seu pescoço cheirava a menino novo. Ela punha casca-bona e manjericão na roupa lavada para exalar, e gastava vidro de perfume. (DL, p. 474)

São, portanto, de natureza sensual e de apelo aos sentidos os elementos que fazem Soropita recordar-se de sua mulher. Ele associa à amada os olores da natureza (de temperos, flores e alimentos) e também lhe empresta certo ar de inocência, quando diz que ela tem cheiro de menino novo.

Existe, assim, um contraste na imagem de Doralda. Inocência e erotismo se mesclam para descrever as sensações de Soropita ao se lembrar de sua mulher, desde as exalações da natureza, descritas acima, até as fragrâncias que sugerem sentidos mais eróticos:

Mas ele gostava de se lembrar, devagarinho, que estava trazendo o sabonete. Doralda, ainda mal enxugada do banho, deitada no meio da cama. Tinha ouvido contar da casca da cabriúva: um almíscar tão forte, bebente, encantável, que os bichos, galheiro, porco-do-mato, onça, vinham todos se esfregar na árvore, no pé... Doralda nunca o contrariava, queria que ele gostasse mesmo de seu cheiro: - “Sou sua mulher, Bem, sua mulherzinha sozinha...” A cada palavra dela, seu coração se saía. (DL, p. 474)

Soropita foi um assíduo frequentador dos prostíbulos de Montes Claros, locais que lhe causavam repugnância, mas ao mesmo tempo também o atraíam:

De simples, todo o mundo farto sabia o que tinha também de nojento naquelas casas de bordel: brigas, corrumaça de doenças, ladroagem, falta de caráter. [...] muitas mulheres falsas, mentirosas, em fome por dinheiro, ah vá. [...] 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? (DL, p. 509)

Essas casas significavam o “amor anônimo”, a satisfação imediata dos prazeres carnavais. Ao casar-se com Doralda, Soropita parou de freqüentar prostíbulos. Portanto, o aparecimento dela significou para o protagonista a possibilidade de subir um degrau em seu processo de ordenação da vida. Ou, nas palavras de Benedito Nunes: “se operara uma metamorfose. Do amor anônimo [...] [ele] ascendeu ao amor-paixão individualizado, romântico, no qual o anelo amoroso se singulariza, concentrando-se numa só pessoa”.¹¹⁵

Durante a viagem, Doralda, apesar de ausente fisicamente, está presente nos pensamentos de Soropita com tal força que ele se lembra dela durante todo o percurso. Era ela, inclusive, que nunca pedia para ir com ele, pois gostava de fazê-lo sentir sua falta: “Separaçãozinha breve, uma ou outra, meu Bem, é a regra de primor: tu cria saudades de mim, nunca tu desgosta...” (DL, p. 472)

Soropita se recorda satisfeito do respeito que todos têm por ela – a *dona* Doralda, como é tratada pelos do ão – de seu sorriso, sua voz e até de seus apelidos. Menos de dois, *Dadã* e *Sucena*, que remetem a um passado que Soropita queria acreditar “se a gente auxiliar, até Deus mesmo esquece” (DL, p. 472). A mudança nos pensamentos do ex-boiadeiro, que agora rememora os nomes pelos quais sua mulher era chamada quando foi meretriz, tem reflexos também na paisagem exterior. Na obra rosiana, é freqüente o fato de a natureza ser uma espécie de correlato subjetivo do plano psicológico dos personagens. Cláudia Campos Soares afirma que: “Rosa explora as possibilidades expressivas dos elementos regionais submetendo-os a um

¹¹⁵ NUNES, 1969, p. 149.

tratamento simbólico, através do qual a natureza se torna simpática ao drama dos personagens”.¹¹⁶

Nesse sentido, no momento em que se lembra do passado de Doralda, Soropita está passando próximo a um brejo. A paisagem, que até então, era descrita como um lugar aprazível: “um morro azul depois de morros verdes” (DL, p. 470), dá lugar ao pântano, que simbolicamente costuma significar: “as dificuldades a se superar antes de se ter acesso ao frescor de um oásis”.¹¹⁷ A relação do brejo com a subjetividade de Soropita será analisada mais adiante, mas, por enquanto, importa ressaltar que esses são sinais de que a calma inicial do protagonista é aparente.

Soropita já ruminava dentro de si uma inquietude, um desassossego – e, nesse sentido, sua trajetória assemelha-se a de Dante. Tanto o protagonista de *A divina comédia* quanto o de “Dão-Lalalão” não estão calmos. A descrição das paisagens nas duas obras está diretamente ligada aos fatos contados: dos horrores do inferno ao esplendor do paraíso, no caso de Dante e do brejo as belas flores, que refletem os estados de espírito de Soropita.

Para o protagonista rosiano, no entanto, agora que se afastou do tremedal, o que lhe causa bem estar é recordar-se da mulher e do prazer que ela lhe dava. Soropita não tinha sequer nojo dela, pois se achasse:

[...] fio de cabelo dela [na comida], não tinha repugnância, não se importava. – “Bem: eu cuspi dentro da sopa, você tinha escrúpulo de tomar? Você gosta de mim de todo jeito?” Asco nenhum. O cuspe dela, no beijar, tinha pepegó, regosto bom, meio salobro, de horta, cheiro como cresce redonda a erva-cidreira. Antes nem depois, Soropita nunca tinha beijado em boca outra mulher nenhuma. Nem comer comida

¹¹⁶ SOARES, 2008b, p. 144.

¹¹⁷ CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 681.

babujada. Voltar para casa, as horas correndo bem, era o melhor que havia. (DL, p. 475)

É Doralda quem instrui Soropita nas artes do amor. Antes dela, o sexo para ele era pouco elaborado, reduzido à satisfação física. O ex-boiadeiro, antes do aparecimento de Doralda, só conhecia o nível mais imediato da experiência amorosa; aprender, com ela, que o sexo é mais do que o contentamento do corpo, constituiu a subida de mais um degrau em direção a sua elevação. Foi ela quem lhe ensinou o beijo na boca, que ele sabe apreciar e descrever com comparações que mesclam os sentidos, como ao se referir ao cheiro de uma planta crescendo redonda. A sinestesia reforça o apelo sensorial. O olfato e a visão são, justamente, os sentidos que predominam em Soropita:

Seus olhos eram mais que bons. E melhor seu olfato: de meio quilômetro, vindo o vento, capturava o começo do florir do bate-caixa, em seu adêjo de perfume tranqüilo, separando-o da flor do pequi, que cheirava a um nojo gordacento; e, mesmo com esta última ainda encaracolada em botão, Soropita o podia. Também podia vendar-se e, à cega, acertar de dizer em que lugar se achava, até pelo rumor de pisadas do cavalo, pelo tinir, em que pedras, dos rompões das ferraduras. (DL, p. 471)

Esse aguçamento dos sentidos indica que ele ainda não subiu o suficiente, são marcas do passado em que desenvolveu características próximas ao animalesco. Por causa desse passado, ele se guia pela estrada quase de olhos fechados, sentindo antes de ver, mas sempre confiando em sua visão e mais precisamente em sua pontaria, pois nem mesmo ele sabia explicar a “rapidez com que, em caso de ufa, sabiam disparar, simultâneas, essas armas, que ele jamais largava de si” (DL, p. 471).

Também o fato de Soropita confiar ainda mais em sua pontaria do que em sua visão indica que ainda existe nele, latente, a antiga violência, que se esforça para esquecer.

O protagonista também demonstra certa selvageria em sua maneira de lidar com a natureza e seus possíveis perigos; ele se movimenta guiado mais pelo olfato que pela visão, usando o vento a seu favor, como os animais predadores, e sabendo reconhecer o lugar onde está através – conforme nos diz o trecho da novela transcrito mais acima – do instinto e dos sentidos: a visão, o olfato, e também a audição dos rumores das patas de seu cavalo e do tinir de pedras e ferraduras.

Como se vê a tranquilidade, familiaridade e sensação de rotina da viagem apresentadas inicialmente vão, com o avançar de Soropita pela estrada, se demonstrando aparentes e dando lugar a índices – como a violência latente e um certo grau de selvageria do ex-boiadeiro – que apontam para os conflitos internos do protagonista da novela. Ao longo da narrativa, são colocados, ainda que de forma sutil, elementos perturbadores que se contrapõem à aparente calma do ambiente e de Soropita. São detalhes que vão também delineando a complexa dimensão psicológica do personagem principal. Nas palavras de Bento Prado Jr., eles apontam para o “subsolo”¹¹⁸ da narrativa que se põe a descoberto à medida que o narrador nos revela os fatos – sempre sob o ponto de vista do ex-boiadeiro – e se mostra constituído por oposições e contrastes entre o que é e o que o narrador diz ser.

Soropita diz que não gosta de beber porque “tirava um prazer muito grande daquilo, da bebida, não devia-de” (DL, p. 475), mas traz para Doralda três garrafas de conhaque de boa marca porque a mulher apreciava bebidas “de regalo”.

¹¹⁸ PRADO JR., 1985, p. 206.

Também traz láudano, bálsamo de unguento e desinfetante lisol, que eram usados somente por ele, já que “Doralda não tomava remédio, tinha emburrância” (DL, 475). É Soropita que sente uma constante necessidade de se depurar, manifestando, assim, de acordo com Bento Prado Jr., que existe em si uma tensão entre dever e prazer, simbolizada na “oposição [existente entre ele e Doralda] entre *álcool* e *remédio*, drama que opõe ascetismo e abandono”.¹¹⁹ É baseado nisso que Prado Jr. explica o subtítulo da narrativa: “Soropita é o *devente* [...] aquele que *deve*, para quem todo prazer é suspeito”.¹²⁰

Talvez também por isso, em sua viagem do Andrequicé ao ão, as reminiscências que Soropita tem de Doralda são ambíguas, dúbias e apontam para a tensão entre uma mulher lembrada como um ser perfeito – excelente dona de casa e muito carinhosa – mas também ligada aos prazeres mundanos, como a bebida e o sexo.

De qualquer forma, o ex-boiadeiro deseja ardentemente voltar para casa, para a mulher, para poder presenteá-la e possuí-la:

Para ela trazia agora muitas coisas – se alegrando: o corte de molmol, os grampos, os ramos de pano para toalhas; uma miudeza ou outra, de casa. Mas os presentes, ah, por demais, eram de se ter o todo valor! Respirava. O aroma do capim apendado penetrava no ar, vinha – nem se precisava de abrir os olhos, para saber das roxas extensões lindas na encosta – maduro o melosal. Chegar em casa, lavar o corpo, jantar. Da chegada, *governando cada de-menor, ele ajuntava o reparo de tudo*, quente na lembrança. O que ia tornar a ter. [...] E, quase de uma mesma cor, as romanzeiras e os mimos-de-vênus – tudo flores: se balançando nos ramos, se oferecendo, descerradas, sua pele interior, meia molhada, lisa e vermelha, a todos os passantes – por dentro da outra cerca, de pau-ferro. (DL, p. 481. Grifos nossos)

¹¹⁹ PRADO JR., 1985, p. 207.

¹²⁰ PRADO JR., 1985, p. 207. Grifos do autor.

Em casa é seguro, Soropita se sente protegido e senhor da situação. O trecho destacado da citação acima demonstra que o ex-boiadeiro se sente o governador de seu lar: onde põe tudo em seus devidos lugares. A tranquilidade que estar em casa traz a Soropita permite que se veja a beleza da plantas e flores ao redor da entrada de sua propriedade. Mais uma vez, a natureza, conforme já dissemos, é simpática ao personagem e, porque seu estado de espírito, nesse momento, está calmo, se apresenta bela e reconfortante.

O trecho demonstra também como Soropita anseia pelo encontro amoroso com a mulher. Ele compara o corpo dela com as flores vermelhas e sensuais que se balançam nos ramos e, apesar de estarem dentro de uma cerca, se oferecem a quem passa – o que remete ao passado de prostituta da mulher. Como podemos ver, o lado oculto que Soropita tenta afastar está sempre se manifestando, a mulher ideal e a meretriz estão sempre se misturando, a despeito da vontade do protagonista.

Não por acaso, na sequência, Soropita relembra que é legalmente casado com Doralda faz três anos, “no religioso e no civil, tinha as alianças, as certidões” (DL, p. 481). Ele se casara, no cartório e na Igreja – cumprindo, assim, todos os protocolos sociais –, e se estabelecera no ão como proprietário da “única venda no arruado existente, com bebidas, mantimentos, trens grosseiros, coisas para o diário do pobre” (DL, p. 482), num esforço para construir, “com a imaginação, a seu gosto e segundo uma outra auto-imagem”,¹²¹ uma nova vida.

Agora, ele tinha família, nome, respeito. Mas, nesse momento, tem também o desejo, que, na estrada de volta para casa, vai se apurando, “com o calor que o coxim da sela lhe passava para o fundo-das-costas – um calor grosso, brando, derramável, que subia às virilhas e se espalhava e enrijava”

¹²¹ RONCARI, 2007, p. 18.

(DL, p. 484). A sensação traz-lhe a lembrança de seus tempos de boiadeiro solteiro, frequentador de casas de prostituição.

As prostitutas exerciam sobre Soropita, ao mesmo tempo, fascinação e receio. Ele as desejava muito, mal havia chegado à cidade de Montes Claros ardia por ir ter com elas:

Montes Claros! Casas mesmo de luxo, já sabidas, os cabarés: um paraíso de Deus, o pasto e a aguada do boiadeiro. As moças bonitas, aquela roda de mulheres de toda aparência [...] Meninas despachadas. – “Vai bebendo, eu pago...” Na Rua dos Patos, em Montes Claros. Todo o mundo se encontrava. [...] “Tem tempo, amanhã vou; agora eu sesteio...” Não conseguia. Se abraçava. Mas gostava de ir sozinho, calado disfarçando, pela tarde. (DL, p. 485)

Entretanto, tinha um certo medo delas, um “respeito esquisito, em lei de acanhamento” (DL, p. 485). O certo é que ia, ia sempre às casas das mulheres damas e gostava muito disso.

Quando Soropita passa a devanear sobre as meretrizes é que será revelado o passado de prostituta de sua mulher, um dos principais motivos de sua inquietação. Antes dessa revelação, entretanto, ele se lembra é da Doralda esposa – ainda não revelada ao leitor como a meretriz Sucena.

Para Ana Maria Machado, Doralda é “um desses nomes que reverberam, cintilantes, emitindo luz numa infinidade de direções, iluminando uma série de caminhos diversos”,¹²² mas o nome da mulher amada também traz em si um dos nomes de prostituta – Dadã – que, conforme já foi dito, incomoda Soropita.

Assim, as lembranças douradas que a mulher amada desperta em Soropita vão se mesclando, desde o início, a seus devaneios e dúvidas. Rememorá-la é uma fonte de prazer, o que se manifesta na grande carga

¹²² MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome: Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 179.

sensorial que a narrativa nesses momentos manifesta, mas é também trazer à tona elementos que ele quer esquecer. Essa ambigüidade também está representada no nome de Doralda, pois, segundo Machado, ele se associa à ideia de dor, “às doridas lembranças do passado”¹²³ do protagonista.

Pelo que foi discutido até agora, percebemos que, até certo ponto da narrativa, as coisas estão aparentemente bem, mas até Soropita parece temer que algo possa acontecer, uma vez que sua calma é apenas aparente:

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 da hora, atravessasse entre a gente e a alegria, vindo do fundo do mundo contra as pessoas. (DL, p. 484)

Então, entre Soropita e a metade do caminho para casa, para Doralda, surge Dalberto.

2.3 No meio do caminho de Soropita: Dalberto

O ex-boiadeiro prossegue seu caminho em estado de semi-torpor. De olhos cerrados e perdido em devaneios, permite-se misturar às lembranças de uma felicidade matrimonial que apresenta elementos perturbadores e ambíguos, as reminiscências de seus tempos de frequentador de bordéis:

Mas, o manso de desdobrar memória – o regozio de desfiar fino ao fim o que um tempo ele tinha tido – isso podia, em seu escondido cada um reina; prazer de sombra. Que fora bom, quem fora. [...] Nem Doralda nunca o saberia; mesmo quando ele invocava aqueles pensamentos perto. Dela, dele, da vida que separados tinham levado, nisso não tocavam, nem a solto fio – o sapo, na muda, come a pele velha. (DL, p. 489-491)

¹²³ MACHADO, 2003, p. 181.

Não é só o passado de mortes que Soropita esconde de sua mulher, e talvez esconda até de si mesmo. Oculta também em seu íntimo o desejo de estar novamente em um prostíbulo.

O devaneio, segundo Maria Cristina Vianna Kuntz, é “um estado psíquico entre o sono e a vigília que apresenta as mesmas características do sonho. À semelhança deste, é resultado dos vestígios do dia ou de traumas antigos, da infância ou não, recalçados. Também chamado delírio, advém da busca da satisfação do desejo”.¹²⁴

A partir de seus devaneios, vão-se revelando mais aspectos das inquietações interiores de Soropita que comprovam a tensão entre a afirmação de uma felicidade quase idílica e a presença de elementos problemáticos que subjazem àquela afirmação.

Então Soropita é despertado de seus devaneios por um tropel de cavalos que se aproximam. Embora tenha o impulso primeiro de se esconder – o que indica que não desejava a companhia de ninguém – ele é surpreendido, no meio do caminho de volta para casa, por seu amigo Dalberto, que viajava com alguns companheiros. Eis o acontecimento que irrompe subitamente, como veremos.

Dalberto era um companheiro dos tempos em que Soropita tocava boiada. O ex-boiadeiro sente grande alegria ao reencontrá-lo, mas ela logo se mistura ao incômodo que o marido de Doralda sente na presença dos outros companheiros de Dalberto: Rufino, Pe’ Pereira, José Mendes e Iládio.

O último, que era negro, carregava em um saco ensangüentado uma codorniz que abatera e desperta um mal-estar enorme em Soropita, fato que será discutido mais adiante, uma vez que a tensão entre os dois é de suma relevância para a análise da novela que estamos realizando. Por ora, interessa-nos ressaltar somente que o encontro de Soropita com os viajantes

¹²⁴ KUNTZ, 2008, p. 232.

aponta para mais uma aproximação possível entre “Dão-Lalalão” e *A divina comédia*: tanto na novela de Rosa como no poema de Dante, surge no meio do caminho do herói alguém que irá mudar o rumo de sua vida. Lembremos, mais uma vez, os versos com que se abre o poema de Dante:

A meio caminhar de nossa vida
Fui me encontrar em uma selva escura:
Estava a reta minha vida perdida.

Importa aqui observar também que, quando o acontecimento inesperado irrompe subitamente, tanto Soropita quanto Dante estão em estado de sonolência. Para o primeiro, esse “meio sonhar” é desejado, pois nesse torpor o ex-boiadeiro fantasia uma outra vida: ele está com uma mulher imaginária, “reinando no quarto” (DL, p. 493). Mas esse momento imaginário de prazer é interrompido pelo encontro inesperado com Dalberto.

Ao contrário disso, na obra de Dante, a intervenção é bem-vinda, mais do que isso, solicitada, como foi dito. O poeta está muito perdido, “tão tolhido de sono me encontrava” (DC, “Inferno” I, 11),¹²⁵ e deseja auxílio para se resgatar:

Quando ei já para o vale descido,
tombava, à minha frente um vulto incerto
que por longo silêncio emudecido

parecia, irrompeu no grão deserto:
“Tem piedade de mim’, gritei-lhe então,
“quem quer que sejas, sombra ou homem certo”. (DC,
“Inferno” I, 61-66)¹²⁶

¹²⁵ “tant’era pien di sonno a quel punto”.

¹²⁶ “Mentre ch’i’ rovinava in basso loco, / dinanzi a li occhi mi si fu offerto / chi per lungo silenzio parea fioco. // Quando vidi costui nel gran diserto, / “Miserere di me”, gridai a lui, / “qual che tu sii, od ombra od omo certo!”.

O estado de torpor de Dante é simbólico. O sono do eu-lírico é alegoria para seu desvio moral, para a perda da razão e a intervenção de Virgílio representa o início do processo de redenção do poeta.

O autor da *Eneida* se apresenta a Dante revelando-lhe sua condição de morto:

E ele me respondeu: “Homem já não,
homem eu fui, e foi de pais lombardos,
mantuanos ambos, minha geração.

Nasci *sub Julio*, inda que em tempos tardos,
e vivi em Roma sob o bom Augusto,
e os dolosos de então deuses bastardos.

Poeta fui, cantei aquele justo
filho de Anquise, de Tróia a volver
quando o soberbo Ilion foi combusto. (DC, “Inferno” I, 67-75)¹²⁷

Virgílio indica a Dante que a saída daquele lugar tenebroso será uma viagem pelos reinos de além-túmulo:

Portanto, pra teu bem, penso e externo
que tu me sigas, e eu te irei guiando.
Levar-te-ei para lugar eterno

de condenados que ouvirás brandando,
de antigas almas que verás, dolentes,
uma segunda morte em vão rogando;

e outros verás também que estão contentes
no fogo, na esperança de seguir,
quando que seja, pra as beatas gentes. (DC, “Inferno” I, 112-120)¹²⁸

¹²⁷ “Rispuosemi: Non omo, omo già fui, / e li parenti miei furon lombardi, / mantoani per patria ambedui. // Nacqui *sub Iulio*, ancor che fosse tardi, / e vissi a Roma sotto ‘l buono Augusto / nel tempo de li dèi falsi e bugiardi. // Poeta fui, e cantai di quel giusto / figliuol d’Anquise che venne di Troia, / poi che ‘l superbo Ilión fu combusto”.

Assim, guiando pela razão que Virgílio representa,¹²⁹ Dante iniciará a viagem que o levará do inferno à redenção.

Na novela “Dão-Lalalão”, cavalgando na dianteira para poder conversar com Dalberto, Soropita não consegue se concentrar, pois o incomoda pensar que os outros quatro falem dele. Embora não possa ouvi-los, o ex-boiadeiro acha que eles estão discutindo o seu passado, falando das coisas que ele guarda como um segredo, que esconde até de Doralda. O encontro de Soropita com Dalberto e seus companheiros vai revelando ao leitor, portanto, mais causas do tormento interior do protagonista. É nesse momento da narrativa que é exposto o passado dele como matador a serviço do Estado.

Enquanto conversam pela estrada, Dalberto relembra as visitas que os dois faziam às casas de prostituição e conta a Soropita que está de namoro com uma “mulher dama”, Analma, com quem deseja viver.

Para a surpresa do ex-boiadeiro, o amigo vive um drama semelhante ao seu. Entretanto, no próprio fato de Dalberto contar seu problema a Soropita revela-se, como observou Cláudia Campos Soares, que o “hóspede de Soropita [...] parece lidar bem melhor com a questão que o antigo companheiro [...] – que se casou com Doralda, mas tenta, desesperadamente, apagar-lhe o passado”.¹³⁰ Susana Kempff Lages considera que “Dalberto fala

¹²⁸ “Ond’io per lo tuo me’ penso e discerno / che tu mi segui, e io sarò tua guida, / e trarrotti di qui per luogo eterno; // ove udirai le disperate strida, / vedrai li antichi spiriti dolenti, / ch’a la seconda morte ciascun grida; // e vederai color che son contenti / nel foco, perché speran di venire / quando che sia, a le beati genti.”

¹²⁹ De acordo com Malato: “Virgílio, que se mostra a Dante no momento do perigo representa a razão, que subitamente desperta e reassume a função de regular os comportamentos humanos e de ser a guia do homem no caminho da vida”. MALATO, 2005, p. 964: “Virgilio che si mostra a Dante nel momento del pericolo rappresenta la ragione che improvvisamente si risveglia e riassume la funzione di regolatore dei comportamento umani e di guida dell’uomo nel cammino della vita”. Tradução nossa.

¹³⁰ SOARES, 2008a, p. 45.

o que Soropita cala, expõe aquilo que o outro deseja ocultado”,¹³¹ Soropita escuta-o, fica a princípio perplexo com a revelação do amigo, mas continua a devanear que está em um quarto com uma mulher e, logo em seguida, está do lado de fora ouvindo os ruídos de uma prostituta com um cliente negro. De repente, essa mulher se transforma em Doralda:

Assim, à porta de um quarto, cá da banda de fora. As coisas que ele escutava, que, dentro daquele quarto, por dentro trancado, aferrolhado, estavam se passando: chamego, um nhenhém dengoso, risadas, o barulho de dois se deitando, homem puxando a si a mulher, abraçados, o ruge-ruge do colchão de palha... Mas não era Izilda, quem estava com o preto vespuço, com o Iládio... – a voz era outra: *Doralda!* Doralda, transtornados os olhos, arrepiada de prazeres... O preto se regalava, no forcejo daquele violão, Doralda mesma queria, até o preto mesmo se cansar, o preto não se cansava, era um bicho peludo, gorjala, do fundo do mato, dos caldeirões do inferno... [...] Depois, era sempre ainda Doralda, na camisinha de cambraia, tão alva, estendida na cama larga, para se repousar; mas que olhava-o, sorrindo, satisfeita, num derretimento, no quebramento, nas harmonias! (DL, p. 511. Grifo do autor.)

É assim, através do devanear de Soropita, estimulado pelo tipo de conversa que estava tendo com Dalberto, que a novela revela o passado de Doralda: “– “E o Dalberto, de contracurso o Dalberto contando, contando... Como se vendo e sabendo o pão do pensamento dele Soropita, *como se tudo neste mundo estivesse enraizado reunido*” (DL, p. 511. Grifos nossos), ou seja, o que parece ser uma coincidência extraordinária, na verdade demonstra que os fatos estão todos interconectados. Portanto, existe uma lógica profunda na vida que escapa à compreensão imediata do ser humano. É isso que é a concepção de acaso que muitas vezes aparece nas obras de Guimarães Rosa.

¹³¹ LAGES, 2002, p. 60.

Pelo discutido aqui, percebemos que, dentro de certas medidas, é possível estabelecer um paralelismo entre as concepções de acaso de Dante Alighieri e Rosa. A irrupção de Dalberto no meio do caminho de Soropita e o aparecimento de Virgílio no caminho de Dante indicam que existe nas duas obras a ideia de Providência: para o poeta italiano é a Providência, literalmente, já no universo de Rosa, é uma espécie de providência relativizada, mais obscurecida, incompreensível.

Em *A divina comédia*, o aparecimento de Virgílio indica também a existência de um mundo de verdades claras e inequívocas, de ausência de dúvidas quanto ao certo e ao errado. O poeta latino vem mostrar ao florentino as regras para chegar ao paraíso.

Já o encontro com Dalberto tem, para Soropita, função bem diversa. Em um mundo onde não são mais possíveis certezas absolutas, tal encontro só pode ser uma oportunidade para que Soropita enfrente seus dilemas. O ex-boiadeiro reencontra um amigo do passado, que traz consigo esse passado, uma vez esse amigo que verbaliza o que Soropita tenta ocultar, mas que involuntariamente sempre lhe aflora. Nesse sentido, a figura de Dalberto tem uma positividade possível na modernidade na qual a novela se insere.

Esse encontro com Dalberto, na metade do caminho, é também uma ocasião favorável para que o protagonista avance mais em seu processo de transformação. Tal encontro levará o marido de Doralda a confrontar seus medos e segredos em busca da reconciliação consigo mesmo, que talvez possa ser chamada de redenção. Já para Dante, na metade de sua vida de pecados, o encontro com Virgílio é o ponto de partida para a viagem de redenção, propriamente dita.

Dessa forma, Soropita e Dante, com motivações diferentes, irão começar um processo de transformação. O primeiro já está viajando, está quase chegando a sua casa, mas a verdadeira transformação, iniciada com o encontro com Dalberto, está apenas começando. Na obra italiana, por outro

lado, Virgílio guiará Dante através do reino dos mortos, o inferno, para que ele veja e conheça o desespero dos condenados à danação eterna.

Há em comum entre os dois heróis também o fato de que terão que atravessar primeiro o reino do sofrimento. Soropita fará a mesma viagem que Dante, mas simbolicamente, pois terá que mergulhar em seu inferno pessoal, enfrentando o medo que tem de que os outros descubram os segredos do passado, seu e de Doralda. Também para o ex-boiadeiro é necessária uma descida à voragem infernal, que é sua consciência atormentada: “Ai, sofrer era isso, pelo mundo pagava!” (DL, p. 516).

CAPÍTULO 3

O INFERNO DE SOROPITA

“um funil estava nas profundas do demo, o menos, o diabo rangendo dentes enrolava e repassava, duas voltas, o rabo na cintura?”

“Dão-Lalalão (o devente)”

“vede qual loco d’inferno è da essa;
cignesi con la coda tante volte
quantunque gradi vuol che giú sia messa.’

A divina comédia, “Inferno” V, 10-12

Para a crítica italiana Maria Maggi “antes de Dante os mundos do supersensível eram representados sem contornos claros, sem figuras, sem dramaticidade e, embora não faltassem os fins morais, sem um conceito orgânico que ligasse a invenção à unidade”.¹³²

Foi o poeta florentino o primeiro que, segundo Maggi, ordenou a representação desses mundos, utilizando-se de concepções bíblicas, mas também de sua imaginação poética.

No que diz respeito ao “Inferno”, Dante se inspira no livro de *Ezequiel*, capítulo 28, versículos 13-19, onde se relata a queda de Lúcifer da seguinte maneira:

¹³ Estavas no Éden, jardim de Deus, / estavas coberto de gemas diversas: / sardônica, topázio e diamante, / crisólito, ônix e jaspe, safira, carbúnculo e esmeralda: trabalhos em ouro. / tamborins e flautas estavam a teu serviço, / prontos desde o dia em que foste criado. / /¹⁴ eras um querubim protetor / colocado sobre a montanha santa de Deus; / passeavas entre as pedras de fogo. // ¹⁵ Foste irrepreensível em teu proceder desde o dia em que foste criado, / até que a iniquidade apareceu em ti. // ¹⁶ No desenvolvimento do teu comércio, / encheram-se as tuas entranhas de violência e pecado; / por isso eu te bani da montanha de Deus, e te fiz perecer, ó querubim protetor, em meio às pedras de fogo. // ¹⁷ Teu coração se insuflou de orgulho devido à tua beleza, / arruinaste a tua sabedoria, por causa do teu esplendor; / precipitei-te em terra, e dei com isso um espetáculo aos reis. // ¹⁸ À força de iniquidade e de desonestidade no tu comércio, / profanaste os teus santuários; / assim, de ti fiz jorrar o fogo que te devorou / e te reduzi à cinza sobre a terra aos olhos dos espectadores. // ¹⁹ Todos aqueles que te conheciam entre os povos / ficaram estupefatos com o teu

¹³² MAGGI, Maria. Inferno. In: _____. *Esposizione della Divina commedia: parte prima*. Roma: Edizioni Volontà, 1954, p. 6. “Ma prima di Dante i mondi del soprasensibile sono rappresentati senza contorni chiari, senza figure, senza drammaticità, e, sebbene non manchi il fine morale, senza un concetto organico che legghi ad unità l’invenzione”. Tradução nossa.

destino; / acabaste sendo um objeto de espanto; foste banido para sempre!¹³³

Dante Alighieri constrói o seu inferno tendo por base o relato da queda do anjo rebelde que, mais tarde, seria chamado de demônio. O ambiente é descrito como:

[...] um imenso buraco em forma de cone virado de ponta-cabeça, formado quando Lúcifer se rebelou contra seu Criador e, expulso do empíreo, caiu sobre a terra: esta, por horror ao contato com ele, se retira, o fazendo precipitar-se até o centro físico do globo, o ponto mais afastado de Deus em todo o universo, onde ficou cravado.¹³⁴

O poeta hierarquizou a cava aberta com a queda e, nos sulcos formados, imaginou nove terraços circulares – os círculos infernais – que se afunilam gradualmente até o fundo e nesses espaços distribuiu os condenados, de acordo com os pecados cometidos.

Assim, a arquitetura infernal é composta pelo ante-inferno, alto-inferno e baixo-inferno. O primeiro é uma espécie de antessala que, segundo Malato, foi formada “depois que Cristo ressuscitado rompe [a porta] para retirar [do inferno] os patriarcas”.¹³⁵ Ali não se espera o acesso ao inferno propriamente dito, porque as almas que o ocupam não “fizeram nem o bem, nem o mal, [...] não foram nem de Deus, nem do demônio”.¹³⁶ São os ignavos

¹³³ Cf. também os livros de *Isaiás* 14 e do *Apocalipse* 12: 4-12, que apresentam variações do mesmo relato.

¹³⁴ MALATO, 2005, p. 947 “un’immensa voragine a forma di cono rovesciato, formatasi quando Lucifero si ribellò al suo Criatore e, cacciato dall’empireo, rovinò sulla terra: questa per l’orrore del contatto con lui si ritrasse, facendolo precipitare fino al centro fisico del globo, il punto più lontano da Dio in tutto l’universo, dove restò confitto”. Tradução nossa.

¹³⁵ MALATO, 2005, p. 947 “dopo che Cristo risorto l’infranse per trarne [dell’inferno] i patriarchi” Tradução nossa.

¹³⁶ MAGGI, 1954, p. 7. “non fecero nè bene nè male, [...] non furono nè di Dio nè del Demonio”. Tradução nossa.

que, enquanto eram vivos, foram indolentes e não se posicionaram em relação ao bem ou ao mal.

O limbo é o primeiro círculo do inferno, lugar onde estão as almas das crianças mortas antes de receberem o batismo e também as almas de pessoas justas, mas que viveram antes de Cristo e, portanto, não puderam conhecer a fé cristã como, por exemplo, Virgílio. Aí não há castigos físicos, a pena consiste em não poder ver a glória e o esplendor de Deus.

No alto-inferno, do segundo ao quinto círculo, são punidos, nessa ordem, os luxuriosos, os gulosos, os avaros e pródigos, os iracundos e rancorosos. No baixo-inferno, estão os quatro círculos restantes, que se subdividem em outros pequenos espaços. No sexto círculo são punidos os pecados da heresia.

Nos últimos três círculos infernais, os pecadores são distribuídos com base na doutrina aristotélica, que considera as quatro transgressões de crescente gravidade: a incontinência, a violência, a fraude e a traição, com suas diversas aplicações. No sétimo, localizam-se as transgressões ligadas à violência e bestialidade, sendo que esse círculo ainda se subdivide em três giros, nos quais estão os assaltantes, suicidas e sodomitas. No oitavo círculo, é punida a fraude simples. O espaço também é subdividido em dez valas, onde se pune, por exemplo, os maus conselheiros e o falsários. Por fim, no nono círculo são punidos os que cometeram o pecado da traição.

A punição, ou castigo físico, a qual as almas condenadas ficarão eternamente expostas, segue a lógica do *contrappasso*, que consiste em:

[...] cumprir uma ação contrária [ao mal causado]. Os ignavos, por exemplo, que foram omissos em vida, portanto mortos vivos, devem estar bem vivos na morte [...] devem correr atrás de um cartaz estimulados por picadas de mosca,

logo eles que em vida nunca se deixaram estimular nem para fazer o bem, nem o mal.¹³⁷

Se enfocamos o plano psicológico de Soropita, percebemos correspondências entre o seu drama e *A divina comédia*. Em determinado momento da narrativa se diz que “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” (DL, p. 552). No trecho citado, a referência ao “inferno” indica que, para o protagonista, os seus medos lhe causam uma desestabilidade capaz de levá-lo a um estado de tensão infernal. É a consciência atormentada dele que o faz mergulhar em estados de espírito que o levam a se confrontar com seus medos, criando uma tensão psicológica que pode ser aproximada dos tormentos infernais que Dante irá conhecer.

Para Edinael Sanches Rocha, na novela em análise “Nenhuma estabilidade é perene, nenhum sossego é suficiente e tudo é fonte de medo e insegurança [...]. Não poder ter a certeza de nada, a não ser da própria condição humana, limitada, pode ser, como no caso de Soropita, uma experiência infernal”.¹³⁸ É essa vivência infernal de Soropita que permite a aproximação de seu universo ao de Dante, ainda que a experiência em si seja radicalmente diferente. Na novela de Rosa, é no complexo universo psicológico do personagem principal que os conflitos acontecem e esses conflitos do protagonista da novela podem ser associados aos círculos do inferno dantesco, não se apresentando, porém, como era esperável em se tratando de narrativas tão afastadas no tempo, com a mesma linearidade e

¹³⁷ BASTIANETTO, 2007, p. 46.

¹³⁸ ROCHA, Edinael Sanches. O sino do amor e o badalar do recalque: notas sobre “Dão-Lalalão”, de Guimarães Rosa. *Revista Criação & Crítica*. n. 3, 2009, p. 17-32. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dlm/criacaoocritica/dmdocuments/2CC_N3_ESRocha.pdf>. p. 22.

hierarquização do poema italiano. Para o personagem rosiano, é de maneira não linear que seu estado de espírito vai se tornando semelhante à condição das almas danadas.

Na entrada do inferno dantesco está, em letras maiúsculas, a seguinte inscrição:

VAI-SE POR MIM À CIDADE DOLENTE,
VAI-SE POR MIM A SEMPITERNA DOR,
VAI-SE POR MIM ENTRE A PERDIDA GENTE.

MOVEU JUSTIÇA O MEU ALTO FEITOR,
FEZ-ME A DIVINA POTESTADE, MAIS
O SUPREMO SABER E O PRIMO AMOR.

ANTES DE MIM NÃO FOI CRIADO MAIS
NADA SENÃO ETERNO, E ETERNA EU DURO.
DEIXAI TODA ESPERANÇA, Ó VÓS QUE ENTRAIS.
(DC, “Inferno” III, 1-9)¹³⁹

As duras palavras advertem aos condenados que, uma vez transposta aquela porta, não há mais esperança, não há mais perdão. A partir dali, a dor e o sofrimento são eternos. Essa visão bem determinada das coisas, do que é certo e errado, de um limite bem estabelecido entre as fronteiras da virtude e do pecado – que a porta do inferno simbolicamente representa – é característica da função moral da poesia da Idade Média, notadamente da de Dante que, conforme já analisamos, possui caráter exemplar.

Na novela rosiana, entretanto, não há nenhuma divisão que marque o início do inferno interior de seu protagonista. Como narrativa do mundo do romance moderno, na novela “Dão-Lalalão” não há o maniqueísmo do

¹³⁹ “PER ME SI VA NE LA CITTÀ DOLENTE, / PER ME SI VA NE L’ETTERNO DOLORE, / PER ME SI VA TRA LA PERDUTA GENTE. // GIUSTIZIA MOSSE EL MIO ALTO FATTORE; / FECEMI LA DIVINA PODESTATE, / LA SOMMA SAPIENZA E ‘L PRIMO AMORE // DINANZI A ME FUOR COSE CREATE / SE NON ETTERNE, E IO ETTERNA DURO. / LASCIATE OGNE SPERANZA, VOI CH’INTRATE”.

poema de Dante, onde o bem e o mal estão bem delimitados. A um personagem complexo, no qual o plano psicológico tem muito importância para o desenvolvimento da trama narrada, não se pode apresentar uma situação limite, onde ele, ao transpor uma porta, ainda que simbólica, não possa mais voltar. O que estamos chamando de inferno, na intrincada situação na qual a novela nos apresenta o seu protagonista, tem a ver com o tormento que os conflitos e medos interiores causam a Soropita. Ele tem necessidade de resolver essas questões e esse processo passa, necessariamente, pelo enfrentamento do passado, que o personagem esconde de todos.

Após encontrar seu amigo Dalberto no meio da estrada, o herói rosiano, conforme já dissemos, segue para casa, temendo o que pode acontecer se o amigo tiver sido um dos muitos clientes de Doralda. Montado em seu cavalo e temido pelos companheiros de Dalberto, Soropita, se assemelha a um centauro, pois possui “sob sua aparência humana [...] algo de animalesco, heróico ou mesmo divino”.¹⁴⁰ que o arrasta para seu inferno interior, mas também lhe traz “suas aspirações mais dignas e atitudes mais nobre, que visam o sublime”,¹⁴¹ que, como veremos mais adiante, podem salvá-lo.

3.1 Um centauro sertanejo

Segundo Roberta Kelly Paiva existe um grupo de criaturas que não se ajustam à estética do perfeito e do belo herdada dos clássicos. De acordo com a autora, essas criaturas também são:

¹⁴⁰ PAIVA, Roberta Kelly. O universo do grotesco e do monstruoso retratado no *Cíclope* de Eurípedes e na *Centauromaquia* de Ovídio. *Nuntius antiquus*. n. 3, p. 136-154, ago. 2009. Disponível em: <<http://www.lettras.ufmg.br/neam/novo17ago09/Roberta136-154.pdf>>. p. 153.

¹⁴¹ PAIVA, 2009, p. 153.

[...] consideradas entidades “secundárias” ou “menores”, pois não possuem o mesmo *status* que as divindades. Esse menosprezo advém de seu caráter híbrido e, de certo modo, monstruoso ou esdrúxulo, uma vez que apresentam traços tanto divinos quanto humanos ou, mais marcantemente, animais. Incluem-se entre tais entidades sátiros, centauros e ninfas.¹⁴²

Interessa-nos, aqui, destacar os centauros, que são “criaturas duplas: meio humanas (parte superior) e meio eqüinas (parte inferior) [e] possuem um porte grandioso, o que lhes acentua a aparência rude, violenta e grosseira”.¹⁴³ Outras características marcantes desses seres são a propensão à embriaguez e ao sexo e uma força sobre-humana. Ovídio, no livro XII de *As Metamorfoses*, relata um episódio – a Centauromaquia – no qual ficam claras estas características desses híbridos. Narrada pelo velho Nestor, que é também personagem da *Ilíada*, a fábula se inicia assim:

O filho do audacioso Íxion desposara Hipodaméia e colocara os selvagens filhos da Nuvem em uma fileira de mesas dispostas em uma caverna protegida por árvores. Estavam presentes os próceres da Hemônia, e eu próprio estava presente; a morada real ressonava com os ruídos confusos da multidão. Entoa-se o canto nupcial e fumegam os altares do pórtico, e a donzela aparece acompanhada por um cortejo de matronas e jovens mulheres, destacando-se por sua beleza. Eis que teu coração, Eurito, ó mais brutal entre os brutais centauros, se apaixona, tanto devido ao vinho como à vista da donzela, e és dominado pela embriaguez juntamente com a luxúria. Sem demora, são derrubadas as mesas e a desordem toma conta do banquete. A noiva é agarrada pelos cabelos e arrastadas à força.¹⁴⁴

¹⁴² PAIVA, 2009, p. 136. Grifo da autora.

¹⁴³ PAIVA, 2009, p. 137.

¹⁴⁴ OVÍDIO. *As metamorfoses*. Tradução de David Gomes Jardim Junior. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1983, p. 222.

Após esse ultraje, segue-se uma batalha sangrenta com a enumeração de lutas ferozes, como por exemplo, essa: “Afareu, que, arrancando uma pedra da montanha, prepara-se para atirá-la. Ao lançá-la, o filho de Egeu o ataca com um tronco de carvalho e quebra-lhe o enorme osso do cotovelo”.¹⁴⁵

O relato ovidiano destaca a força física dos centauros, bem como a sua luxúria e tendência a embriaguez, já que esses seres “não sabiam se controlar diante da sedução oferecida pelo vinho [que] reduplicava sua coragem e também sua estupidez”.¹⁴⁶ Assim, esses híbridos representam força e valentia, possuindo uma natureza violenta e selvagem, ainda mais difícil de controlar quando potencializada pelo álcool.

No “Inferno” de Dante, essas criaturas estão no sétimo círculo, que está sob a guarda de outro híbrido, o Minotauro. É interessante notar que nesse círculo são punidos, conforme já dissemos, os pecados ligados à violência e à bestialidade. Assim, aqueles que em vida usaram de uma violência exacerbada e agiram de forma menos racional e mais próxima da animalidade foram colocados por Dante juntamente com os seres mitológicos que representam, através de seu aspecto biforme, a junção de duas naturezas: a humana e a animal.

Além de estarem condenados a viver ali pelos motivos destacados, os centauros em *A divina comédia* têm também a tarefa de obrigar os condenados a se sujeitarem à pena que lhes foi determinada, que consiste em ficarem imersos no sangue fervente que forma o rio *Flegetonte*:¹⁴⁷ “Eles à volta vão, de mil em mil, / flechando todo que emergir mais tente / de quando a

¹⁴⁵ OVÍDIO, 1983, p. 224.

¹⁴⁶ PAIVA, 2009, p. 149.

¹⁴⁷ Aí são punidos os tiranos, os homicidas e os salteadores. Os primeiros devem ficar imersos até os olhos, os segundos até a garganta e os últimos até o peito; quem se levanta além do permitido é flechado por um dos centauros (ou por vários ao mesmo tempo).

sua sentença permitiu” (DC, “Inferno” XII, 73-75).¹⁴⁸ Dentre os milhares de centauros estão Quirón, que foi o preceptor de Aquiles e é o chefe deles no inferno dantesco, e Nesso, que foi morto por Hércules.¹⁴⁹

Luiz Roncari apontou a presença dos centauros também na obra rosiana. Para ele, aqueles personagens que frequentemente de apresentam nas narrativas de Rosa como valentões que resolvem tudo com violência, possuem certa bestialidade e mantêm uma relação quase simbiótica com suas montarias podem ser associados aos centauros. O crítico cita como exemplo a relação entre o valentão Manuel Fulô e sua mula Beija-Flor do conto “Corpo fechado” de *Sagarana*:

Nessa história de valentões, Manuel Fulô é um híbrido que fala de sua raça, a dos valentões. Seu casamento e fusão com a mula, híbrida como ele, era o elemento que melhor o definia, pois ele não tinha limite nem critérios para as escolhas e ações. A fusão entre os dois era tão consistente, que um se transformava no outro: ele se animalizava e a mula se humanizava, o que vai encontrar expressão na mistura de seus nomes ao longo da história. A mula Beija-Flor passa a ser chamada de Beija-Fulô, e ele, de Manuel Flor.¹⁵⁰

O trecho citado nos permite apreender que existe na relação de Manuel com sua mula uma proximidade, e até mesmo uma certa confusão, entre as naturezas humana e animal, revelada, na mistura dos nomes dos dois e que é, inclusive, também reforçada pelo próprio valentão, ao dizer que

¹⁴⁸ “Dintorno al fosso vanno a mille a mille, / saettando qual anima si svelle / del sangue piú che sua colpa sortille”

¹⁴⁹ Nesso também causou, como se sabe, a morte do herói grego. Antes de morrer, ele entregou à Dejanira – a mulher de Hércules que esse centauro quis raptar – sua veste ensanguentada, dizendo que a peça tinha o poder de fazer apaixonar-se quem a vestisse. A mulher, querendo reconquistar o amor do marido que a traía, fez com que ele a vestisse. Então, Hércules morreu envenenado com o sangue do centauro que ele mesmo havia assassinado.

¹⁵⁰ RONCARI, 2007, p. 31.

sua Beija-Flor é “uma santa de beleza de besta”¹⁵¹ e ao revelar que gosta da montaria e da noiva quase da mesma forma: “Gosto das duas por igual, mas prefiro das Dor!”.¹⁵² Dessa forma, a proximidade de Manuel com sua mula indica, justamente, que ele ainda está no nível da bestialidade.

Em “Dão-Lalalão”, Soropita também tem sua dose de centauro. Seu passado, conforme vimos, foi de desordem, de violência e de mortes. Essa violência latente que faz dele um dos muitos valentões descritos por Rosa também o aproxima dos híbridos meio homens, meio cavalos. No momento ele tenta transformar sua vida e apagar esse passado, mas que insiste em reaparecer porque “renitente em seus negrumes e em suas cicatrizes”.¹⁵³ Soropita também pode ser associado a um centauro devido ao modo como lida com seu cavalo. Desde o início da novela, percebe-se que a relação entre ele e seu cavalo Caboclim é muito próxima. De fato, os dois se comunicam perfeitamente e não há necessidade do uso das esporas entre eles:

Soropita, a bem dizer, não esporeava o cavalo: tenteava-lhe leve e leve o fundo do flanco, sem premir a roseta, vezes mesmo só com a borda do pé e medindo mínimo achego, que o animal, ao parecer, sabia e estimava. [...] Nem dado a sentir o frio do metal da espora, mas entendendo que o toque da bota do cavaleiro lhe segredasse um sussurro, o cavalo ampliava o passo, sem escorinhar cócega, sem encolher músculo, ocupando a estrada com sua andadura bem balanceada, muito macia. (DL, p. 469)

O ex-boiadeiro confia tanto no cavalo que “cede à vontade do animal, ladeira acima, ou nos embrejados e estivados” (DL, p. 470), uma vez que a sua montaria conhece a estrada tão bem quanto o próprio Soropita.¹⁵⁴

¹⁵¹ ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 14. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971, p. 267

¹⁵² ROSA, 1971, p. 282.

¹⁵³ RONCARI, 2007, p. 27.

¹⁵⁴ O marido de Doralda pode deixar sua cabeça entregue aos seus devaneios porque o cavalo cuida quase sozinho do deslocamento.

Caboclim é como uma extensão do próprio corpo do protagonista evocando, assim, a figura híbrida de homem e cavalo. Essa “parte animal” de Soropita, que o cavalo representa, também se coloca toda em alerta ao menor sinal de perigo:

[...] fazia um barulhinho, o cavalo mesmo tirava de banda, entortado, as orêlhas em amurcho, encostadas no pescoço – conhecia seu cavaleiro. E não era azo de coisa. [...] O cavalo era de fiança: um aviso bastava com ele antes de falar – e a gente podia desfechar tiro, a bala passando entre as orêlhas dele, que esperava, quieto, testalto, calmo, nem fitando. (DL, p. 473-474)

A relação com Caboclim é de confiança e parceria. O protagonista alertado pelo cavalo de algum ruído ou perigo na estrada, como nos permite depreender a fala do ex-boiadeiro no excerto abaixo, parece acalmar Caboclim que, sempre atento, ajuda o ex-boiadeiro a transpor aquele trecho propício à armadilhas e emboscadas:

- “Ainda não é nada não, Caboclim. Vamos...” Jurití que passavoou, no arranco zumbido – sopro e silvo. Soropita aconselhava o cavalo. Roçagava-lhe o vazio com o ágil contacto furtado de roseta, Caboclim se estugava. Fim de pouco, findo o arenoso, desladeavam por um galho da estrada, caminho-de-tropeiro, mas que sentava bem, depois de cerradão de sucupiras. Caboclim timbrava na marcha viageira, subia suas patas. Num formo de mato como aquele, no estorvo, sempre podia haver alguém emboscado, gente maligna, [...] sujeitos que mamaram ruindade, escorpêiam, desgraçam – por via desses, viajar era sempre arriscado e enganoso. (DL, p. 479)

Com os centauros de Dante, especificamente, o protagonista de “Dão-Lalalão”, tem em comum o fato de, nessa nova fase ordeira de sua vida, atribuir a si a função de “regulador” dos demais habitantes do Æo e, novamente a exemplo dos centauros do inferno de Dante, procura vigiar e punir os transgressores:

- Isto aqui, me atendem: sabem o certo! Todos me respeitam, fitando o fino, já aprenderam que eu não sou brincedo. Semvergonhice, não tolero; não admito falatório – não estou para pândegas! Respeito honesto, comigo, minha casa, minhas coisas, tudo no direito... (DL, p. 517)

De acordo com Roncari, essa vontade de comandar a vida dos outros, notadamente dos que ocupam posição social inferior, tem suas raízes no contexto histórico-social brasileiro, uma vez que alguns dos valentões presentes na obra de Guimarães Rosa são jagunços mercenários oriundos:

[...] da camada humilde ou proprietária, como Soropita, o valentão buscava ganhos com as razias que praticava, e quem sofria sempre as conseqüências de seus atos eram os mais pobres. [...] Soropita pôde tornar-se um proprietário, não só pela herança que recebeu, mas também por “seus aforros”, conseguidos como boiadeiro, tropeiro ou jagunço a serviço dos mandões locais ou do Governo.¹⁵⁵

No entanto, o poder de Soropita sobre os outros não é inquestionável e absoluto. Esse centauro sertanejo é sem dúvida forte, mas tem conflitos em relação a sua escolha de se casar com uma mulher que vendia o corpo para qualquer um e tem medo da opinião alheia:

O que adiantava ele ter vindo para ali, quase escondido, fora de rota, começando nova lei de vida? E a consideração que todos mostravam por ele, aquele regime de paz e sossego de bondade, tão garantido, e agora ia-se embora...[...]. Os vaqueiros, o pessoal todo, sabiam logo, caía na boca-do-povo. Notícia, se a boa corre, a ruim avôa... De hora p’ra outra, estava ele ali entregue aos máscaras, quebrado de seu respeito, lambido dos cachorros, mais baixo do que soleira de espora.(DL, p. 516)

¹⁵⁵ RONCARI, 2007, p. 25-26.

O ex-boiadeiro teme que os moradores do ão percam a consideração por ele e lhe faltem com o respeito se descobrirem que sua mulher fora prostituta e teme que o amigo Dalberto, após se encontrar com Doralda, conte a todos a vida pregressa dela. Na confusão de seus pensamentos, Soropita chega a agir de forma traiçoeira cogitando, se for o caso, matar o amigo. Porém, conforme discutiremos mais adiante, não será ao sacrifício de Dalberto que o protagonista rosiano recorrerá para tentar resolver seu dilema.

Assim, é a predisposição para a violência, o risco constante de deixar irromper a selvageria e a relação de quase simbiose com seu cavalo, que nos permitem aproximar Soropita da figura mitológica do centauro.

No poema italiano, Nesso, após ensinar a Dante e Virgílio como atravessar o rio de sangue fervente, retorna para junto dos outros centauros porque para nenhum deles é possível sair do inferno. Na narrativa rosiana, no entanto, parece estar indicada a possibilidade de Soropita se libertar de seu inferno interior. O protagonista deseja se livrar de seus tormentos, ele quer que tudo fique como “um desate de sonho ruim, se desfumagando” (DL, p. 518) e pode alcançá-lo. Ao contrário dos centauros de Dante, Soropita é um “famigerado centauro”¹⁵⁶ sertanejo que não está condenado a padecer eternamente os tormentos infernais, como veremos.

Antes, porém, de sair desse “sonho ruim”, Soropita terá que atravessar o brejo, pântano negro que pode ser interpretado como o lugar interior onde jazem os seus medos e fantasmas. O pântano é, tradicionalmente, “um dos símbolos do **inconsciente**”.¹⁵⁷ Dessa forma, o brejo físico que existe na estrada, remete ao tremedal interior, símbolo da consciência atormentada do protagonista.

¹⁵⁶ RONCARI, 2007, p. 29.

¹⁵⁷ CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 681. Grifo dos autores.

3.2 O brejo: o rio *Flegetonte* no inconsciente de Soropita

No “Inferno” dantesco é muito marcante a presença de rios; é através deles, por exemplo, que Dante e Virgílio percorrem o reino do sofrimento. O primeiro desses rios é o *Aqueronte*, no qual o barqueiro Caronte aguarda os condenados para transpô-los à outra margem para se confessarem ao demônio Minós e receberem a punição eterna. Esse rio, de acordo com Alexandre Camanho de Assis, não foi inventado por Dante, uma vez que

[...] o “rio do infortúnio” existe, efetivamente, no Épiro, região do noroeste da Grécia, embora fosse considerado um afluente do Estige, outro rio infernal. O Livro VI da *Eneida* de Virgílio – guia de Dante – situa-o no mundo dos mortos; a *Odisséia* de Homero reputa-o um dos acessos fluviais ao Hades, e é por ele que Ulisses navega para honrar sua promessa à feiticeira Circe.¹⁵⁸

O próximo rio avistado pelos dois poetas em *A divina comédia* é o *Estige*, um curso de águas escuras e pantanosas nas quais estão imersos os iracundos. Seu nome advém da mitologia:

Estige é uma ninfa, filha de Tétis, que, por ter ajudado Zeus a derrotar os titãs, foi brindada com uma fonte de águas mágicas. O Estige é lindeiro ao Tártaro, lugar sediado na mais absoluta das profundezas – na *Ilíada*, Homero diz que o Tártaro está tão longe do Hades quanto a Terra está do Céu – e que foi personificado como divindade primordial regente da expiação dos crimes e dos erros terríveis.¹⁵⁹

Esse rio serpenteia a cidade infernal por um fosso que circula seus muros férreos e a tarefa de atravessar Dante e Virgílio por suas águas

¹⁵⁸ ASSIS, Alexandre Camanho de. Os rios na *Divina comédia*: I – O Inferno. [s/d]. Disponível em <<http://www.officinaartium.org/rios%20do%20inferno.pdf>>. p. 1-2.

¹⁵⁹ ASSIS, s/d, p. 3.

estagnadas até a cidade de Dite (Lúcifer) é do também mitológico barqueiro Flégias.¹⁶⁰

O próximo rio é o *Flegetonte*, com seu leito de sangue fervente e escaldante onde são punidos, conforme já dito, os tiranos, latrocidias e assassinos.

A origem do *Flegetonte* é igualmente mitológica: ele é um rio de fogo, seu nome significa “flamífero” ou “ardente”. Em *A Odisséia*, ele conduz Ulisses ao Hades e na *Eneida* é o “rio flamejante e tempestuoso, que Enéias vê correndo velozmente ao redor das tríplexes muralhas do Tártaro”.¹⁶¹

Logo após o *Flegetonte*, há “um regato a surgir da mataria” (DC, “Inferno” XIV, 77).¹⁶² É um riacho vermelho de leito e margens de pedra que, através do vapor das bolhas que saem de suas águas, produz uma terrível e incessante chuva de fogo que atormenta os condenados àquele lugar. Dante, assustado com o que vê, pergunta a Virgílio a origem desse riacho e este lhe explica que:

[...] na superfície da Terra, precisamente em Creta, há uma estátua de um velho – voltada para Roma e de costas para Damietta – cuja cabeça é de ouro, de prata os braços e peito, de ferro o restante, à exceção do pé direito – que sustenta a estátua – e que é de argila. De todo o corpo (menos da parte áurea) verte lágrimas que se infiltram pela terra até chegar àquela região; delas se formam as águas do Estige, Aqueronte e Flegetonte, seguindo por aquele riacho rubro até o lago Cocito, no fundo do Inferno.¹⁶³

¹⁶⁰ De acordo com Assis, “O barqueiro Flégias, segundo a tradição grega, foi um rei lapida cuja filha fora seduzida por Febo (Apolo) e que, para se vingar do deus, incendiou seu templo em Delfos, tendo sido por isso precipitado ao Tártaro. Flégias não atravessava a travessia do Estige na mitologia grega: esta tarefa cabia a Caronte, que ora cruzava este rio, ora o Aqueronte, como na versão de Dante. Para pagar-lhe a travessia, os gregos colocavam moedas sob a língua dos mortos, por medo a que, recusadas, as almas tornassem à Terra.”, p. 4.

¹⁶¹ ASSIS, s/d, p. 5.

¹⁶² “fuor de la selva un picciol fiumicello”

¹⁶³ ASSIS, s/d, p. 5.

O lago *Cocito* que possui a superfície de gelo é a foz de todos os rios infernais. De acordo com Assis, os rios do inferno formam uma “bacia hidrográfica medonha, [onde] a água, o sangue e a lama que os formam drenam implacavelmente para este lago”.¹⁶⁴ Suas águas congeladas estão divididas em quatro círculos: Caína, Antenora, Ptoloméia e Judeca.

O nome do primeiro círculo é inspirado na figura bíblica de Caim. Nele os traidores dos próprios parentes estão mergulhados até um pouco abaixo da cintura. O segundo deve seu nome ao príncipe troiano Antenor, que “alegradamente mantivera correspondência com o inimigo grego, favorecendo assim o cerco contra sua própria cidade”.¹⁶⁵ Ali estão, somente com as cabeças de fora, os traidores da pátria. O terceiro é destinado aos traidores dos hóspedes. Eles ficam somente com os rostos de fora e seu nome é inspirado em Ptolomeu, “personagem bíblico (I Macabeus 16:11-16) que assassinou à traição seus convidados para um banquete”.¹⁶⁶ O quarto, último e mais tenebroso círculo de *Cocito* tem seu nome baseado no do traidor de Jesus Cristo, Judas Iscariotes. Nele as almas dos condenados:

[...] quedam completamente submersas umas na vertical, outras jacentes na horizontal, de cabeça para cima ou para baixo, outras dobradas. Judeca é o depósito das almas dos traidores de seus benfeitores, e isso justifica, ali, a presença do próprio Lúcifer: é seu bater de asas que produz um vento glacial, que congela as águas do *Cocito*.¹⁶⁷

De acordo com Chevalier e Gheerbrant, “o simbolismo do rio e do fluir de suas águas é, ao mesmo tempo, o da *possibilidade universal e o da*

¹⁶⁴ ASSIS, s/d, p. 7.

¹⁶⁵ ASSIS, s/d, p. 7.

¹⁶⁶ ASSIS, s/d, p. 8.

¹⁶⁷ ASSIS, s/d, p. 8.

fluidez das formas [...], o da fertilidade, da morte e da renovação”.¹⁶⁸ Os rios do “Inferno”, entretanto, simbolizam somente a morte e a impossibilidade de renovação e seus nomes já indicam a que penas os condenados estarão eternamente submetidos: “Aqueronte (dores), Flegetonte (queimaduras), Cocito (lamentações), Estige (horrores)”.¹⁶⁹

Segundo Alexandre Camanho de Assis, “Dante vinculou notavelmente a situação terrível do inferno com rios de água conspurcada, antecipando uma hoje conhecida verdade: onde as águas não são de qualidade, não pode haver vida boa e sã”.¹⁷⁰

Pode-se estabelecer uma relação entre os rios do “Inferno” de Dante com o brejo que se apresenta no meio do caminho de volta para casa de Soropita. O terreno pantanoso representa simbolicamente o que representariam os rios do inferno: caminhos que conduzem ao sofrimento. Em ambas as obras tem conotações medonhas para seus protagonistas.

Embora o desejo de voltar para casa e para Doralda seja muito grande, Soropita prefere dar uma volta no caminho para evitar o terreno pantanoso, conforme podemos ver no excerto abaixo:

Soropita na baixada preferia desperdiçar tempo, tirando ancha volta em arco, para evitar 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. (DL, p. 472-473)

¹⁶⁸ CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 780. Grifos dos autores.

¹⁶⁹ CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 781.

¹⁷⁰ ASSIS, s/d, p. 9.

A descrição do brejo, com sua água podre e suas “frias coisas vivas, mas sem sangue nenhum”, se assemelha a do rio *Estige* do inferno dantesco:

A água era bem mais preta que castanha,
e nós, acompanhando o seu talude,
fomos descendo uma vereda estranha.

Estige é o nome do vasto palude
onde essa triste corrente deságua,
chegando ao pé da fusca encosta rude.

E eu, atento a um remexer na água,
gentes lodosas vi no lameirão,
todas nuas, demonstrando irada mágoa. (DC, “Inferno” VII,
103-111)¹⁷¹

No rio infernal, como percebemos nos versos transcritos, a água escura, barrenta e lodosa do *Estige* já constitui a punição para as almas dos iracundos que estão condenados a ficarem mergulhados nelas. Virgílio diz a Dante “que embaixo d’água há gente que suspira, / fazendo-a borbulhar” (DC, “Inferno” VII, 118-119)¹⁷² com a ira incontida que ainda guardam.

Assim, os rios infernais de *A divina comédia* e o brejo de “Dão-Lalalão” representam lugares ruins, que causam sofrimentos, repulsa e asco. Entretanto, aqueles rios e esse brejo são também, obviamente, muito diferentes. No mundo medieval de Dante os rios do “Inferno”, com suas águas poluídas, se relacionam, simbolicamente, com os pecados cometidos e têm papel ativo nos tormentos físicos impostos às almas dos condenados. Diferentemente disso, na narrativa de Rosa, inserida no mundo moderno, o brejo atormenta psicologicamente o protagonista, uma vez que remete ao inconsciente do ex-boiadeiro.

¹⁷¹ “L’acqua era buia assai piú che persa; / e noi, in compagnia de l’onde bige, / intrammo giú per una via diversa. // In la palude va c’ha nome Stige / questo tristo ruscel, quand’ è disceso / al piè de le maligne piagge grige. // E io, che di mirare stava inteso, / vidi genti fangose in quel pantano, / ignude tutte, con sembiante ofesso”.

¹⁷² “che sotto l’acqua è gente che sospira, / e fanno pullular quest’acqua al summo”

Embora Soropita tenha sido matador e de ter latente em si ainda a violência que o tornou capaz de ser o que foi, ele não gosta de sangue, o que é um paradoxo. Existe em Soropita essa ambigüidade: ele repele o sangue porque este “fedía, todo o sangue, fedor triste” (DL, p. 477), mas foi, no passado, um assassino. Essa contradição psicológica também faz dele um personagem moderno e o diferencia de Dante, que é um personagem com personalidade unificada: é alguém que se perdeu do caminho certo.

No “charco” interior de Soropita encontra-se uma síntese de todos os rios infernais. No entanto, como o protagonista esconde seu passado de matador e tem horror a sangue, seu brejo interior se aproxima mais notadamente do rio de sangue fervente, o *Flegetonte*, uma vez que no leito desse rio, conforme já dissemos, estão mergulhadas as almas dos assassinos.

O brejo traz a Soropita a lembrança de um tempo de muitas mortes. É quando passa pelo tremedal que o protagonista sente suas cicatrizes, a dor de todos os tiros que levou e expressa o seguinte pensamento: “Acho que eu sinto dôr mais do que os outros, mais fundo...” (DL, p. 477). Ao dizer que sente uma dor no “mais fundo”, Soropita não expressa somente uma dor física, mas algo que vem de dentro, uma dor na consciência, na alma. As cicatrizes são as marcas visíveis do seu brejo interior. Soropita se esforça para não se afundar no lodo negro e repugnante do fluxo infernal de sua consciência atormentada.

O herói rosiano evita o brejo físico porque esse lhe traz o outro brejo, que é, segundo Prado Jr., como um “signo daquilo que [...] escapa à consciência e a sua teleologia, signo de seu subsolo selvagem e anônimo, raiz da inquietação.”¹⁷³

¹⁷³ PRADO Jr., 1985, p. 205.

Em certo momento, Soropita se ressentia de ter tido que beber, às vezes e quando não havia outra alternativa, das águas próximas ao charco e teme, sobretudo, morrer afundado ali. Esse temor também é simbólico, pois indica que o ex-boiadeiro não quer ficar preso aos seus medos, a seu inferno pessoal. Soropita não deseja “o vento frio até no umbigo desenrolado de ruim” (DL, p. 475) que remete às águas geladas do *Cocito*.

Antes, porém, de buscar um caminho para sair desse estado infernal, Soropita terá que conhecer e enfrentar outro círculo, o chamado “inferno dos luxuriosos”, já que um evento inesperado lhe abre de maneira ainda mais dolorosa uma outra cicatriz, que não é física, mas uma ferida interior: o passado de prostituta de Doralda.

3.3 O negro Iládio: “o demônio dá duas voltas com o rabo”

Em sua viagem de retorno ao Æo, conforme já dissemos, Soropita encontra Dalberto que, dentre outros companheiros, está acompanhado por Iládio, um boiadeiro negro. Este último estava com uma “espingarda e capanga, [...] [onde] tinha uma codorna, sapecada de pólvora, preta e sangrenta” (DL, p. 494). O ex-boiadeiro, conforme já expusemos, tem horror a sangue e evita olhar diretamente para Iládio, mas o vigia de soslaio.

No trecho da novela, citado a seguir, encontramos explicações possíveis para o ódio que Iládio desperta imediatamente no protagonista. Quando Soropita decidiu buscar Doralda para pedi-la em casamento, após um único encontro íntimo com ela no prostíbulo da rua dos Patos, teve que esperá-la terminar de atender a um cliente, um homem negro chamado Sabarás:

Gostara tanto, meu Deus! E então, para mais depressa ele se perder, ela não quis aceitar dinheiro em face, era a primeira vez que acontecia isso sucedido: - “Não me põe paga, de jeito nenhum, Bem. Você é demais.” Saíra desexato dali, nos

densos de não pensar noutra coisa. De noite, não teve remédio, voltou, de arrancado. Mas foi o chofre: ela desaparecida, no quarto, ocupada, fechada com outro. As mulheres da Clema exageravam dele. - “Está?” “- Está com o Sabarás...” Sabarás era pessoa de côr, não conhecia, disseram a ele, um boiadeiro negro. [...] Esperou ela acordar, se levantar. As outras mulheres sorriram cientes, ele nem se importava. Ela apareceu, ele disse: - “Você quer vir viver só comigo?...” Doralda, a mulher mais singular. - “Pois quero. Vou demais” (DL, p. 528-529)

Soropita parece projetar em Iládio o ódio a Sabarás, aquele que realmente possuía Doralda no momento em que ele, Soropita, havia decidido tirá-la da vida de prostituição. É por isso que atribui a Iládio caráter diabólico, chegando mesmo a dizer que ele seria do inferno.

No inferno dantesco, conforme já expusemos, as almas se confessam à Minós, o mítico rei de Creta foi, na obra de Dante, transformando no demônio que decreta a pena aos condenados, distribuindo-os para os diversos círculos de acordo com o número de voltas com que sua cauda se enrola em seu corpo:

Do círculo primeiro fui descendo
ao segundo, onde o espaço se restringe,
e cresce a dor, em brados irrompendo.

Lá está Minós que horrendamente ringe;
as culpas examina já na entrada,
julga e despacha conforme se cinge.

Digo, que quando a alma malfadada
se lhe apresenta, toda se confessa,
e ele, que bem conhece, para cada

culpa, o lugar do inferno que a mereça,
tantas vezes co’ a cauda então se enrola

quantos graus determina que ela desça. (DC, “Inferno” V, 1-6)¹⁷⁴

Os três últimos versos ecoam no seguinte trecho de “Dão-Lalalão”:
“um funil estava nas profundas do demo, o menos, o diabo rangendo dentes enrolava e repassava, duas voltas, o rabo na cintura?” (DL, p. 553).
Acreditamos que isso pode ser interpretado da seguinte forma: os sentimentos de raiva e ciúme que Iládio desperta em Soropita o arrastam a um estado de espírito semelhante ao das almas dos luxuriosos.

Estas almas estão condenadas aos padecimentos do segundo círculo do inferno, onde ficarão em meio a uma ventania incessante, sendo lançadas contra as rochas. Essa ventania simboliza o ímpeto desnordeado com o qual se entregaram, em vida, aos impulsos sexuais:

Quando chegam em face à sua ruína,
aí pranto e lamento e dor clamante,
aí blasfêmias conta a lei divina

Entendi que essa é a pena resultante
da transgressão carnal, que desafia
a razão, e a submete a seu talante.

Como estorninhos que, na estação fria,
suas asas vão levando, em chusma plena,
aqui as almas carrega a ventania,

e a revolver pra cá e pra lá as condena;
nem a esperança lhes concede alento,
não já de pouso, mas de menor pena. (DC, “Inferno” V, 34-45)¹⁷⁵

¹⁷⁴ “Così discesi del cerchio primaio / giù nel secondo, che men loco cinghia / e tanto piú dolor, che punge a guaio. // Stavvi Minòs orribilmente, e ringhia: / esamina le colpe ne l'intrata; / giudica e manda secondo ch'avvinghia. // Dico che quando l'anima mal nata / li vien dinanzi, tutta si confessa; / e quel conoscitor de le peccata // vede qual loco d'inferno è da essa; / cignesi con la coda tante volte / quantunque gradi vuol che giù sia messa”.

¹⁷⁵ “Quando giungon davanti a la ruina, / quivi le strida, il compianto, il lamento; / bestemmian quivi la virtù divina. // Intesi ch'a così fatto tormento / enno dannati i peccator carnali, / che la ragion sommettono al talento // E come li stornei ne portan l'ali / nel freddo tempo, a schiera larga e

Será, também, a sensação de ser lançado por todos os lados em meio à fúria dos ventos que Soropita irá sentir quando se encontrar novamente com Iládio e achar que ele lhe ofendeu. Antes, porém, o protagonista de “Dão-Lalalão” precisa resolver o medo que sente em relação a Dalberto conhecer Doralda.

Quando Soropita chega a sua casa acompanhado do amigo, conta a alguns habitantes do ão, que já o aguardavam, o capítulo da novela de rádio e, depois do jantar, fica sozinho com Doralda e Dalberto. O ex-boiadeiro se esquece momentaneamente de Iládio, para concentrar seu ciúme no amigo que não via há tempos.

O deslocamento do ciúme que Soropita sente por Doralda, do negro Iládio para Dalberto, demonstra que o conflito do protagonista é de natureza mais ampla e não se fixa somente no fato de Iládio remeter ao negro Sabarás, mas é um temor de que todo e qualquer homem, conhecido seu ou não, possa reconhecer sua mulher como a famosa prostituta Sucena.

Dessa forma, não é somente ciúme que Soropita sente em relação à Doralda. Embora também exista esse sentimento, o inferno interior do ex-boiadeiro vem à tona porque ele teme que Dalberto possa reconhecer sua mulher e espalhar o passado dela de meretriz a todos, fato que, conforme já discutimos, faria com que os moradores do ão perdessem o respeito que tem por ele Soropita.

O medo recorrente que o protagonista tem de que alguém reconheça Doralda, faz com que ele devaneie que sua mulher se comporta como uma meretriz, surgindo na sala, diante de Dalberto, com um “vestido chique, que era de cassa leve, e tinha passado pó-de-arroz, pintado festivo o rosto, a boca, de carmins (DL, p. 533). No entanto, na imaginação de Soropita, Doralda não

piena, / *cosí quel fiato li spiriti mali // di qua, di là, di giú, di sú li mena; / nulla speranza li conforta mai, / non che di posa, mas di minor pena*”.

se insinua para o amigo. Ao contrário, ela afirma para Dalberto que é somente do marido

Daí, também sem se rir, se voltava pra o Dalberto; -“Eu é que sou a moça branca dele...” Soropita em soberbas se alegrando: de ver a que ponto Doralda queria que o Dalberto notasse o quanto ela dele e ele dela se gostavam. E que no olhar do Dalberto luzia uma admiração, a meio inveja. *E de repente tudo corria o perigo forte de desandar e misturar, feito num prestígio, não havia mais discórdia de ninguém, só o especial numa coisa nunca vista. [...]* E estavam eles três, ali vestidos, corretos, na sala, o lampeão trabalhando sua luz quente, eles três calados. (DL, p. 534. Grifos nossos.)

O trecho destacado da citação acima é muito forte e pouco claro e parece indicar o momento impreciso no qual a consciência atormentada de Soropita passa do devaneio à realidade. O dissipar do devaneio desfaz o possível embate entre os dois amigos que poderia culminar na morte de Dalberto. Este revela ao ex-boiadeiro que deseja viver com Analma, a prostituta pela qual está apaixonado, e ter filhos com ela. O marido de Doralda acaba por oferecer apoio ao amigo, que se recolhe para dormir. Soropita e a sua mulher também vão para o quarto e terão uma noite diferente de todas as que até agora viveram no casamento: antes de se amarem, eles irão conversar sobre o passado dela. Como iremos discutir mais adiante, esse fato também irá contribuir no sentido de afastar o ex-boiadeiro de seu inferno pessoal e aproximá-lo de uma reconciliação consigo mesmo porque pela primeira vez, como podemos depreender da narrativa, Soropita irá enfrentar o problema, falar sobre esse passado, que lhe dói tanto, e não fugir dele.

Apesar de ter avançado em direção ao enfrentamento de seus fantasmas nessa noite, Soropita ainda será envolvido pela “ventania” de seu inferno pessoal. No dia seguinte, Dalberto vai embora com “um desejo, que só de entrevisto em seus olhos cada um respeitava” (DL, p. 550). O que irá

acontecer com Dalberto não fica claro, não sabemos se ele irá ou não buscar a prostituta Analma, o assunto não é resolvido. O fato de se deixar questões em aberto, da falta de desfecho das estórias, tão freqüente em Guimarães Rosa, é outra característica da literatura moderna.

Ecos do passado ainda atormentam Soropita. Como Dalberto toma um caminho diverso do que havia combinado com os companheiros, estes, preocupados com ele, chegam à casa de Soropita para procurá-lo. Desfeito o desencontro, “Tinham vindo pelo galho do Tem-Brejo, daí descruzaram” (DL, p. 552), os cavaleiros vão embora. Antes, porém, Iládio saúda Soropita, lhe estendendo a mão e falando alguma coisa que o ex-boiadeiro, já insatisfeito por rever o peão negro, agora em sua propriedade, não compreende bem e interpreta como uma ofensa gravíssima: “E falou uma coisa? – falou uma coisa – que não deu para se entender; e que seriam injurias...” (DL, p. 553).

Nesse momento, o herói rosiano se vê no centro da ventania infernal e explode em raiva e rancor, indicando nova ameaça de irrupção da violência:

O negro Iládio o ofendera, apontara-o com o dedo, e ele não refilando... Se sentou na rede. Suava? Pagava por tudo. Vento mau o sacudia, jogava-o, de cá, de lá, em pontas de pedras, naquele trovão de morte, gente com gritos de dores, chorando e falando, muitos guinchos redobrados, no vento varredor? [...] Mas o sofrimento no espírito, descido um funil estava nas profundas do demo, o menos, o diabo rangendo dentes enrolava e repassava, duas voltas, o rabo na cintura? A essa escuridão: o sol calasse a boca... Levantou-se. – “O preto me ofendeu, esse preto me insultou!”. (DL, p. 553)

Dominado pela ira, pelo ciúme e pelo desejo de matar, Soropita, após afirmar incessantemente que o que Iládio havia dito, embora o ex-boiadeiro mesmo diga que não entendeu direito, era uma ofensa terrível, decide ir atrás de Iládio. Para tal fim, ele escolhe o cavalo Apouco, com o qual Soropita

estabelece, novamente, uma relação “simbiótica”, mas agora diferente da que experimentara no início da estória com Caboclim. Ele escolhe esse cavalo quando seu outro lado, o que o encaminha para a violência, ameaça emergir: “De um pulo, estava em cima do cavalo alvo, éguo de um grande cavalo, para paz e guerra, o cavalo Apouco, que sacudia a cabeça, sabia do que vinha em riba dele, tinha confiança – e escarnecia: cavalo capaz de morder caras...” (DL, p. 555).

De fato, o cavalo parece ter a mesma disposição para a violência que o cavaleiro tem, pois, instigado por ele, Apouco galopa velozmente “um galopadão, como zoeira de muitos” (DL, p. 555). O centauro sertanejo avança engrandecido, imponente, um rei, completamente tomado pela incontinência e disposto a se entregar aos excessos: ““- Me pagam! Apouco, isto... Me paga!...”” (DL, p. 555).

O herói rosiano parece que irá mergulhar definitivamente na voragem infernal, rendendo-se a uma força imperiosa que revela seu aprisionamento a formas de proceder que caracterizaram o seu passado. Como nos velhos tempos de matador, Soropita pretende resolver a questão à bala e o assassinato iminente de Iládio o levaria de volta àquele passado de mortes e violência que o ex-boiadeiro tanto se esforçou para esquecer. No entanto, ele reluta: “Ah, não podia! [...]. Tinha suas armas, mas não voltavam a ele os rios da coragem” (DL, p. 554). Os “rios da coragem” que não voltam a Soropita têm aqui a mesma função que os rios infernais que, conforme já explicamos, conduzem Dante e Virgílio por todo o “Inferno”.

Na obra italiana, é necessário que o poeta florentino conheça todos os círculos infernais porque é “uma viagem desejada por Deus para que Dante revele para o bem dos homens aquilo que *ouve e vê*”.¹⁷⁶ A viagem, no poema

¹⁷⁶ BARBI *apud* MALATO, 2005, p. 1039. Grifos do autor. “un viaggio voluto da Dio perché Dante riveli in salute degli uomini quello che *ode e vede*” Tradução nossa.

dantesco tem, então, caráter modelar, exemplar, diferentemente da de Soropita que é solitária, individual, não é exemplar para ninguém nem encontra modelo que a ela se aplique.

No último canto do inferno dantesco, após se defrontar com Lúcifer e conhecer o rio congelado, o *Cocito*, Dante encerra a viagem ao primeiro reino de além-túmulo com esses versos:

subimos, ele primo e eu segundo,
até surgir-nos essas coisas belas,
que o céu conduz, por um vazio rotundo;

saímos por ali, a rever estrelas. (DC, “Inferno” XXXIII, 136-139)¹⁷⁷

Dessa forma, em *A divina comédia*, Dante e Virgílio saem do inferno e vêm novamente as estrelas, que indicam o fim da escuridão e do sofrimento. Eles estão prontos para a próxima etapa da peregrinação: o purgatório.

A saída dos dois poetas pode ser vista como correspondente a busca de Soropita em também fazer a mesma coisa, ou seja, livrar-se do estado infernal ao qual seus fantasmas interiores o prendem.

Enquanto cavalga para o vilarejo, atrás de Iládio, Soropita expressa em seus pensamentos suas dores e seus temores e o fluxo de tais pensamentos será preponderante para exorcizar seus fantasmas interiores através da linguagem – fato de suma importância, que será discutido mais adiante – que dá a conhecer ao leitor o desejo dele de sair do inferno interior que o atormenta.

O narrador nos diz: “Hora era donde se sair sem estorvo? Os vinte-e-cinco!” (DL, p. 554). De acordo com uma das cartas de Rosa a Bizzarri, “A frase ‘Os vinte-e-cinco!’ é uma lúdica indicação do referido lugar de ‘LA

¹⁷⁷ “salimmo sú, el primo e io secondo, / tanto ch’i’ vidi de le cose belle / che porta ‘l ciel, per un pertugio rondo. // E quindi uscimmo a riveder le stelle”.

DIVINA COMMEDIA”¹⁷⁸. O uso dessa frase, que faz referência ao Canto XXV do “Purgatório” – onde é descrito o último terraço de expiação dos pecados – é mais uma indicação de que o protagonista entra em um segundo estágio de sua *peregrinatio*, que corresponderia ao purgatório na obra de Dante.

N’ *A divina comédia*, o segundo reino do além-túmulo é o lugar “onde a alma humana purga-se e auspícia / tornar-se digna de ao céu se elevar” (DC, “Purgatório” I, 5-6).¹⁷⁹ Na narrativa rosiana, o purgatório de Soropita é o situar-se em um meio termo entre o “bem” e o “mal”, entre o seu passado de violências, que o lança em seu inferno pessoal, e que vai deixando para trás ao não recorrer à morte para se vingar – e o futuro de calma e paz que deseja para si e para Doralda, como discutiremos oportunamente.

¹⁷⁸ ROSA, 2003, p. 83. Grifos do autor.

¹⁷⁹ “dove l’umano spiritosi purga / e de salite al ciel diventa degno”.

CAPÍTULO 4

O PURGATÓRIO DE SOROPITA

“Os escárnios da sorte: e ele? – cantando entrar numas
chamas dum fogo?!”

“Dão-Lalalão (o devente)”

“Fora do fogo, à beira ele se erguia
e cantava “*Beati mundo corde!*”
com voz que qualquer outra venceria.”

A divina comédia, “Purgatório” XXVII, 7-9

O purgatório em *A divina comédia* é constituído por uma montanha – que representa, simbolicamente, “o encontro do céu e da terra [...] objetivo da ascensão humana”¹⁸⁰ – que fica em uma pequena ilha oposta ao inferno, formada com a terra que se retirou com a queda de Lúcifer e se elevou do lado oposto, em meio ao oceano, “no hemisfério que se acreditava completamente coberto pelas águas”.¹⁸¹

A montanha, que foi “escolhida por Deus, depois da encarnação de Cristo, como a sede do purgatório”,¹⁸² assim como a voragem infernal, também é dividida em nove seções: o antepurgatório (que se localiza na praia da pequena ilha); os sete terraços, onde as almas penitentes cumprirão as penas diversas para se purgarem e poderem ascender ao paraíso celeste, e o paraíso terrestre.

De acordo com Patrizia Bastianetto: “À medida que se sobe, os pecados são menores em gravidade. A classificação das almas não se baseia nos pecados praticados, mas nas tendências pecaminosas. Aqui [no “Purgatório”] as almas têm na memória o pecado e assistem a exemplos de virtude contrária”.¹⁸³ Para exemplificar o que se convencionou chamar de “a lei do *contrapasso*” que, assim como no inferno, vigora no reino da penitência, a autora cita o décimo canto do “Purgatório”, no qual Dante e Virgílio conhecem o primeiro terraço, onde estão os soberbos e orgulhosos e:

[...] há uma faixa para as almas caminharem carregando imensas pedras. Como na vida haviam sido soberbos e haviam levantado vulto, na morte, são obrigados a olharem para baixo sob o imenso peso das pedras. A grandeza dos

¹⁸⁰ CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 616. Grifos dos autores.

¹⁸¹ MAGGI, 1954, p. 6. “nell’emisfero che si credeva completamente coperto dalle acque”. Tradução nossa.

¹⁸² MALATO, 2005, p. 947. “scelta da Dio, dopo l’incarnazione di Cristo, come sede del purgatorio”.

¹⁸³ BASTIANETTO, 2007, p. 49.

homens foi humilhada e vencida. Na rocha, vêem-se, esculpidas, maravilhosas obras de entalhe representando exemplos de humildade premiada e, no chão, para que sejam pisadas por quem passa, exemplos de soberba punida.¹⁸⁴

O conceito de um lugar *post mortem* para a purgação dos pecados com o objetivo de purificação para posterior acesso a Deus, era relativamente novo à época de Dante. De acordo com Jacques Le Goff, o conceito de purgatório é o desenvolvimento de temas e sugestões que, embora presentes desde São Paulo e Santo Agostinho na tradição cristã, foi somente “entre os anos de 1150 e 1250 que se instala entre as crenças da cristandade ocidental.”¹⁸⁵ Le Goff afirma também que, não antes de 1254, o purgatório foi mencionado oficialmente em um documento da Igreja Católica Apostólica Romana, menção essa repetida em 1274 no Concílio de Lyon. Para o autor:

Il Purgatorio é uma conclusão sublime para a lenta gênese do Purgatório. É também, de entre estas imagens possíveis e por vezes concorrentes do Purgatório que a Igreja, ao afirmar o essencial do dogma, deixara à escolha da sensibilidade e da imaginação dos cristãos.¹⁸⁶

Da mesma forma que fez no “Inferno”, Dante, a partir dessa, digamos, recém- formada crença cristã, também hierarquizou o seu “Purgatório”. O antepurgatório – que é realmente uma antessala, uma vez que, após um tempo ali, todas as almas empreenderão a subida e alcançarão a salvação – se localiza no sopé da montanha, e abriga as almas dos negligentes, que aguardaram até o último minuto de vida para se arrependem de seus pecados. Eles estão assim distribuídos: pela praia ficam os excomungados; pelas duas primeiras faixas do terreno ficam,

¹⁸⁴ BASTIANETTO, 2007, p. 49.

¹⁸⁵ LE GOFF *apud* MALATO, 2005, p. 949. “tra il 1150 e il 1250 circa si insedia tra le credenze della cristianità occidentale”. Tradução nossa.

¹⁸⁶ LE GOFF, Jacques. *O nascimento do purgatório*. Lisboa: Estampa, 1993, p. 395.

respectivamente, os mortos de morte natural e os de morte violenta e, logo em seguida, em uma valeta florida estão as “almas dos príncipes e dos governantes que colocaram a administração das coisas terrenas e a sede por domínio antes da preocupação com as coisas de Deus”.¹⁸⁷

Nos sete terraços da montanha, a disposição das almas penitentes segue uma progressão oposta a do “Inferno”. Enrico Malato explica que:

[...] como aqui [no “Inferno”] se vai das culpas menos graves àquelas mais graves, punidas nos círculos mais baixos, mais próximos a Lúcifer, que é o centro do mal, e mais distantes de Deus, assim no purgatório, cujo cume sobe em direção ao céu e se aproxima de Deus, se passa das culpas mais graves dos primeiros terraços para aquelas menos graves dos terraços mais altos.¹⁸⁸

No cume da montanha do purgatório está o paraíso terrestre. Sua posição e sua configuração foram sugeridas com base na Bíblia. No livro do *Gênesis*, capítulo 2, versículo 8 se diz que “⁸Ora, o senhor Deus tinha plantado um jardim no Éden do lado do oriente, e colocou nele o homem que havia criado”. Na obra de Dante, esse jardim, do qual o homem foi expulso depois do pecado de Adão, é “a sede onde se cumpre a definitiva purificação da alma, que, livre dos pecados, com a contribuição das águas dos rios *Letes*, que dá o esquecimento do mal, e *Eunoé*, que reaviva a memória das boas ações, pode subir ao reino da eterna beatitude”.¹⁸⁹ Os dois rios do “Purgatório” possuem uma simbologia diferente da dos rios infernais. O

¹⁸⁷ MALATO, 2005, p. 950: “anime dei principi e dei governanti che anteposero le cure terrene e la sete di dominio alla preoccupazione delle cose di Dio”. Tradução nossa.

¹⁸⁸ MALATO, 2005, p. 950: “come qui si va dalle colpe meno gravi a quelle piú gravi, punite nei gironi piú bassi, piú vicini a Lucifero, che è il centro del male, e piú lontani da Dio, così nel purgatorio, la cui vetta sale verso il cielo e si avvicina a Dio, si passa dalle colpe piú grave delle prime cornici a quelle meno gravi delle cornici piú alte”. Tradução nossa.

¹⁸⁹ MALATO, 2005, p. 950: “la sede dove si compie la definitiva purificazione dell’anima, la quale, libera dai peccati, con il contributo delle acque dei fiume Lete, che dà l’oblio del male, ed Eunoè, che ravviva la memoria delle buone opere, può salire nel regno dell’eterna beatitudine”. Tradução nossa.

Letes e o *Eunoé* estão localizados no paraíso terrestre, tem a mesma fonte comum que é “eterna e invariável” e, somente após beber de suas águas – necessariamente nessa ordem: primeiro do *Letes* e depois do *Eunoé* – as almas expurgadas do pecado terão acesso ao Paraíso. Dessa forma, diferente das águas conspurcadas dos rios do “Inferno” que conduzem ao sofrimento, as águas dos rios do purgatório são puras e conduzem à graça divina.

No mundo além-túmulo da obra dantesca, o purgatório representa um caminho de elevação, que vem dos tormentos infernais e encaminha para a redenção. Em “Dão-Lalalão”, Soropita também experimenta o que poderíamos chamar, simbolicamente falando, de seu purgatório pessoal. Para o herói rosiano, o que existe é o desejo de mudança, de paz, uma vontade de “entrar num molde limpo de vida certa” (DL, p. 519). A sua consciência atormentada, entretanto, o faz ir e voltar em suas resoluções, que ora se ligam ao matador dos tempos passados, fazendo-o mergulhar no inferno, ora se ligam à vontade de ajustar-se a uma vida pacífica e harmoniosa, o que o impele a resolver seus conflitos e alcançar a paz de espírito.

Soropita oscila em seus propósitos. De fato, o protagonista, afeito que é a resolver suas questões à bala, parece que mais uma vez irá recorrer ao crime para apaziguar, momentaneamente, seu tormento no furor com que investe contra o preto Iládio, como foi dito. Entretanto, o próprio fato de Soropita desejar a vida ordeira já significa uma busca de enfrentamento do sofrimento, um passo em direção a libertação de seus fantasmas, portanto. Ele (dentro de certas medidas) está, como Dante, imbuído de um impulso para a salvação.

Também o fato do protagonista rosiano não querer trocar sua propriedade no ão por uma fazenda, ainda por se fazer e perdida nos confins de Goiás, que tem o intrigante nome de *Campo Frio*, é um indicio de

que Soropita busca sair da condição infernal que seu passado representa, como veremos a seguir.

4.1 Evitando o *Campo Frio*

Em “Dão-Lalalão”, o fazendeiro goiano Senhor Zózimo propõe a Soropita o seguinte negócio:

[...] berganhar aquilo [a propriedade do ão] por sua grande fazenda, dele, cinco tantos maior, em Goiás, fundo rumo de Planaltina. Orelhadas, porteiras fechadas – e ainda voltava dinheiro, para mudanças. [...] O Campo Frio, se chamava. Num tão apartado, menino-pequeno de vaqueiro, em antes de aprender a falar, aprendia a latir, com os cachorros. Restavam matas-irgens, por avar, e estradas no escuro, por mesmo dentro das matas, com sobes e descas, e pedregulho, por onde quando no raro passava uma tropa, ou um cavaleiro sozinho, súbito depois os coatis surgiram do mato, por trás, pra remexer no estrume quente dos cavalos. [...] Ah, e lá, se estava morrendo no solto alguma rês ou um animal, urubú tinha de brigar, por inteiros dias, com o gavião-de-penacho e os lobos-do-campo. (DL, p. 482-483)

No trecho citado acima, podemos perceber a ambigüidade que cerca tanto a proposta do fazendeiro goiano, quanto o lugar onde se localiza a fazenda. Apesar de o *Campo Frio* ser cinco vezes maior que a propriedade de Soropita, Zózimo a oferece de “porteiras fechadas” e com uma contrapartida em dinheiro. Como justificativa para tal, o dono da fazenda de Goiás, diz que “por simpleza do destino” (DL, p. 483) tinha adquirido aquela propriedade, mas agora “por conta dos filhos, do ensino desses e, porque lá não tinha parente nenhum” (DL, p. 483) gostaria de trocá-la e viver no ão. Tamanha discrepância no valor das propriedades leva Soropita a refletir se seria realmente bom para ele recomeçar a vida em região tão longínqua. Muito já tinha construído no ão, não o atraia recomeçar do nada em lugar remoto, afastado da ordem conquistada.

Na descrição da fazenda do *Campo Frio* podemos perceber imagens que remetem ao “Inferno” de Dante. O lugar era tão distante que causava dó, o que lembra o fato do último círculo da voragem infernal ser o ponto mais longínquo de Deus. Na fazenda de Goiás, as crianças podem ser associadas às almas dos infantes do Limbo, que “não pecaram, mas não têm validez, / sem batismo, seus méritos” (DC, “Inferno” IV, 34-35),¹⁹⁰ porque os infantes sertanejos muito provavelmente também ficarão sem batismo, uma vez que em lugar tão sem estrutura, onde a ação do homem ainda está por se fazer, a Igreja também não estará presente. Além disso, a fazenda de Goiás possui “estradas no escuro”, que podem ser, simbolicamente, relacionadas à escuridão dos caminhos tortuosos e enganadores que conduzem ao inferno dantesco. A imagem da briga constante entre as aves carniceiras pela presa remete, também de maneira simbólica, à disputa dos demônios por flagelar ininterruptamente as almas dos condenados:

Brandiam os seus garfões: “Posso tocá-lo”,
dizia um para o outro, “no costado?”,
que respondia: “Sim, trata de acertá-lo”. (DC, “Inferno” XXI,
100-102)¹⁹¹

A resistência do protagonista em ir para o *Campo Frio* é representativa do desejo dele de não retroceder, de não fugir de todos e se esconder ainda mais no sertão, juntamente com sua mulher, para continuar a ocultar o segredo dos dois. Isso parece significar que o protagonista da novela não quer mergulhar no ambiente infernal que o lugar representa:

O Campo Frio... Ah, seu corpo mesmo se gasturava: os renovados trabalhos, um castigo bronco, a gente estranha, aquele fim-de-mundo, quase no demeadado dos bugres, a idéia agora lhe parecia acima de seu compor. Então, ia para lá,

¹⁹⁰ “ch’ei non peccaro; e s’elli hanno mercedi, / non basta, perché non ebber battesmo”

¹⁹¹ “Ei chinavan li raffi e ‘Vuo’ che ‘l tocchi’, / diceva l’un con l’altro, ‘in sul groppone?’, / E rispondien: ‘Sí, fa che gliel’ accocchi”.

escorraçado. Ia, por não prestar. Nem sabia, nem queria saber mais o motivo por quê. Mas, e que medonho jeito conseguir começar a vida lá? (DL, p. 551)

O que Soropita teme na distante fazenda de Goiás é ter que começar tudo de novo, interrompendo o processo de construção de uma nova vida, que ele iniciou no *Ão*, e que representa todo o esforço que fez, e ainda faz, para escapar dos fantasmas do passado. O ex-boiadeiro, após saber das reais condições da fazenda, hesita em realizar o negócio porque bem maior que o esforço físico que a mudança acarretaria, seria o desgaste emocional de perder tudo o que já conquistou. Contudo, o que mais aflige Soropita é expor Doralda a esses tormentos, porque “ela era tão boa, tão de acordo, com tudo, por amor a ele” (DL, p. 551).

A simbologia que Rosa hauriu em Dante, contribui para a interpretação de “Dão-Lalalão”. Ajuda a entender, por exemplo, porque ir para o *Campo Frio*, ainda que com vantagem financeira, significaria para Soropita retroceder em direção ao rumo que decidira dar à sua vida. Segundo a simbologia que se desvenda no nome do lugar (através, no nosso caso, da correlação com Dante), mudar-se com Doralda para a fazenda goiana significaria para Soropita fugir e não enfrentar os seus problemas interiores.

De acordo com Le Goff, na lógica medieval do purgatório, os vivos, através de uma ajuda espiritual podem abreviar a provação dos mortos. Embora, como sabemos, Soropita não esteja morto, Doralda é quem dá essa ajuda ao marido. A mulher do ex-boiadeiro parece representar para ele, no nível em que se situa a sua experiência – que é muito diferente do relato dantesco – o que Beatriz representa para Dante. É pensando em Doralda e em seu amor que o protagonista irá escapar do infortúnio.

Dessa forma, Soropita decide que “Não podia tomar a resolução do Campo Frio. Não tinha direito de fazer, era judiação com Doralda, que não

merecia. Um homem não é homem, se escapa de não pensar primeiro na mulher” (DL, p. 550). Assim, o herói rosiano evita o isolamento e escapa do gelo do inferno rumo ao fogo do purgatório.

No último terraço do “Purgatório” de *A divina comédia*, o acesso ao paraíso terrestre se dá através de uma cortina de fogo, que os penitentes atravessam cantando. Esse momento da obra italiana ecoa, de forma bastante diversa, como veremos mais adiante, no seguinte trecho de “Dão-Lalalão”:
“Os escárnios da sorte: e ele? – cantando entrar numas chamas dum fogo?!” (DL, p. 554).

Também aproximam *A divina comédia* e “Dão-Lalalão” alguns aspectos do tratamento dado ao amor por Dante e Rosa. No “Purgatorio” de Dante Alighieri, o papel do amor é o de revelador das virtudes humanas que, ao aflorarem, permitem a purgação dos pecados:

O planeta gentil, que a amar exorta,
todo ao riso incitava o Oriente,
velando os Peixes que a seu tempo porta.

Voltei-me à destra, dirigindo a mente
àquele pólo, e avistei quatro estrelas
não vistas mais fora da prima gente.

Gozar parecia o céu suas chamas belas:
ó setentrional solo desprovido,
pois que impedido estás da vista delas! (DC, “Purgatório” I,
19-27)¹⁹²

O “planeta gentil/bel pianeto” descrito por Dante é o planeta Vênus que, segundo Enrico Malato, foi usado pelo poeta florentino como: “símbolo do amor divino reencontrado”.¹⁹³

¹⁹² “Lo bel pianeto che d’amar conforta / faceva tutto rider l’oriente, / velando i Pesci ch’erano in sua scorta. // I’ mi volsi a man destra, e puosi mente / a l’altro polo, e vidi quattro stelle / non viste mai fuor ch’a la prima gente. // Goder pareva ‘l ciel di lor fiammelle: / oh settentrional vedovo sito, / poi che privato se’ di mirar quelle!”

¹⁹³ MALATO, 2005, p. 971: “simbolo dell’amor divino ritrovato.” Tradução nossa.

Na novela rosiana, o amor também é o responsável por trazer à tona as virtudes de Soropita. É por amar Doralda, que, de acordo com Maria Thereza Abelha Alves, “era dotada de uma alegria tão absoluta, verdadeira força centrípeta”¹⁹⁴ que o ex-boiadeiro não quer perder tudo o que já conquistou. Doralda é força que atrai Soropita para uma vida ordeira.

Doralda, com seu amor, sua alegria e seu canto representava o doce conforto de uma vida nova, distante dos tormentos e da violência do passado. No entanto, Soropita ainda é atormentado pelo ciúme e outros medos. O ex-boiadeiro temia que o negro Iládio voltasse do centro do ão bêbado e o desafiasse, relevando a todos o passado de Doralda, pois na imaginação do protagonista o negro “sabia de Doralda, arreito, conhecia; bem que viu, logo reconheceu! O preto Iládio, Dalberto falara: era trabuz, um fulano-de-tal de corajoso” (DL, p. 554).

4.2 O ciúme e a cortina de fogo

Para Bento Prado Jr., o ciúme de Soropita é um elemento catalisador das imagens do passado que estavam dispersas em seu devaneio. Quando consegue reintegrar “o passado no presente [superpondo] as imagens de Izilda e de Doralda, Soropita está finalmente à altura de si mesmo e [...] a noção de destino não entra em conflito com a iniciativa do herói.”¹⁹⁵ É nesse momento, ainda segundo Prado Jr., que o protagonista da novela reconhece suas contradições e pode, a partir de então, suprimi-las.

Há uma outra simbologia em comum entre “Dão-Lalalão” e *A divina comédia* que vale a pena apontar aqui: tanto o passado de Soropita quanto o de Dante será, simbolicamente, expurgado através do fogo.

¹⁹⁴ ALVES, 2001, p. 217.

¹⁹⁵ PRADO JR., 1985, p. 210.

Segundo Jacques Le Goff é freqüente a presença do fogo na figuração do purgatório na Idade Média:

No Purgatório medieval e nos esboços que o precederam, o fogo surge sob quase todas as formas apontadas pelos especialistas da antropologia religiosa: círculos de fogo, lagos e mares de fogo, anéis de chamas, muralhas e fossos de fogo, fauces de monstros lançando chamas, carvões ígneos, almas com forma de labaredas, rios, vales, e montanhas de fogo.¹⁹⁶

Le Goff também traça a gênese do uso do fogo como elemento purificador, que é “um símbolo portador de sentido, o da salvação pela purificação”.¹⁹⁷

Ainda de acordo com o historiador francês é através do fogo que se extingue um período já vivido, para se iniciar uma nova existência. Le Goff cita o trabalho de Carl-Martin Edsman e sua pesquisa sobre contos, lendas e espetáculos populares medievais e modernos, nos quais constatou a “presença de fogos regeneradores idênticos aos que na Antiguidade se encontram entre os Romanos, os Gregos, e ainda entre os Iranianos e os Indianos, onde esta concepção de um fogo divino – *Ignis divinus* – parece ter origem”.¹⁹⁸

Para Jacques Le Goff, o “melhor teólogo da história do Purgatório é Dante”¹⁹⁹. Le Goff observa que o poeta florentino não se furtou a colocar, no último terraço da montanha de expiação, uma representação do *Ignis divinus*. De fato, conforme já dissemos, há no purgatório dantesco uma cortina de

¹⁹⁶ LE GOFF, 1993, p. 21.

¹⁹⁷ LE GOFF, 1993, p. 25.

¹⁹⁸ LE GOFF, 1993, p. 22.

¹⁹⁹ LE GOFF, 1993, p. 22.

fogo que separa as almas penitentes do paraíso terrestre e, conseqüentemente, da sua salvação definitiva.

Essa cortina ígnea toma conta de toda a última cornija e os penitentes ficam imersos nela, sobrando somente uma estreita faixa do terreno, espremida entre as chamas e a beira da montanha:

Aqui da costa um fogo invade a pista
e, da borda pra cima, sopra um vento
que o respinge, e uma via dele conquista;

que seguimos então com passo atento
só de um em um, e eu sempre a recear
por cá o fogo e por lá o tombamento.

E o meu Mestre dizia: “Neste lugar
deve-se aos olhos ter estreito o freio,
que, por bem pouco, arisca-se de errar”.

“*Summae Deus Clementiae*” ora no seio
de grande incêndio ouvi vozes cantando
que o meu olhar volveram para o seu meio;

nas chamas vi os espíritos andando;
e ora pra eles e ora para a estrada
eu ia volvendo o olhar de quando em quando. (DC,
“Purgatório” XXV, 112-126)²⁰⁰

Como podemos ver nos versos transcritos, as almas dos penitentes cantam e louvam, pedindo clemência a Deus, mergulhados no fogo. Um fogo que não queima, mas sim purifica. Em “Dão-Lalalão”, Soropita, no momento em que seu ciúme atinge o ápice, se vê transtornado por um “vento mau” que ameaça arrastá-lo para o inferno e, em sua consciência atormentada, mistura realidade e fantasia e devaneia, parecendo vislumbrar: “Um fôgo,

²⁰⁰ “Quivi la ripa fiamma in fuor balestra, / e la cornice spira fiato in suso / che la reflette e via da lei sequestra; // ond’ir ne convenia dal lato schiuso / ad uno ad uno; e io teméa ‘l foco / quinci, e quindi temeua cader giuso. // Lo duca mio dicea: ‘Per questo loco / si vuol tenere a li occhi stretto il freno, / però ch’errar potrebbesi per poco’. // ‘*Summae Deus clementiae*’ nel seno / al grande ardore allora udi’ cantando, / che di volger mi fé caler non meno; // e vidi spirti per la fiamma andando; / per ch’io guardava a loro e a’ miei passi / compartendo la vista a quando a quando”.

uma sede. E Doralda, contente pensando que tudo em paz, cantava outra vez. Os escárneos da sorte: e ele? – cantando entrar numas chamas dum fôgo?! Somando com as clemências de Deus. Só se chorasse e ia cantando, depois de loucuras?” (DL, p. 554).

Como podemos perceber, existem muitas semelhanças entre os dois trechos citados: as “chamas de um fogo” da narrativa de Rosa correspondem ao “grande incêndio”, do poema dantesco e as “clemências de Deus” ao “*Summae Deus Clementiae*”. Acrescente-se a isso o fato de o fogo, em ambos os casos, significar uma passagem que deve ser transposta.

No poema italiano, Dante visualiza diante de si o fogo, ouve os cantos dos penitentes, que têm certeza que o sacrifício de estarem no meio da fogueira será recompensado com a salvação eterna. Já o protagonista de “Dão-Lalalão”, não tem a mesma convicção dos penitentes de *A divina comédia*. As afirmações contidas nos versos de Dante são transformadas em perguntas na narrativa rosiana. O mundo moderno no qual a novela se insere é o mundo das dúvidas, das incertezas, das interrogações e Soropita, ao contrário dos penitentes medievais, não têm certeza que irá encontrar alento do outro lado das chamas, embora busque isso.

Ainda assim, na novela rosiana temos uma atmosfera que remete à atmosfera do purgatório criado por Dante. Nos dois casos, o sacrifício da travessia do fogo é compensado pela esperança do que se pode encontrar do outro lado.

O protagonista ouve Doralda cantar – assim como os penitentes do “Purgatório”, a mulher do protagonista está perfeitamente integrada ao ambiente de paz, sendo, por isso, menos sujeita aos sobressaltos do marido, que ela tenta acalmar quando ele se irrita com Iládio: “Mas Bem, o preto não fez nada, não destratou, não disse nada: o preto só saudou...” (DL, p. 556-554). Imerso em tais pensamentos, o ex-boiadeiro parte ao encontro de Iládio:

– “Bronzes!...”

Saía, cego, para dar esbarradas, rijo correndo, como um teiú espantado irado, abrindo todo caminho. Tremia nas cascas dos joelhos, mas escutava que tinha de ir, feito bramassem do escancarado do céu: a voz grande do mundo. [...] – “Bronzes! Com minha justiça, brigo, brigo...” Seus olhos viam fôgo de chama. (DL, p. 555)

No trecho citado, é recorrente a repetição da palavra “bronzes” como um clamor ou brado de guerra. Esse clamor, de acordo com Luiz Roncari, “remete à raça dos guerreiros do mito de Hesíodo simbolizada pela brutalidade, do homem violento tomado pela *Hýbris*”.²⁰¹ Os “homens do bronze” representam a violência em estado puro.

4.3 *Bronzes: uma escuridão por cima do sol*

Soropita galopa em direção ao Æ sob um céu limpo com nuvens brancas, mas, “por cima do sol, podia ir sua sombra” (DL, p. 555) obscurecida pelo desejo de matar o negro Iládio. É esse o momento da narrativa em que o herói rosiano parece que irá retomar seu passado violento. A repetição constante da palavra “bronzes” de que falamos acima equipara aos guerreiros de bronze de Hesíodo que, não é demais ressaltar, representam a violência em seu estado puro. Além disso, Soropita está montado no cavalo Apouco, com o qual, conforme já dissemos, estabelece uma relação simbiótica que remete à violência dos centauros.

No entanto, ao encontrar o negro Iládio, Soropita não atira nele de imediato, antes o desafia “– Apêia, negro, se tu não tem caráter! Eu te soflagro!...” (DL, p. 556). A reação de Iládio é de total submissão: ele evita o confronto e pede perdão: “Iládio exclamava, enorme – um grito de perdão!”

²⁰¹ RONCARI, 2007, p. 79.

(DL, p. 556). Com o boiadeiro negro humilhado a seus pés, Soropita o expulsa do ão:

Mas o preto Iládio deitado na poeira, açapado – cobra urutu desquebrada – tremia de mãos e pernas. – “Tu é besta, seô! Losna! Trepas em tua mula e desenvolve daqui...” – Soropita comandava aquele grande escravo aos pés de seu cavalo. Igual a um pensamento mau, o preto se sumia, por mil anos. Urubús do ar comiam a fama do preto. Os outros vaqueiros, sensatos, não diziam nada, iam tocando estrada a fora, encordoados. O pobre do bom Iládio bambo atrás de todos. (DL, p. 556)

O protagonista da novela rosiana não comete o assassinado e olha para sua arma que, pela primeira vez depois da resolução tomada, não disparou. O revólver é um presente do amigo Dalberto que, ao dá-lo a Soropita, lhe diz que: “o revólver era reiuno, foi dos da Polícia de lá” (DL, p. 502). Essa arma também é um indício que aponta para a possibilidade de retomada da antiga violência, já que uma das acepções da palavra *reiuno* é “fornecido pelo Estado e especialmente pelo Exército para uso dos soldados (farda, botas etc.)”.²⁰² Assim, essa arma pode estar associada àquelas tantas outras usadas pela polícia ou por jagunços a serviço do Estado, na empreitada de eliminar os valentões dos sertões do país, que o general Góes Monteiro, citado por Roncari, chama de “numerosa quantidade de armamento pertencente ao Exército e distribuído às forças policiais e irregulares a serviço do mandonismo provinciano”.²⁰³

No entanto, Soropita não resolve esse conflito cometendo o crime, como era seu ímpeto fazer, não volta ao passado de temível matador, que lhe trazem os tormentos do inferno.

²⁰² REIUNO, AURÉLIO, on line.

²⁰³ MONTEIRO *apud* RONCARI, 2007, p. 24

Também não está, por outro lado, pronto para alcançar a paz de espírito que tanto deseja. Como personagem de uma narrativa moderna, Soropita representa um homem em busca da solução de seus conflitos e, ao contrário de Dante, a quem é apresentado um caminho inequívoco a seguir, o ex-boiadeiro está sozinho, desorientado, não tem certezas, só tem dúvidas, não pode, portanto, ser modelo a ser seguido. O personagem narrador de *A divina comédia*, que foi criado por Dante para representá-lo é, este sim, modelar e servirá de exemplo para toda a humanidade ao alcançar o paraíso.

De fato, Soropita não matou Iládio, mas o humilhou. Essa humilhação funcionou, por exemplo, como uma compensação para, entre outras coisas, o ciúme e a raiva que o ex-boiadeiro guardava do preto Sabarás e projetou em Iládio.

Dessa forma, o protagonista de “Dão-Lalalão” continua em sua trajetória como o devente, pois, assim como as almas do “Purgatório” de Dante, que ainda não pagarem sua pena, ele também não resolveu os dramas que atormentam sua consciência. Seu inconsciente não está totalmente livre dos fantasmas que o assombram. Soropita, embora não tenha mudado para a fazenda de Goiás, evitando, assim, o *Campo Frio* e a simbólica descida ao “Inferno”, que essa mudança representaria, também não conseguiu elevar sua vida a um estágio superior e, de forma simbólica, ainda não ascendeu ao seu paraíso.

Após o insólito conflito com Iládio, que prometia morte e terminou sem as pessoas do ão entenderem muito bem o que houve, Soropita volta para casa pensando em paz, em Doralda, em perfumes e sobre ele, não há mais uma escuridão, mas um céu azul. Sua consciência, agora, não está mais atormentada, mas povoada por elementos paradisíacos: “Tão bom, tudo, que a vida podia recomeçar, igualzinha, do princípio, e dali, quantas vezes quisesse” (DL, p. 557), o que funciona como um primeiro indicador da possibilidade de elevação do protagonista.

O ex-boiadeiro vai voltar para casa, para o amor de Doralda, para a rotina prazerosa de todos os dias: almoçar e pegar novamente a estrada para Andrequicé, ouvir a novela de rádio e voltar para o ão que, diferentemente da fazenda do *Campo Frio*, representa para Soropita o paraíso possível, como vamos discutir a seguir.

CAPÍTULO 5

UM PARAÍSO POSSÍVEL PARA SOROPITA

“Numa paz poderosa, vinha para casa, para Doralda. [...] Tão bom, tudo, que a vida podia recomeçar, igualzinha, do princípio, e dali, quantas vezes quisesse. Radiava um azul. Soropita olhava a estrada-real.”

“Dão-Lalalão (o devente)”

“À fantasia foi-me a intenção vencida;
mas já a minha ânsia, e a vontade, volvê-las
fazia, qual roda igualmente movia,

o Amor que move o Sol e as mais estrelas.”

A divina comédia, “Paraíso” XXXIII, 142-145

O “Paraíso” é a última cântica de *A divina comédia* e representa o objetivo da viagem de Dante, bem como o destino das almas dos bem-aventurados merecedores da graça eterna, imediatamente após a morte ou após o período de expurgação dos pecados no purgatório.

O paraíso dantesco também tem sua concepção fundamentada na cosmologia da época, herdada de Aristóteles e Ptolomeu, segundo a qual a volta da Terra imóvel giravam:

[...] na ordem crescente de suas distâncias, oito círculos de corpos celestes ou, na linguagem de Dante, oito céus de estrelas: Lua, Mercúrio, Vênus, Sol, Marte, Júpiter, Saturno e Estrelas fixas, todos em forma de anéis materiais mas não sólidos, nos quais serão encontrados por Dante, em sua elevação de céu a céu, as almas dos premiados ao Paraíso, na ordem crescente de seus merecimentos, mas não de suas beatitudes. Vamos encontrar, para além do céu das estrelas fixas, um novo céu, concêntrico a esse, que é o *Primum Mobile* [...] Acima dele está o Empíreo, imóvel, no qual conhecemos a Rosa Mística, glorificação dos Beatos. E, no ponto mais alto do Empíreo, nove Círculos Angélicos, concêntricos, rodam a volta de Deus e são ocupados, não por espíritos de humanos, mas somente pelos Anjos criados diretamente por Deus que obedecem a uma classificação de perfeição correspondente à dos céus ocupados pelos espíritos de humanos, desde o da Lua até o Primeiro Móvel.²⁰⁴

De acordo com Malato, o poeta florentino teve que harmonizar as exigências da teologia com a ideia de gradação existente nas duas primeiras cânticas do poema, uma vez que para a Igreja a sede dos beatos é:

[...] unicamente o empíreo, onde todos gozam do contato direto com Deus, mais ou menos vizinhos a Ele segundo o seu grau da beatitude. Dante, por essa razão, imagina que, por especial concessão divina, as almas dos beatos lhe vão ao

²⁰⁴ MAURO *apud* ALIGHIERI, 2005, p. 7-8.

encontro e se mostram nos vários céus, cada uma naquele do qual, ao nascer, recebeu as suas inclinações individuais: segundo as crenças astrológicas do tempo, de fato, em todos os homens as esferas celestes determinam o movimento inicial do ânimo, se bem que sem nenhuma limitação da liberdade de juízo e de querer, salvando-se, portanto, o livre arbítrio, fundamental princípio regulador da vida moral.²⁰⁵

A estratégia de Dante de apresentar, no “Paraíso”, cada alma beata em um céu diferente como “especial concessão divina”, conseguiu conciliar o credo cristão e a ciência teológica com a sua fantasia poética e manteve a hierarquia presente no “Inferno” e no “Purgatório”, que, conforme já apresentamos nos capítulos precedentes, dispõe em gradação crescente os pecados punidos e em gradação decrescente os a serem purgados. No reino iluminado do paraíso, “todos os beatos sobem ao Empíreo sem distinção de lugares e Dante os distribui nas sete esferas para representação simbólica, destinada à compreensão humana dos degraus de suas beatitudes”.²⁰⁶ Essa explicação é dada por Beatriz nos seguintes versos de *A divina comédia*:

Dos Serafins quem mais Deus alumia,
Moisés, Samuel ou o João que citar
queiras, nenhum e nem mesmo Maria

possui em outro Céu o seu lugar
mais que o espírito que ora apareceu,
nem mais ou menos tempo por estar;

mas todos fazem belo o primo céu
e têm diversamente doce vida

²⁰⁵ MALATO, 2005, p. 950-951: “unicamente l’empireo, dove godono tutti del diretto contatto con Dio, piú o meno vicini a lui secondo il grado della loro beatitudine. Dante immagina perciò che, per speciale concessione divina, le anime dei beati gli vadano incontro e gli si mostrino nei vari cieli, ciascuna in quello da cui, nascendo, aveva ricevuto le sue particolari inclinazioni: secondo le credenze astrologiche del tempo, infatti, in tutti gli uomini le sfere celesti determinano il movimento iniziale dell’animo, benché senza alcuna limitazione della libertà di giudizio e di volere, salvo dunque il libero arbitrio, fondamentale principio regolatore della vita morale.” Tradução nossa.

²⁰⁶ MAURO *apud* ALIGHIERI, 2005, p. 31.

por diverso sentir o enlevo seu.

Mostram-se aqui não porque só admitida
seja-lhes esta esfera, mas pra acento
à beatitude sua menos erguida:

fala-se assim ao vosso entendimento
que só através dos sentidos apreende
e após transfere ao intelecto atento. (DC, “Paraíso” IV, 28-42)²⁰⁷

O “primo céu” é o céu da Lua, no qual se apresentam os espíritos que, embora inclinados à castidade, não cumpriram esse voto monástico²⁰⁸ em função de uma violência externa. É lá, por exemplo, que Dante conversa com a alma de Piccarda, que desejava seguir a vida religiosa, mas foi obrigada a se casar. O segundo é o céu de Mercúrio, lugar dos que em vida procederam retamente, mas o fizeram mais por desejo de honrarias na terra que por temor a Deus. O terceiro céu é o de Vênus, lugar dos espíritos amantes que “foram naturalmente dispostos para amar e souberam transformar o amor pelas coisas terrenas em amor a Deus”.²⁰⁹ O quarto é o céu do Sol, onde se apresentam as almas dos sábios. O quinto céu é o de Marte, lugar dos que combateram em nome da fé. O sexto é o céu de Júpiter, onde as almas dos príncipes e governantes justos que amaram seu povo e administraram suas posses com justiça são apresentados pelo poeta florentino. No sétimo céu, que é o de Saturno, estão os espíritos contemplativos.

²⁰⁷ “D’i Serafin colui che piú s’india, / Moisé, Samuel, e quel Giovanni / che prender vuoi, io dico, non Maria // non hanno in altro cielo i loro scanni / che questi spiriti che mo t’appariro, / né hanno a l’esser lor piú o meno anni; // ma tutti fanno bello il primo giro, / e differentemente han dolce vita / por sentir piú e men l’eterno spiro. // Qui si mostraro, non perché sortita / sia questa spera lor, ma per far segno / de la celestial c’ha men salita. // Cosí parlar conviensi al vostro ingegno, / però che solo da sensato apprende / ciò che fa poscia d’intelletto degno”.

²⁰⁸ Os votos monásticos, como se sabe, são a pobreza, a castidade e a obediência.

²⁰⁹ MALATO, 2005, p. 951: “furo no naturalmente disposti ad amare e seppero trasformare l’amore per le cose terrene in amore di Dio”. Tradução nossa.

Depois dos sete céus planetários, os ecos da vida na Terra vão esmaecendo e todas as cenas passam a representar somente a glória de Deus, pois, segundo explica Enrico Malato:

[...] no céu das Estrelas fixas é representado o triunfo de Cristo e de Maria, no céu Cristalino, o triunfo dos anjos, com as nove hierarquias angelicais (serafins, querubins, tronos, dominações, virtudes, potestades, principados, arcângelos, anjos) que giram como círculos de fogo em torno a um ponto luminoso, pequeno, mas de uma luz tão intensa que se torna insustentável, que é o próprio Deus; no empíreo Dante tem finalmente a visão de todos os beatos em sua real configuração e colocação, dispostos como pétalas de uma imensa flor, a cândida rosa, imersa em um oceano de luz fulgurante que emana de Deus, enquanto as fileiras angelicais voam incessantemente em torno, em um contínuo vaivém entre Deus [...] e a flor.²¹⁰

O que prevalece no reino da beatitude é a alegria por estar junto de Deus e em paz eternamente. O paraíso dantesco é o reino da luz e o ambiente é de cantos de louvor, oração e Amor, com “a” maiúsculo, que consiste na confirmação da existência de um Deus, pai e criador de tudo o que há na Terra e fora dela, que acolhe junto de si todos os que viveram voltados para o bem.

No século XX, Guimarães Rosa não poderia recriar um mundo dessa natureza, com uma constituição tão rigorosa dos caminhos do paraíso, da forma como Dante o fez. Em Rosa vigoram concepções modernas e a noção de salvação só pode existir em outro plano. Em “Dão-Lalalão”, o que estamos

²¹⁰ MALATO, 2005, p. 951: “nel cielo delle Stelle fisse è rappresentato il trionfo di Cristo e di Maria, nel cielo Cristallino è il trionfo degli angeli, con le nove gerarchie angeliche (serafini, cherubini, troni, dominazioni, virtù, potestá, principati, arcangeli, angeli) che girano come cerchi di fuoco intorno a un punto luminoso, piccolo ma dalla luce così intensa da risultare insostenibile, che è Dio stesso; nell’empireo Dante ha finalmente la visione di tutti i beati nella loro reale configurazione e collocazione, disposti come petali di un immenso fiore, la candida rosa, immersa in un oceano di luce sfolgorante che promana da Dio, mentre le schiere angeliche volano incessantemente intorno, in una spola continua tra Dio [...] e il fiore”. Tradução nossa.

chamando de paraíso possível para o protagonista implica na solução de um dilema interior de cuja superação depende a realização pessoal e humana mais plena de Soropita. A questão aqui se dá em nível psicológico.

Na novela rosiana o paraíso possível para Soropita consiste no desejo de seu protagonista de viver uma vida ordenada, sem o peso do passado e em harmonia com todos a sua volta. O ão constitui o lugar no qual Soropita iniciou o processo de constituição dessa vida de ordem e deixá-lo para ir começar tudo novamente na fazenda goiana do *Campo Frio*, conforme já dissemos, representaria fugir do enfretamento dos fantasmas do passado.

São seus medos interiores, sua consciência atormentada que impem “elevação” de Soropita. Um desses temores é, conforme já discutimos, o passado de prostituta de Doralda. A narrativa dá a conhecer ao leitor que, antes da noite na qual Dalberto esteve hospedado na casa de Soropita, o ex-boiadeiro nunca havia conversado com Doralda sobre o tempo em que ela era “mulher da vida”. No entanto, durante a noite em que recebeu o amigo, resolve fazê-lo. O protagonista de “Dão-Lalalão” pede a sua mulher que lhe conte sua estória de meretriz, apesar de a questão ser extremamente dolorosa para ele. O fato de, enfim, encontrar coragem para falar do assunto com Doralda indica que herói rosiano, ao invés de continuar fugindo do que o atormentava, resolve enfrentar o problema.

O processo de exorcismo dos fantasmas interiores de Soropita ocorre em etapas. Essa conversa com Doralda e a substituição da mulher pela prostituta imaginada – que ocorre nos devaneios de Soropita, conforme já dissemos – são etapas importantes desse processo.

O discurso interior do personagem principal quando este vai confrontar-se com Iládio, culminando nas palavras de humilhação com as quais Soropita rebaixa o boiadeiro negro é também um momento no qual o uso da linguagem, aqui substituindo a violência física, funciona como instrumento de libertação.

No próximo tópico a questão da libertação pela linguagem será discutida com mais detalhes.

5.1 O exorcismo dos fantasmas pela linguagem

5.1.1 Enfrentando os dilemas interiores: a conversa sobre o passado de Doralda

A libertação possível para Soropita ocorre através da linguagem. É enfrentando assuntos proibidos que os mesmos podem deixar de assombrá-lo. Ainda que tal tema lhe doa, ele, enfim, sente-se capaz de enfrentá-lo e pergunta à Doralda os nomes dos homens com os quais ela se deitou:

“- Você esteve com José Mendes?” “- Pelo nome, assim, não me alembro, Bem. Se visse outra vez, sabia... e tantos davam nome trocado, p’ra enganar. Como é que eu posso saber?” “Esteve com seo Remígio Bianôr alguma vez?” “Não, com esse não.” “- Com quem você sabe o nome e sabe que esteve de boiadeiros conhecidos?” “- Mas, Bem... Tantos”- Mas, fala!” “- Bom, tu conhece, por exemplo, o João Adimar?” “- Sei; esse?” “- Pois ele me vinha muito... Se apaixonou...” “- E o Boi-boi, o companheiro dele?” “- Demais.” [...] “- Com o preto Iládio, você esteve?” “- Iládio... Iládio... Nunca vi branco nem preto com esse nome...” (DL, p. 544-545)

O fato de Soropita perguntar a Doralda com quem ela manteve relações sexuais e se as manteve com conhecidos seus revela as preocupações mais profundas do ex-boiadeiro: indica que ele se preocupa com o fato de ela ter se prostituído com homens que ele conhece – o protagonista tem sempre a preocupação com a imagem que os outros fazem dele. E, fundamentalmente, permite afastar o terrível medo de que ela tenha mantido relações sexuais com o Iládio, objeto de seu ódio mais profundo. Isso não ter acontecido pode ajudar Soropita a superar o episódio de Sabarás.

O protagonista de “Dão-Lalalão”, ao interrogar a mulher de forma objetiva como jamais havia feito, não foge do enfrentamento do problema e

busca exorcizar-se dos fantasmas do passado. Para Maria Cristina Kuntz, esse diálogo reflete as lembranças e os devaneios que Soropita vivenciou durante o dia. Todos esses acontecimentos culminaram na liberação de tudo aquilo que o protagonista reprimia. Foi a partir da verbalização do que era recalcado que Soropita:

Desvenda com a mulher toda a verdade; rememora como e onde se conheceram - num bordel, a Casa de Clema. Consegue dirimir todas as dúvidas que até então guardara em seu coração; ante a falta de preconceito, a simplicidade e pureza que ela revela, ele acaba por desarmar-se, espiritualmente, visto que guarda três revólveres embaixo do travesseiro.²¹¹

O protagonista de “Dão-Lalalão” também questiona se Doralda chegou a se envolver emocionalmente com algum cliente e se ela não sente falta do antigo ofício. A mulher de Soropita responde que não se apaixonou por nenhum de seus clientes e faz uma declaração de amor para ele: “- Hoje em dia gosto é de você... Quero você, Bem, tu p’ra mim, a vida toda. Não posso que você um dia canse de mim!... [...] Com você não sinto perda de regozijos nenhuns... Conforme que sou. Mas tu sabe que eu sou tua mulher, direita, correta...” (DL p. 545) A declaração de amor de Doralda também ajuda a tranquilizar Soropita e, depois da dolorida conversa, eles tem uma noite de amor.

Após essa noite, os tormentos interiores de Soropita ainda permanecem. Ele, pela primeira vez na narrativa, vê o desalinho das roupas, a bagunça da casa. Esse estado de coisas “pobre, sujo, amarrotado” (DL, p. 549) é uma projeção do seu estado de espírito, uma vez que ainda não alcançou resolver plenamente o conflito que o passado de meretriz de Doralda lhe causa.

²¹¹ KUNTZ, 2008, p. 239.

Retornam à sua consciência, talvez como desdobramento da conversa que teve com sua mulher, a imagem dos clientes dela. De todos esses clientes, conforme já discutimos aqui, a imagem mais forte é a do último: o preto Sabarás. Ele é um fantasma que aterroriza a consciência do ex-boiadeiro.

No dia seguinte, será justamente contra outro homem negro, Iládio, que o ex-boiadeiro irá direcionar toda a raiva que guardou por tanto tempo. A violência que se anuncia, também já discutida aqui, será reelaborada e se realizará através das palavras.

5.1.2 A violência transformada em linguagem

Após considerar-se ofendido por Iládio o protagonista da novela trava mentalmente uma batalha com o suposto oponente:

Homem ele era, tinha Doralda e os prazeres por defender, e seu brio mesmo, ia, ia em cima daquele negro, mesmo sabendo que podia ser p’ra morrer! Tinha suas armas. Nem que não tivesse. Ia no preto. [...] O preto o matava, seu paletó ia estar molhado de sangues – que me importa! -: – “Honra é de Deus, não é de homem. De homem é a coragem!...” [...] Morria, que morria; mas matava. Se o preto bobeasse, matava! E dava um murro na polpa da coxa, coxa de cavaleiro dono de dono, seu senhor! Seus dentes estalavam, em ferro, podiam cortar como uma faca de dois lados, naquela cachaça, meter verga de ferro no negro. (DL, p. 554-555)

Como podemos ver, o trecho citado revela a trama de uma batalha de morte que Soropita empreende em seus pensamentos contra Iládio, na qual cogita, inclusive, ser derrotado e morto. O herói visualiza seu paletó sujo de “sangues”: o seu e, provavelmente, o de Iládio.

No entanto, a luta travada no plano da imaginação funciona como uma espécie de substituição da luta real, pois esta última não se realiza da

forma como os pensamentos do protagonista anunciam. O que acontece é a liberação dos impulsos violentos de Soropita através da humilhação verbal de Iládio que, conforme já dissemos, se prosta aos pés do oponente e lhe pede benção e perdão por algo que não fez: “ - Tou morto, tou morto, patrão Surrupita, mas peço não me mate, pelo ventre de Deus, anjo de Deus, não me mata... Não fiz nada! Não fiz nada!... Tomo benção... Tomo benção...” (DL, p. 556).²¹²

Ao não matar Iládio, Soropita evita a volta ao passado infernal que o atormenta. No entanto, o ex-boiadeiro o humilha para apaziguar sua consciência atormentada.

Em meio a esses fantasmas do passado, o que acalma o personagem principal da novela é a lembrança de Doralda. Durante o percurso na estrada de volta para o ão, ao pensar na mulher seu desejo é despertado, no entanto, ao chegar a sua casa, acompanhado por Dalberto, e estar diante dela, o que Soropita sente é alegria, paz de espírito e prazer em saber que todos percebem a força poderosa do amor que os une:

Doralda apareceu.

Doralda em chegar - dava boa-noite: as palavras claras, o que ela falava, e seu movimento - o rodavão de uma grande borboleta [...] Doralda mesma seduzia que espalhava uma aragem de paz educada e prazer resoluto - homem inteirava a certeza de que ela vinha com um sério de alegria que era sua, dela só [...] aqueles do ão a admiravam constantes - parecia que depois de olharem para Doralda logo olhavam

²¹² Luiz Roncari faz, a respeito desse episódio, uma leitura de cunho histórico-social. Para ele, Soropita, ao escolher um cavalo branco para ir atrás de Iládio leva a “própria ordem branca patriarcal, nas suas cores, formas, armas e palavras [para enfrentar] a negridão que ousou se levantar” (RONCARI, 2007, p. 78-79). O crítico considera o embate entre o ex-boiadeiro e Iládio, com a humilhação do último, como um conflito de classes, no qual a velha ordem patriarcal, que o marido de Doralda representa, submete o negro que ousou se levantar contra ela. Não podemos negar que existe em “Dão-Lalalão” a questão do preconceito social. No entanto, para a análise que estamos desenvolvendo, não é necessário nos atermos a esse ponto. O que importa ressaltarmos é que Soropita não mata Iládio, não recorrendo à violência física para a resolução desse conflito, indicando que o protagonista galgou mais um degrau em seu processo de aprimoramento pessoal.

para ele, Soropita, com um renovamento de respeito – homem que tinha tido sorte de tenência e capacidade para que Doralda gostasse dele e dele fosse, para sempre ficasse sendo. (DL, p. 522-523)

5.2 A presença de Doralda, o amor divino

Conforme discutimos no início desse trabalho, Guimarães Rosa lida com as fontes eruditas de forma a dessacralizá-las e lhes dando, em alguns casos, inclusive, tratamento humorístico. Na análise que estamos desenvolvendo, percebemos também esta irreverência do autor mineiro em relação a *A divina comédia*, ao tornar possível o estabelecimento de uma relação entre Beatriz e Doralda. Trata-se de um caso semelhante ao apontado por Benedito Nunes de que falamos no primeiro capítulo: em “Cara-de-Bronze”, foi à prostituta Nhorinhá que Rosa atribuiu a função da amada e guia de Dante.

A aproximação é bastante inusitada, pois Beatriz é espírito transcendental e Doralda e Nhorinhá são carne, desejo, apelo ao sensorial, como temos discutido aqui. No mundo moderno do autor mineiro não cabe mais a mulher espírito de Dante. A concepção de amor que vigora em Rosa conjuga corpo e alma, representando um caminho de elevação no qual “a forma de amor mais elevado ainda traz em si os níveis inferiores de que se serviu.”²¹³, como também já discutimos aqui. Nesse caminho de elevação, o amor seria, então, a primeira etapa de uma trajetória de ascensão, na qual “o prazer físico aos poucos vai se integrando ao dinamismo da alma”.²¹⁴

Dessa forma, o amor de Doralda – com toda sua carga sexual e erótica – é mais um estímulo para que Soropita continue a buscar uma vida de ordem, como a que leva com ela no *Ão*: “Doralda mesma enchia a casa de

²¹³ SOARES, 2007a, p. 181.

²¹⁴ NUNES, 1969, p. 149.

alegria sem atormentos, nem parecendo por empenho, só sua risada em tinte [...] por ela, perto dela, tudo resultava num final de estar bem [...] sem carecer de tenção, sem encargo; mais não se precisava” (DL, p. 480).

A propósito do amor em “Dão-Lalalão”, vale lembrar que na mesma carta na qual Guimarães Rosa afirma a Edoardo Bizzarri ter trazido Dante para a novela, o autor mineiro também assevera que trouxe o livro bíblico *Cântico dos Cânticos*.²¹⁵ Com se sabe esse é o livro da Bíblia que fala explicitamente do amor, por isso nos interessa investigar quais “gotas de essências” dos *Cânticos* Rosa “esparziu” na estória de Soropita.

Doralda é como a imagem da figura feminina do *Cântico dos Cânticos*, sendo uma “personificação da noiva, da Sulamita, da amada fiel ao laço conjugal”,²¹⁶ que exalta a união entre homem e mulher em seu aspecto erótico. No livro bíblico, o noivo em determinado momento exalta os encantos da esposa dizendo:

¹ - Tu és bela, minha querida
Tu és formosa!
Por dentro do teu véu
Os teus olhos são como pombas,
teus cabelos são como um rebanho de cabras
descendo impetuosas pela montanha de Galaad,
² teus dentes são como um rebanho de ovelhas tosquiadas
cada uma leva dois (cordeirinhos) gêmeos,
e nenhuma há estéril entre elas.
³ Teus lábios são como um fio de púrpura,
e graciosa é tua boca.
Tua face é como um pedaço de romã
debaixo do teu véu.²¹⁷

²¹⁵ Cf. ROSA, 2003, p. 86-87.

²¹⁶ ARAUJO, s/d, p.10.

²¹⁷ *Cântico dos Cânticos* 4: 1-3.

De fato, Soropita se dirige à mulher, naquela noite de amor em que também a interrogou sobre o seu passado, com palavras que remetem a este livro sapiencial bíblico:

- “*Tu é bela!...*” O vôo e o arrulho dos olhos, Os cabelos, cabriol. A como as boiadas fogem no chapadão, nas chapadas... A boca – traço que tem a cor como as flores, os dentes, brancura dos carneirinhos. Donde a romã das faces. O pescoço, no colar, para se querer com sinos e altos, de se variar de ver. Os doces, da voz, quando ela falava, o cuspe. Doralda – deixava seu perfume se fazer. (DL, p.544)

Ao utilizar a releitura de uma passagem bíblica para ilustrar o encontro amoroso dos amantes de “Dão-Lalalão”, o autor mineiro reforça na narrativa a concepção de amor como possibilidade de elevação, uma vez que o desejo sexual e o amor carnal – que podem ser percebidos no texto bíblico e na obra de Rosa – são o primeiro estágio de um enlace entre o casal que poderá conduzi-los a algo maior.

A presença de Doralda se reveste de sentidos simbólicos para Soropita, que se refere a ela com termos que remetem ao amor como algo divino. A mulher do ex-boiadeiro é junção dos estados contemplativo e sensível, pois representa para o protagonista os “sentidos da corporalidade do ser envolvido numa atmosfera erotizada e abstrata, entre o onírico e o real, e posteriormente expressos numa linguagem poética, que atinge uma imagem algo epifânica”.²¹⁸

Assim, Doralda, diferentemente de Beatriz, que só pode ser contemplada por Dante em sua fulgurante condição de alma beata que transmite “centelhas de amor tão incendiado” (DC, “Paraíso” IV, 140)²¹⁹ é

²¹⁸ ARAUJO, s/d, p.9.

²¹⁹ “di favelle d’amor cosí divini”.

capaz de fazer Soropita sentir e reter o amor carnal, sensível ao toque e ao apelo do corpo e o amor espiritual, mais próximo da natureza divina.

Nesse sentido, a presença de Doralda ajuda Soropita a se afastar do inferno que é sua consciência atormentada pelo medo de que todos descubram o seu passado e o de sua esposa. O ex-boiadeiro, diante da mulher, se sente assaltado pelo desejo de não se separar dela: “Se ele pudesse ter, sempre, sempre, sem fim, sem nunca esbarrar, a sua força de homem, calor de pessoa bebida, com Doralda nos braços, era o único jeito de não precisar de reter má lembrança nenhuma, pensamento ruim; um alívio definitivo” (DL, p. 548). Esse desejo de estar sempre perto, que Soropita tem, é compartilhado por Doralda que por “mais de uma vez” disse ao marido: “– 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...” (DL, p. 548). A vontade compartilhada pelos amantes, de comungarem de uma união que os torne um único ser, ligados, costurados, fundidos, é indicativa de que o amor que os une ultrapassa a dimensão carnal. O enlace sexual entre os amantes em “Dão-Lalalão” é assim descrito:

Doralda avançava, com gaticice, deslizada, ele a olhava, cima a baixo. –“Tal, tira tua mão...” ah, estudava contemplar – a vergonha dela, a cunha peluda preta do pente, todas as penugens no liso de seu corpo. Os seios mal se passavam no ar. O rosto em curto, em encanto, com realce de dureza de osso. As ventas que mais se abriam, na arfagem. A boca, um alinhar de onde vincos, como ele compertava os beiços, guardando a gula. Os dentes mordedores. Toda ela em sobre-sim, molhando um chamamento. O envesgo dos olhos. Só sutil ela pombeava. Soropita abraçou-a; *era todo o supetão da morte, sem seus negrumes de incerteza.* (DL, p. 545-546. Grifos nossos.)

No trecho destacado da citação acima, Soropita sente um “supetão de morte” no encontro sexual com Doralda e afirma que é uma morte sem “negrumes de incerteza”. Essa morte pode ser lida como a dissolução do ser

que o ato sexual implica. De acordo com o Jacques Le Goff, o erotismo leva o ser descontínuo a uma experiência de continuidade, que é, ao mesmo tempo, experiência de vida e de morte, já que produz um ser que se cria a partir da experiência da continuidade e é também a morte do ser descontínuo.

Soropita, ao evitar a violência física no confronto com Iládio e também ao não trocar suas posses no Æo pela fazenda do *Campo Frio* não retrocede ao passado. No entanto, o herói se mostra temeroso em “ultrapassar a cortina de fogo” – ato que simboliza a sua elevação, ou seja, a libertação de seus fantasmas interiores –, uma vez que ainda se vale, mesmo inconscientemente, de sua fama de matador para humilhar Iládio. Além disso, ainda o incomoda muito o fato de a mulher ter sido prostituta, pois mesmo nos momentos em que o êxtase sexual se une ao êxtase espiritual, Soropita ainda sente que “mesmo no profundo daqueles olhos, alguém ria dele” (DL, p. 546).

Esse incômodo profundo, que ainda gera insegurança, indica que o protagonista de “Dão-Lalalão” se vê diante de possibilidades, mas também de incertezas, o que é muito comum na literatura moderna. Diferentemente do mundo medieval da poesia de Dante – que, com seu caráter didascálico e moral, mostra que só há salvação do outro lado do “fogo que purga” – o universo sertanejo recriado por Rosa coloca Soropita diante da possibilidade de atravessá-lo e alcançar, ou não, a “salvação”.

5.3 Do gelo ao fogo: uma possível travessia

Nos versos finais de *A divina comédia*, Dante se encaminha para realizar o grande encontro com Deus. No entanto, o poema termina sem descrever esse momento e o poeta se confessa vencido em sua vontade e em sua habilidade poética:

À fantasia foi-me a intenção vencida;
mas já a minha ânsia, e a vontade, volvê-las

fazia, qual roda igualmente movia,

o Amor que move o Sol e as mais estrelas. (DC, “Paraíso”
XXXIII, 142-145)²²⁰

Assim, a viagem dantesca termina com o poeta, que representa toda a humanidade, completamente integrado à “roda” que move o mundo e isso ocorre por amor, um Amor, com “a” maiúsculo que é o próprio Deus. Embora com um desfecho que também mostra o seu protagonista em um momento de paz e empenhado em retomar a sua rotina, em “Dão-Lalalão” a integração total de Soropita consigo mesmo não ocorre.

O narrador nos diz que “Numa paz poderosa, vinha para casa, para Doralda. [...] Tão bom, tudo, que a vida podia recomeçar, igualzinha, do princípio, e dali, quantas vezes quisesse. Radiava um azul. Soropita olhava a estrada-real” (DL, p. 557). O ex-boiadeiro apenas olha a estrada-real que, além de parecer se referir ao lugar físico, palpável, também poderia simbolizar um caminho místico, metafísico que conduz à elevação.

Soropita recusou o gelo, a fazenda do *Campo Frio*, que pode ser associada, simbolicamente, como vimos, ao último círculo do “Inferno” de Dante, com seu lago congelado, o *Cocito*, que aprisiona com a imobilidade eterna os condenados. Ele, por si mesmo e por amor a Doralda – o que, em seu caso, é quase a mesma coisa –, preferiu ficar no *Ão*, lugar onde já iniciou o processo de construção de uma nova vida e onde busca de se livrar dos fantasmas do passado.

Ficando no *Ão*, Soropita cuida dos afazeres diários, vai ao Andrequicé, ordena a vida em uma rotina conhecida e agradável e, principalmente, ele não se esconde de seus dilemas interiores, não se acovarda, ao contrário, enfrenta seus fantasmas.

²²⁰ “A ‘alta fantasia qui mancò possa; / ma già volgeva il mio disio e ‘l *uxelle*, / sí come rota ch’igualmente è mossa, // l’amor che move il sole e l’altre stelle”.

Mas, Soropita ainda não atravessa o fogo purificador que avista quando se sente ofendido pelo negro Iládio. Esse fogo, que no poema de Dante está no último terraço do “Purgatório” como símbolo de purificação, encerra um período de vida para abrir outro, melhor e mais elevado para Dante. De acordo com Chevalier e Gheerbrant, o fogo “é o símbolo divino essencial [e existem] inumeráveis ritos de purificação pelo fogo – em geral, ritos de passagem”.²²¹ É nesse sentido que o fogo é usado em *A divina comédia*, como elemento de purificação que conduz ao divino, ao paraíso.

Entretanto, aqui nos interessa ressaltar o caminho empreendido por Soropita que vai do gelo – símbolo do seu inferno interior – ao fogo simbólico da expurgação de seus medos internos que, embora, de forma metafórica, não chega a atravessar, mas já consegue visualizar, indicando que ele começou o seu processo de elevação.

Em sua “peregrinação psicológica”, o protagonista de “Dão-Lalalão” ainda está na condição, conforme nos indica o subtítulo da novela, de “devente” e tem de galgar os degraus que faltam; alguns ele já galgou.

Se é certo afirmarmos que Dante volta de sua viagem aos reinos de além-túmulo plenamente purificado, preparado para alcançar novamente a *diritta via* e sabedor do caminho que deve trilhar para alcançar a graça divina, não é incorreto assegurarmos que para Soropita também existe a possibilidade de ir resolvendo seus dilemas, de livrar-se de seus fantasmas e de prosseguir no processo de ordenação de sua vida.

Maria Cristina Vianna Kuntz destaca que o leitor acompanha, na narrativa, o processo de recuperação e mudança do protagonista e recupera Leila Perrone-Moysés, em seu ensaio “Nenhures”, ao afirmar que “A liberação de parte [do] material inconsciente [de Soropita] através dos

²²¹ CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 440-441.

devaneios e do encontro com o amigo (o outro) permitiu seu êxtase amoroso e a conseqüente “cura”. Uma cura pelo amor”.²²²

Esse encontro, assim com o de Dante com Virgílio, fez com que aquele dia não fosse igual a nenhum outro vivido até então e nos mostrou um Soropita confrontando-se consigo mesmo em busca de um “paraíso” que se apresenta ao herói como um lugar possível – símbolo de uma consciência livre dos fantasmas do passado.

²²² KUNTZ, 2008, p. 240.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Tanto em Guimarães Rosa com em Dante, o amor, desejo que se faz anelo, possui uma dimensão cósmica universal. Força atrativa, irradia-se do objeto amado, o qual imanta os seres, seduz as almas e cativa-as em sua substância.”

Benedito Nunes

Cláudia Campos Soares, corroborando a percepção de Luiz Roncari, afirma que Guimarães Rosa promoveu “a reconexão da literatura brasileira com a clássica [...] permitindo a analogia e a exploração no plano literário de alguns de seus motivos e temas”.²²³ Como esperamos ter demonstrado nesse trabalho, *A divina comédia* e “Dão-Lalalão (o devente)” tem concepções em comum. As duas obras apresentam a ideia de uma travessia em direção a um aprimoramento individual e o papel importante do amor nessa travessia.

Entretanto, como também esperamos ter deixado claro, na obra de Dante, a queda e ascensão do poeta florentino simbolizam a queda da humanidade e sua possibilidade de redenção, desde que os valores divinos sejam sobrepostos aos interesses seculares.

Em “Dão-Lalalão”, diferentemente, a elevação do herói rosiano não é alegoria ou símbolo para a redenção do homem. No mundo do romance moderno, no qual a novela se insere, tal elevação só é possível em termos de um aprimoramento individual relacionado à capacidade de resolução dos conflitos psicológicos que impedem o protagonista de se desprender dos fantasmas do passado.

As correspondências que percebemos entre *A divina comédia* e “Dão-Lalalão” se mostram de maneira mais ou menos explícita. Em alguns momentos Rosa deixa evidentes os trechos do poema dantesco que trouxe para sua novela. Como exemplos, podemos citar o fato dos dois personagens principais encontrarem alguém que irá de forma direta ou indireta, expô-los à mudanças em suas vidas: Dante encontra Virgílio no meio de sua trajetória de vida e Soropita encontra Dalberto na metade da estrada. Outro exemplo é o uso simbólico de uma ventania que, no poema italiano, castiga as almas dos luxuriosos, e pela qual Soropita se sente arrastado quando explode de ciúme do negro Iládio.

²²³ SOARES, 2002, p. 174.

Em outros momentos, os pontos de aproximação não são tão explícitos. Podemos citar como exemplos a comparação do personagem principal de “Dão-Lalalão” com os centauros; a aproximação do inconsciente pantanoso de Soropita com os rios do inferno dantesco; e a relação entre a fazenda goiana do *Campo Frio*, para onde Soropita acaba não se mudando, com o gelo do último círculo do “Inferno” de Dante.

O tema amoroso, presente nas duas obras, compreende a travessia pelos meandros da consciência, na novela de Rosa, e pelos caminhos que levam a Deus, no poema de Dante. Em *A divina comédia*, o amor conduz ao sagrado, à afirmação cristã do amor de Deus pelos homens de boa vontade. Já em “Dão-Lalalão”, é o amor que impulsiona Soropita a querer resolver seus conflitos interiores, exorcizar os fantasmas do passado que ameaçam seu futuro.

Na novela rosiana, a temática amorosa implica conjugar corpo e alma, uma vez que o amor carnal conserva-se no espiritual e essas duas manifestações “embora qualitativamente distintas e de diferente altura na escalada do impulso erótico, interpenetram-se”²²⁴ e elevam o ato amoroso a um nível divino, ao “o em-deus”.

O desfecho da novela nos mostra um Soropita mais apaziguado consigo mesmo e com sua consciência. Não há, no entanto, elementos que nos permitam afirmar que o protagonista resolveu plenamente os seus conflitos. Entretanto, por tudo que analisamos aqui, podemos indicar que o ex-boiadeiro avançou em sua travessia rumo à resolução desses conflitos: ele foi capaz de conversar com Doralda sobre o seu passado de prostituta e também não matou Iládio. Embora o tenha humilhado, não recorreu à violência física.

²²⁴ NUNES, 1969, p. 147.

Esperamos ter demonstrado também que a distância temporal e as diferenças em termos formais e de contexto histórico-social que existem entre as duas obras não invalidam a possibilidade de aproximá-las. O poema de Dante, não obstante tenha dentre seus personagens personalidades políticas reais da Florença medieval, representa a configuração de um mundo que não possui correspondente físico no “mundo real”, mas que foi criado pelo poeta a partir de conceitos bíblicos, da Antiguidade Clássica e, principalmente, da criatividade inventiva e do engenho poético de seu autor. Já a novela rosiana tem uma referência geográfica e histórico-social precisa: o sertão mineiro. Além disso, não tem linearidade nem dimensão exemplar, ao contrário do poema de *A divina comédia*. “Dão-Lalalão”, ao contrário, enfoca uma experiência individual: a estória de Soropita se passa na consciência do protagonista. É através das lembranças, dos devaneios e do que ex-boiadeiro consegue ver do presente que o leitor vai se inteirando dos fatos, mas da mesma forma fragmentada e repleta de idas e vindas com a qual o próprio protagonista vê sua vida.

Ao aproximarmos a estória de Rosa do poema de Dante a partir do tema do amor, procuramos demonstrar que em ambas as obras os heróis empreenderam uma busca por uma nova vida motivados e/ou conduzidos pelo amor. Esse desejo de alcançar a plenitude, que é Deus – fim da busca, de acordo com o ideal cristão de *A divina comédia* – é, em “Dão-Lalalão”, a superação dos fantasmas interiores do protagonista.

No poema italiano, o amor eleva, conduz Dante ao amor divino. Já na novela rosiana, o amor também conduz Soropita a um tipo de elevação: a coragem de enfrentar seus problemas para que ele possa ter uma vida mais ordenada, vivenciando mais plenamente, inclusive, a experiência amorosa.

BIBLIOGRAFIA

ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. Edição bilingue. Tradução e notas de Ítalo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2005.

ALVES, Maria Thereza Abelha. Amar o amor, amaro amor: sob o jugo de Doralda. In: DUARTE, Lélia Parreira; ABELHA, Maria Thereza Abelha (Org.). *Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 213-230.

ARAÚJO, Elissandro Lopes. O baile de *Eros* em Dão-Lalalão: o projeto estético da novela *Roseana*. Disponível em <http://www2.ufpa.br/rcientifica/artigos_cientificos/ed_08/pdf/elissandro_araujo.pdf>. Acesso em 25/04/2010

ARAUJO, Heloisa Vilhena de. *A raiz da alma: Corpo de baile*. São Paulo: EDUSP, 1992.

ARAUJO, Heloisa Vilhena de. A pedra brilhante. In: _____. *O roteiro de Deus: dois estudos sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Mandarin, 1996, p. 379-556.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Tradução, estudo bibliográfico e notas Edson Bini. Bauru, SP: Edipro, 2002.

ASSIS, Alexandre Camanho de. Os rios na *Divina comédia*: I – O Inferno. Disponível em <<http://www.officinaartium.org/rios%20do%20inferno.pdf>>. Acesso em 18/11/2010.

AUERBACH, Erich. *Farinata e Cavalcante*. In: _____. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 151-175.

AUERBACH, Erich. *Dante: poeta do mundo secular*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

BARBI, Michele. *L'allegoria della Divina commedia*. In: SALINARI, Carlo; RICCI, Carlo. *Storia della letteratura italiana: con antologia degli scrittori e dei critici*. Bari, Italia: Laterza, 1980, p. 340-344.

BASTIANETTO, Patrizia Collina. *A divina comédia e o percurso de Dante para a salvação*. In: MARTINS, Edson Ferreira; ROANI, Gerson Luiz; CAMPOS, Maria Cristina Pimentel (Org.). *Memórias da narrativa: olhares sobre os clássicos*. Rio de Janeiro: Navona Editora, 2007, p. 35-53.

BASTOS, Alcmeno *et al.* *Estudos de literatura brasileira*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BÍBLIA. Português. *A Bíblia sagrada: antigo e novo testamento*. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1960.

BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. Edição Pastoral-Catequética. 38 ed. São Paulo: Editora Ave Maria, 2002.

BOCCACCIO, Giovanni. *Esposizioni sopra la comedia di Dante*. Milano, Italia: Arnoldo Mondadori, 1994. 2v.

BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Lisboa: Arcadia, 1980.

BRADBURY, Malcom; MCFARLANE, James Walter. *Modernismo: guia geral, 1890-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CANDIDO, Antonio. Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa. In: _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970, p. 135-160.

CEIA, Carlos. *E-Dicionário de termos literários*. 2005. Disponível em <<http://www.edtl.com.pt/>>. Acesso em 01/09/2010.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain; SUSSEKIND, Carlos; SILVA, Vera da Costa e. *Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução de Ana Mariza Ribeiro Filipouski *et al.* Porto Alegre: Globo, 1978, p. 39-56.

COUTINHO, Afrânio (Org.). *A literatura no Brasil*. v. 5. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

D'ENTRÈVES, Alessandro Passerin. Dante politico. In: SALINARI, Carlo; RICCI, Carlo. *Storia della letteratura italiana: con antologia degli scrittori e dei critici*. Bari, Italia: Laterza, 1980, p. 335-340.

DICIONÁRIO DO AURÉLIO. Dicionário on line. Disponível em: <<http://www.dicionariodoaurelio.com>>. Acesso em 20/12/2010.

DUARTE, Lélia Parreira; ABELHA, Maria Thereza Abelha (Org.). *Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *Veredas de Rosa III*. Belo Horizonte: PUC Minas: CESPUC-MG, 2007.

ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

FANTINI, Marli. *Guimarães Rosa: fronteiras, margens, passagens*. 2. ed. São Paulo: SENAC; Ateliê Editorial, 2008.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GETTO, Giovanni. *Aspetti della poesia di Dante*. Firenze, Italia: G. C. Sansoni, 1947.

GRIMAL, Pierre. *A mitologia grega*. 2. ed. Mira-Sintra, Portugal: Europa-América, [1989]. (Coleção Saber; 187).

JAMES, Henry. A arte da ficção. In: _____. *A arte da ficção*. São Paulo: Editora Imaginário, 1995, p. 19-53.

KUNTZ, Maria Cristina Vianna. Os devaneios de Soropita em Dão-Lalalão: uma abordagem psicanalítica. *Revista da ANPOLL: 1908 - Machado de Assis e Guimarães: aspectos lingüísticos e literários*. n. 2, v. 24, 2008. Disponível em <<http://www.anpoll.org.br/revista/index.php/rev/article/viewFile/41/38>>. Acesso em 10/09/2010.

LAGES, Susana Kempff. Exercícios de saudade: “Dão-Lalalão”. In: _____. *João Guimarães Rosa e a saudade*. São Paulo: Ateliê Editorial, FAPESP, 2002, p. 53-71.

LE GOFF, Jacques. *O nascimento do purgatório*. Lisboa: Estampa, 1993.

LUGIATO, Luigi. Il Paradiso. In: _____. *I personaggi de La divina commedia: visti da un alienista*. Roma: Athenaeum, 1932, 5v, p. 125-240.

MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome: Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MAGGI, Maria. Inferno. In: _____. *Esposizione della Divina commedia: parte prima*. Roma: Edizioni Volontà, 1954. p. 01-161.

MAGGI, Maria. Purgatorio. In: _____. *Esposizione della Divina Commedia: parte undicesima*. Roma: Edizioni Volontà, 1954. p. 01-193.

MALATO, Enrico. *Storia della letteratura italiana*. Volume I – Dalle origini a Dante. Parte II – Prosa e poesia del duecento. Dante. Milano, Italia: Il sole 24 ore, 2005, p. 944-1052.

MARCHI, Cesare. *Dante: il poeta, il politico, l'esule, il guerrigliero, il cortigiano, il reazionario*. Milano, Italia: BUR, 2004.

MARTI, Mario. Genesi del realismo dantesco. In: SALINARI, Carlo; RICCI, Carlo. *Storia della letteratura italiana: con antologia degli scrittori e dei critici*. Bari, Italia: Laterza, 1980, p. 329-334.

MARTINS, Edson Ferreira; ROANI, Gerson Luiz; CAMPOS, Maria Cristina Pimentel (Org.). *Memórias da narrativa: olhares sobre os clássicos*. Rio de Janeiro: Navona Editora, 2007.

MOMIGLIANO, Attilio. Dante. In: _____. *História da literatura italiana. Das origens até os nossos dias*. Tradução de Luis Washington e Antonio D'Elia. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1948, p. 27-51.

NUNES, Benedito. O amor na obra de Guimarães Rosa. In: _____. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 143-171.

NUNES, Benedito. A viagem. In: _____. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 173-179.

OLIVEIRA, Franklin. Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *A literatura no Brasil*. v. 5. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986. p. 475-526.

OLIVEIRA, Luiz Cláudio Vieira de. *Guimarães Rosa no Suplemento: a recepção crítica da obra de Guimarães Rosa no Suplemento Literário do Minas Gerais*. Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras, Estudos Literários, UFMG, 2002.

OVÍDIO. *As metamorfoses*. Tradução de David Gomes Jardim Junior. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1983.

PAIVA, Roberta Kelly. O universo do grotesco e do monstruoso retratado no *Ciclope* de Eurípedes e na *Centauromaquia* de Ovídio. *Nuntius antiquus*. n. 3, p.

136-154, ago. 2009. Disponível em: <<http://www.lettras.ufmg.br/neam/novo17ago09/Roberta136-154.pdf>>. Acesso em 02/06/2010

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A intertextualidade crítica. In: JENNY, Laurent. *Intertextualidades*. Coimbra: Almeidina, 1979. p. 35-40.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Tradução de Heloisa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.

PRADO JR., Bento. O destino decifrado – Linguagem e existência em Guimarães Rosa. In: _____. *Alguns ensaios: filosofia, literatura, psicanálise*. São Paulo: Max Limonade, 1985, p. 195-226.

RENZI, Lorenzo. *Le conseguenze di un bacio: l'episodio di Francesca nella "Commedia" di Dante*. Bologna, Italia: Il Mulino, 2007.

ROCHA, Edinael Sanches. O sino do amor e o badalar do recalque: notas sobre “Dão-Lalalão”, de Guimarães Rosa. *Revista Criação & Crítica*. n. 3, 2009, p. 17-32. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dlm/criacaoecritica/dmdocuments/2CC_N3_ESRocha.pdf>. Acesso em 02/06/2010.

RÓNAI, Paulo. Rondando os segredos de Guimarães Rosa. In: _____. *Encontros com o Brasil*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1958, p. 139-149.

RONCARI, Luiz. O engasgo de Rosa e a confirmação milagrosa. In: DUARTE, Lélia Parreira; ALVES, Maria Thereza Abelha (Org.). *Outras margens*. Estudos da obra de Guimarães Rosa. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 117-150.

RONCARI, Luiz. Dez teses para o estudo de Guimarães Rosa. *Scripta*, v. 5, n. 10, p. 243-248. 1º sem. de 2002.

RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa: o amor e o poder*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

RONCARI, Luiz. O cão do Sertão no Arraial do ão. In: _____. *O cão do sertão: literatura e engajamento*. Ensaios sobre João Guimarães Rosa, Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Editora UNESP, 2007, p. 14-84.

ROSA, João Guimarães. *Correspondência com a tradutora para o inglês Harriet de Onís*. Fundo João Guimarães Rosa, Catálogo de correspondência ativa e passiva. Arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

ROSA, João Guimarães. Dão-Lalalão (o devente). In: _____. *Corpo de baile* (sete novelas). Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. v. 2, p. 466-553.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 14. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Ficção Completa em dois volumes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa: Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

ROSA, João Guimarães. Dão-Lalalão (o devente). In: _____. *Corpo de baile*. Edição comemorativa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. p. 469-557

ROSENFELD, Kathrin Holtermayr. *Desenveredando Rosa: a obra de Guimarães Rosa e outros ensaios rosianos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006a.

ROSENFELD, Kathrin Holtermayr. Reflexões em torno de *Grande Sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. In: SCARPELLI, Marli de Oliveira Fantini; DUARTE, Constância Lima; ÁVILA, Myriam Corrêa de Araújo (Org.). *O eixo e a roda*, Belo Horizonte: FALE, UFMG, v. 12, p. 85-91, 2006b.

SALINARI, Carlo; RICCI, Carlo. Dante Alighieri. In: _____. *Storia della letteratura italiana: con antologia degli scrittori e dei critici*. Bari, Italia: Laterza, 1980, p. 267-329.

SAPEGNO, Natalino. La poesia della “Commedia”. In: SALINARI, Carlo; RICCI, Carlo. *Storia della letteratura italiana: con antologia degli scrittori e dei critici*. Bari, Italia: Laterza, 1980, p. 344-348.

SCARPELLI, Marli de Oliveira Fantini; DUARTE, Constância Lima; ÁVILA, Myriam Corrêa de Araújo (Org.). *O eixo e a roda*, Belo Horizonte: FALE, UFMG, v. 12, p. 85-91, 2006.

SCHWARZ, Roberto. Grande sertão: estudos. In: COUTINHO, Eduardo F. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. (Coleção Fortuna Crítica; 6). p. 378-389.

SIMÕES, Irene C. F. *Guimarães Rosa: as paragens mágicas*. São Paulo: Perspectiva, s/d.

SOARES, Cláudia Campos. Movimento e ordem nos gerais rosianos: a família e a formação do herói em “Campo geral”. 2002. 187f. Tese (Doutorado

em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo.

SOARES, Cláudia Campos. As faces do amor em “Buriti”. In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *Veredas de Rosa III*. Belo Horizonte: PUC Minas: CESPUC-MG, 2007a, p. 181-191.

SOARES, Cláudia Campos. Considerações sobre *Corpo de baile*. *Itinerários*, Araraquara, SP: UNESP, n. 25. p. 39-64, 2007b.

SOARES, Cláudia Campos. *Corpo de baile: um mundo em transformação*. *Revista Ângulo - Especial João Guimarães Rosa*, Lorena, SP: Faculdades Integradas Teresa D’Ávila, n. 115, p. 40-47, 2008a.

SOARES, Cláudia Campos. Tensões no corpo fechado do Mutum. In: BASTOS, Alcmeno *et al.* *Estudos de literatura brasileira*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008b, p. 133-162.

SOARES, Cláudia Campos. As pelejas dos deuses olímpicos longe, longe nos “Campos Gerais”. In: BARBOSA, Tereza Virginia Ribeiro; BRANDÃO, Jacyntho José Lins; TREVIZAM, Matheus (org). *Aletria: revista de estudos de literatura*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG. PosLit/CEL, n. especial 19, p. 81-95, jul-dez. 2009.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. Eros e Psiquê em “Lão-Dalalão (Dão-Lalalão)”. Disponível em <http://www.filologia.org.br/cluerj-g/anais/iii/completos%5Cpalestras%5Cronaldes_demelo.pdf>. Acesso em 06/09/2010.

SOUZA, Ronaldo de Melo e. Eros e Psiquê em “Lão-Dalalão (Dão-Lalalão)” In: _____. *A saga rosiana no sertão*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2008. p. 20-30.

THEODOZIO, Vera. Ondas de rádio no ão. *Caderno de resumos do III Seminário Internacional Guimarães Rosa*. PUC Minas, 2004, p. 226.

TOLEDO, Dionísio de Oliveira (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução de Ana Mariza Ribeiro Filipouski *et al.* Porto Alegre: Globo, 1978.

JENNY, Laurent. *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979.

TOSCANO, Francesco. La concezione dell’amore in Dante. Disponível em <<http://spazioinwind.libero.it/terzotriennio/dante/amore.htm>>. Acesso em 30/06/2010.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. Os mundos de Rosa. *Revista USP*. São Paulo, n. 36, p. 178-187, dez-fev. 1997-98.

ZINGARELLI, Nicola. *Lo Zingarelli minore: vocabolario della lingua italiana*. Zanichelli: Bologna, Italia, 2001.