

O SERTÃO INTERTEXTUAL DE GUIMARÃES ROSA

Virgínia Coeli Passos de Albuquerque
Ufes

Resumo: João Guimarães Rosa, em carta escrita ao tradutor italiano Edoardo Bizzarri, afirma que a novela regionalista “Dão-lalalão” foi a única vez em que recorreu a processos intertextuais. Neste artigo, propõe-se analisar as referências indicadas pelo escritor, com a hipótese de que os personagens Soropita e Doralda constituem-se precisamente por meio do diálogo entre textos, na perspectiva bakhtiniana da “carnavalização”.

Palavras-chave: Carnavalização. Sagrado. Profano.

Abstract: João Guimarães Rosa, in a letter written to the Italian translator Edoardo Bizzarri, says that in the regional novel “Dão-Lalalão” it was the only time he made use of intertextuality. This article aims to analyze the references mentioned by the writer, having in mind the hypothesis of what the characters Soropita and Doralda turn themselves in what they are exactly through the dialog between texts, in the perspective bakhtinian of “camivalization”.

Keywords: Carnivalization. Sacred. Profane.

A novela “Dão-Lalalão”, de Guimarães Rosa, possui estrutura narrativa básica e linear: no sertão de Minas Gerais, Soropita e Doralda vivem uma história de amor. Os personagens, vivificados pela linguagem peculiar desse lugar quase-sagrado que é o sertão de Guimarães, resvalam para algo mais. Talvez o leitor nem perceba o palimpsesto que é “Dão-Lalalão”.

O escritor, generoso, deixou pistas, a começar pelo título, lembrando a parlenda brasileira *Bão-balalão / Senhor capitão / Espada na cinta / Ginete na mão*. O curioso é que na sexta edição de *Corpo de baile*, publicada pela Editora José Olympio, a novela também aparece sob a denominação de Lão-dalalão. Variações sobre um mesmo tema? Erro gráfico? Ou deslize (diria Lacan, deslocamento do significante)?

A resposta vem do próprio Guimarães, que assim instrui seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri, em correspondência por eles trocada, sobre “Dão-Lalalão”: *Diluídas, aliás, nas páginas 537/540, perpassa uma espécie de paráfrase do “Cântico dos Cânticos”* (BIZZARRI, 1973). Essa informação preciosa do novelista permite desenvolver a perspectiva aqui proposta, sem muito esforço para comprovação: ver o sertão como espaço intertextual em que se configuram as relações amorosas entre os personagens Doralda e Soropita. Doralda – ex-prostituta – e Soropita – ex-matador – vivem um história de amor que sublima o passado escabroso de ambos. Nessa sublimação, que redime o que é profano em seus personagens, o escritor opera com a tradição cultural do Ocidente por meio de grandes obras: a Bíblia, a Divina Comédia e as novelas de cavalaria. Aqui interessam a descrição de Doralda, com a apropriação de imagens bíblicas, e a composição do cavaleiro apocalíptico Soropita, com seu cavalo Caboclim, tornado Apouco, quando a transfiguração provocada pelo ciúme diante do suposto rival o aproxima também do cavaleiro medieval. Por causa dessa convergência de textos apropriados, o sertão se carnaliza.

O tema é eterno, entretanto em “Dão-Lalalão” o ambiente é o sertão, mundo representado pelo narrador, dialogando também com a tradição do código de honra do cavaleiro medieval, presente nas novelas de cavalaria de origem portuguesa, gênero com que a novela rosiana também dialoga. A desonra, em “Dão-Lalalão”, pode surgir a qualquer momento da memória, daquele tempo quando Doralda recebia homens, na casa de onde Soropita a tirou para ser sua amada pelas bandas do Andrequicé. O epílogo retoma o tema do ciúme, quando

Soropita vence as trevas para submeter a besta e perdoar o negro Eládio. Merece um artigo à parte a relação textual entre *A divina comédia* e o inferno interior vivido pelo personagem.

A DESCRIÇÃO DE DORALDA E O CÂNTICO DOS CÂNTICOS

Mas Doralda estava ali, substância formosa -
a beleza que tem cheiro, suor e calor. (D, 85)

Doralda é a mulher sempre presente na vida de Soropita, mesmo na ausência. *Sucena*, *Dadã* ou *Garanhã* – seus outros nomes são ora esquecidos, ora lembrados no reino interior de Soropita. Ele e o narrador de sua história vêm, cheiram e materializam a beleza de Doralda. A preferência de Soropita pelo nome Doralda pode se justificar pelo anagrama *dourada* aí contido. Quando ele a conheceu, davam-lhe o nome de Sucena. Açucena – *poesias desmanchadas no passado* – é a outra, a do passado.

Eu sou o narciso de Naron,
o lírio dos vales.
Sim, como lírio entre espinhos
é, entre as jovens, a minha amada. (CC 2, 1-2)^{44*}

Sucena é uma clara alusão ao *Cântico dos Cânticos*, em que a amada se compara a uma tenra flor, dando ocasião ao amado de elogiá-la. O *Cântico*, apócrifo, de autoria desconhecida, às vezes erroneamente atribuído a Salomão, é considerado pelos teólogos como um poema lírico, compreendendo cantigas de amor dialogadas e descrições líricas. As comparações são pitorescas e sugestivas. Traçam-se caminhos sensoriais por campos, jardins e pomares, sob ar primaveril, onde

⁴⁴ * Doravante as citações do *Cântico dos Cânticos* serão acompanhadas pelas iniciais maiúsculas e pelo número do capítulo separado por vírgula do(s) número(s) do(s) versículo(s). As citações de “**Dão-Lalalão**” serão seguidas pela inicial maiúscula e pelo número da página.

proliferam árvores e plantas exóticas; aspira-se o perfume das flores, ouve-se o arrulho das pombas junto aos rios; vêem-se gazelas saltando pelos campos ou pastando entre lírios, cabras esparramando-se pelo monte Galaad.

O ambiente erótico-amoroso do *Cântico* é transposto para “Dão-Lalalão” com essa perspectiva: Soropita ama Doralda a tal ponto que seus sentimentos cheiram a brilho e brilham a cheiro. Transformam-se em sentidos:

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, no cabeção, no vestido, nos travesseiros. (D, 17)

Soropita capta sons e cheiros pelo apurado olfato e refinada audição. Os cinco sentidos entrelaçam-se para apreender o fulgor da imagem amada.

Doralda lá, esperando querendo seu marido chegar, aprear e entrar. Ao que era, um pássaro que ele tivesse, de viável desejo, sem estar engaiolado, pássaros de muitos brilhos, muitas cores, cantando alegre, estalável, de dobrar. (D, 25)

Os cheiros vegetais constituem-se mais que o próprio ambiente; funcionam mesmo como uma espécie de osmose, as forças da terra estendendo-se ao corpo amado.

A presença de Doralda – como o cheiro do pau-de-breu, que chega de extenso do cerrado em fortes ondas, vagando de muito longe, perfumando os campos, com seu gosto de cravo. (D, 87)

Cheiro do pau-de-breu e perfume com gosto de cravo: essa imagem sinestésica realiza poeticamente o telurismo presente nesses personagens, ambientados na região rural. Nas pequenas banalidades, Soropita absorve Doralda, ao transformar as atitudes corteses em carícias eróticas à amada. Como cavaleiro

cortês, o homem, talvez pelo intenso relacionamento com mulheres da *comédia*, mantivesse o voto de castidade quanto ao beijo.

— “Bem: eu cuspiisse dentro da sopa, você tinha escrúpulo de tomar? Você gosta de mim de todo o jeito?” Asco nenhum. O cuspe dela ao beijar, tinha pepego, regosto bom, meio salobro, cheiro de focinho de bezerro, de horta, cheiro como cresce redonda a erva-cidreira. Antes nem depois. Soropita nunca tinha beijado em boca outra mulher nenhuma. Nem comer comida babujada. Voltar para a casa, as horas correndo bem, era o melhor que havia. (D, 18)

Esse final do décimo primeiro parágrafo de “Dão-Lalalão” trata da importância do olfato e do gosto para Soropita perceber Doralda. Apreciador dos bons cheiros silvestres, ele é capaz de distinguir os aromas, sendo o de Doralda o mais impregnável. O cuspe da mulher ganha estatuto de seiva – animal e vegetal – confirmando o telurismo dos personagens. Essa imagem remete ao beijo dos noivos bíblicos: *Teus lábios, minha noiva, destilam / néctar; / em tua língua há mel e leite. / Tuas vestes têm a fragrância do / Líbano.* (CC 4, 11).

Soropita absorve o cuspe de Doralda como mel e leite – *tinha pepego, regosto bom, meio salobro, cheiro de focinho de bezerro.* Mel tem pepego e o focinho de bezerro cheira a leite.

À força lírica do *Cântico* opõe-se o terror da babilônica besta, a grande prostituta. No desenrolar do enredo, há uma cena em que Soropita e Doralda hospedam Dalberto. A mulher volta arrumada para a sala após o jantar. Fumam e bebem. Soropita

podia se penetrar de ânsias, só de a olhar. Sobre de pé, no meio da sala, era uma visão: Doralda vestida de vermelho, em cima das Sete Serras, recoberta de muitas jóias, que retiniam, muitas pérolas, ouro, copo na mão, copo de vinhos e ela como se esmiasse e latisse, anéis de ouro naquelas especiosas mãos, por tantos sugiladas

tanto, Doralda vinha montada numa mula vermelha, se sentar nua na beira das águas da Lagoa da Laóla, ela estava bêbada; e em volta aqueles sujeitos valentões, todos mortos, ele Soropita aqueles corpos não queria ver... (D, 18)

Essas imagens sobrepostas da mulher amada, ora ornamentada, ora nua, ora zooformizada, comprovam a dimensão profana, babilônica, da prostituta – *montada numa mula vermelha, se sentar nua na beira das águas*. A prostituta do Apocalipse também aqui produz efeitos carnavalizados, nessa paródia do *Cântico*. A inserção do profano no poema bíblico deve-se a esse contexto imagético, em que a mulher aparece divinizada na expressão amorosa do *Cântico* e diabólica na sua relação com Babilônia, a Grande Prostituta do Apocalipse, cercada de corpos que Soropita não queria ver.

Embora Doralda saiba comportar-se e fazer-se respeitar, não perde a faceirice de sua época de Sucena. Também no *Cântico* vê-se a alusão à *mulher perdida*, adequada para o personagem.

Mas, Bem, aqueles logo vieram... Aí eu era muito freguesada, Bem, era uma das que eles apreciavam mais... Ah, uma pode errar de boiada, por ir-se atrás de boiadeiro... (D, 75)

Ora, Doralda abandona sua vida desgarrada para ir atrás do boiadeiro – seu *Bem*. No *Cântico dos Cânticos*, a noiva quer saber onde está o noivo, para não parecer *mulher perdida*. A relação entre os dois textos aponta uma pequena diferença: no contexto bíblico, a mulher não quer parecer prostituta; no contexto narrativo, a mulher deixa de ser prostituta. As duas, no entanto, carecem do amado. A amada assim se dirige ao amado: *Indica-me, amor de minha alma, / onde pastoreias? / Onde fazes repousar teu rebanho ao / meio-dia? / Para eu não parecer uma mulher / perdida, / seguindo os rebanhos de teus / companheiros*. (CC 1, 7)

A tensão entre o texto bíblico e o narrativo se sustenta à

medida que, como mulher perdida – a profana –, Doralda é exaltada por Soropita da mesma forma que o homem louva a amada no *Cântico*. Para melhor compreensão da paródia do texto sagrado, necessário se faz indicar nos dois textos as semelhanças (Quadro 1). Essas intertextualidades, divisória contemporânea entre a univocidade (*monologismo*) e a multiplicidade de vozes de um texto (*dialogismo*), torna-se um fenômeno visto dentro do conceito de *carnavalização*. Segundo Bakhtin, a carnavalização da literatura é *a transposição do carnaval para a linguagem da literatura*. Para o mesmo autor, *o carnaval é uma forma sincrética de espetáculo de caráter ritual, muito complexa, variada. (...) criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas, entre grandes e complexas ações de massas e gestos carnavalescos*. (BAKHTIN, 1981)

E mais:

Tal linguagem não pode ser traduzida com o menor grau de plenitude e adequação para a linguagem verbal, especialmente para a linguagem dos conceitos abstratos; no entanto **é suscetível de certa transposição para a linguagem cognata, por caráter concretamente sensorial, das imagens artísticas, ou seja, para a linguagem da literatura**. [Grifo meu] (BAKHTIN, op. cit.)

No texto rosiano, além das imagens sinestésicas que descrevem Doralda – *as formas concreto-sensoriais simbólicas* –, a paródia do texto sagrado corresponde a uma categoria da carnavalização a que Bakhtin denomina *profanação: sacrilégios, indecências carnavalescas, relacionadas com as forças produtoras do corpo e da terra, pelas paródias carnavalescas dos textos sagrados e sentenças bíblicas*. (BAKHTIN, op. cit.).

Doralda – *égua, vaquinha, veada* – inscreve-se assim como personagem. Representa o par santa/prostituta, já estudado por Affonso Romano de Sant’Anna na poesia de Manuel Bandeira. Em “Dão-Lalalão”, a descrição da mulher se estrutura do ponto de vista do amado, não obstante ser dividido porque

ela reúne as características do eterno feminino, a Grande Mãe cindida entre o céu e a terra. A propósito, o leitor só conhece Doralda pelo olhar de Soropita e pelos diálogos travados entre os dois; em nenhum momento o narrador representa os pensamentos femininos.

Mesmo assim, o amor de Doralda se revela tão intenso quanto o de Soropita e essa reciprocidade retoma o mito do andrógino, da eterna procura do ser humano pela continuidade no *outro*.

Ou então, aquilo que Doralda tinha falado, mais de uma vez, muito falava: – “Bem, eu acho que só ficava sossegada de tu nunca me deixar, era se eu pudesse estar grudada em você, de carne, calor e sangue, costurados nós dois juntos...” (D, 80)

Segundo Mircea Eliade, ao analisar os mitos andróginos em várias religiões, desde as mais complexas e evoluídas até as presentes nos povos de cultura arcaica, a androginia era, por excelência, a forma da totalidade. Platão, Filon de Alexandria, os teósofos neoplatônicos e neopitagóricos, os hermetistas ou os inúmeros gnósticos cristãos concebiam a perfeição humana *como unidade sem fissuras. Esta, aliás, não passava de um reflexo da perfeição divina, do Todo-Um* (ELIADE, 1991).

Na perspectiva dessa concepção, interessa a idéia de *totalidade*, uma vez que a imagem de Doralda comporta essa *coincidentia oppositorum*, a reunião dos contrários, a totalização dos fragmentos. Doralda reúne em si Deus e o Diabo, a santa e a prostituta, o céu e a terra, o vale e o abismo. Por fim, também quer formar um só corpo com Soropita, nesse ideal andrógino de totalidade, semelhante às primitivas concepções cosmogônicas. A androginia é aqui referida pelo ideal de retorno à totalidade primordial, antes da separação entre Caos e Cosmos, terra e céu, luz e trevas.

O CAVALEIRO MEDIEVAL E SUA ARTICULAÇÃO COM O APOCALIPSE EM “DÃO-LALALÃO”

“P’ra o certo e o duvidoso...” Soropita - o rei nas armas. (D, 73)

Já foi observada, em outros estudos, a semelhança entre o jagunço e o cavaleiro medieval europeu. *Grosso modo*, Leonardo Arroyo aponta algumas características dessa semelhança: ignorância da origem; exaltação da paixão amorosa; estilo sentencioso; castidade (ARROYO, 1984).

A saga de heróis de cavalaria apresenta traços comuns, desde Tristão, Lançarote e Galaaz até Amadis de Gaula, segundo o princípio de que *a cavalaria nasceu de dois ideais opostos: a caridade do cristão e a força do guerreiro, resultando, portanto, do acordo entre as duas categorias - a do guerreiro com o cristão* (ARROYO, op. cit.).

Alguns traços medievais podem ser identificados na história de Soropita – *rei nas armas*. Do passado de Soropita, sabe-se da boa pontaria e constante belicosidade, das mortes, das mulheres. De sua família nada se sabe. Além disso, ao encontrar o amor, deixa-se levar pela paixão, travando no seu interior uma batalha entre o bem e o mal, entre a confiança e os ciúmes. Soropita, além disso, é capaz de matar aquele que ousar desrespeitar sua amada.

Há outro acontecimento que auxilia na composição do ambiente: a forma de transmissão oral funciona como *mise-en-abîme*. A novela dentro da novela reproduz a temática do amor. É hábito entre os moradores do ão ouvir o relato da novela recontado por Soropita.

A novela: ... o pai não consentia no casamento, a moça e o moço padeciam. Todos os do ão desaprovavam. O Erém tinha lágrimas nos olhos. (D, 56)

As novelas de cavalaria também eram relatos populares, conservados pela memória coletiva. Isso também se dá

na narrativa em questão: Soropita, Doralda, Dalberto, os demais personagens, o narrador, todos guardam as marcas da oralidade, chegando mesmo a tanger no gênero épico, como na literatura de cordel. Com o advento dos modernos meios mecânicos, a tradição oral foi substituída por capítulos para milhões de telespectadores. O gosto por telenovela provavelmente decorre dessa prática primitiva de transmissão cultural. Em “Dão-Lalalão”, a maior parte dos preceitos morais também se transmitem pelas leis consuetudinárias, ampliando a importância da tradição oral no sertão mineiro.

Mas a influência das novelas de cavalaria torna-se mais evidente na composição do caráter de Soropita. Soropita é o cavaleiro andante do sertão. É-lhe apazível andar entre o ão e o Andrequicé toda a semana, para compensar sua vida agora enraizada ao lado de Doralda. Além disso, pensa, de vez em quando, manter abstinência sexual, caracterizando o voto de castidade do guerreiro medieval. A fidelidade a Doralda, outro traço do personagem, também é herdada do cavaleiro andante. Por fim, acrescenta-se a consagração da força, como o patamar em que se imbricam o jagunço e o cavaleiro, ressoando o código da cavalaria. Segundo Teófilo Braga, foi característica fundamental da Cavalaria *alta inspiração de justiça misturada com os ímpetos individuais da arbitrariedade* (ARROYO, op. cit.). Soropita congrega essa concepção de justiça e arbitrariedade. Mesmo os homens que mata não são chorados pela comunidade da região, apesar da reação impetuosa e violenta do executor.

Essa imagem de Soropita se intensifica quando ele sai em busca do negro, a fim de matá-lo. E aí surge um “outro” sertão – o místico, o medieval –, no que concerne à magia dos números. O número dezenove pode ser considerado cabalístico, portador de magia e superstição:

Seus olhos viam fogo de chama. E calcou mais na cabeça seu chapéu-de-couro, chapéu com nove letras - dezenove, nove - tapatrava. (D, 86)

O próprio escritor indica a Edoardo Bizzarri:

Em todo caso: no sertão, onde, como Você está sentindo e vendo, a magia é inseparável de todos os aspectos da vida, os valentões costumam às vezes trazer letras, cabalísticas escritas, digo, gravadas, no chapéu-de-couro, ou em papeizinhos enfiados no respectivo forro; para virtudes várias, proteção perante o destino.

No caso do Soropita: o “dezenove, nove” é alusão “apocalíptica”, a trecho do próprio Apocalipse. (BIZZARRI, op. cit.)

Então, lê-se no Apocalipse, no capítulo 19, que descreve a queda da Babilônia pelo Cordeiro de Deus:

Seus olhos são como chamas de fogo, traz na cabeça muitos diademas e tem um nome escrito que ninguém conhece, só ele mesmo. (Ap 19, 12)

A palavra *trapatava* adquire, nessa perspectiva, uma dimensão misteriosa, cabalística, *a respeito da qual nem mesmo o nosso Soropita querará explicar nada* (BIZZARRI, op. cit.). Essa palavra mágica, portanto, é a chave para entrar-se no nível em que o Apocalipse e as novelas de cavalaria se encontram. O sincretismo religioso – *carnevalizado* – se apresenta nessa junção, aliás o mesmo que caracteriza o cavaleiro andante.

O ideal de castidade do cavaleiro medieval conjuga-se ao ideal de divinização do par humano, já visto na análise paralela ao *Cântico dos Cânticos*. Novamente, com o apoio do texto apocalíptico (Quadro 2), a figura do herói transfigura-se em rei, em senhor, rei dos reis. As duas forças antagônicas se confrontam: o bem e o mal, o rei e a besta, o deus e o diabo, o branco e o preto, o amor e o ódio, o fidalgo e o plebeu. Enfim, esse binarismo de origem cristã promove a tensão do texto narrativo: as novelas de cavalaria, com sua herança de heróis guerreiros, de um lado; de outro, o texto apocalíptico para avivar ainda mais esse conflito.

Há outro índice da ética medieval presente no texto em questão: o *perdão*. Soropita que, sai à procura de Iládio para perpetrar seu ato de vingança, ouve a súplica do negro: - *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 bênção... Tomo bênção...* (D, 87)

Ao suplicar por sua vida, o negro Iládio recorre ao código da cavalaria: *quem mercê pede, mercê alcança*. Mais do que vencer uma luta, Soropita vence as trevas. *Coração da gente - o escuro, escuros*.

Portanto, a carnavalesação presente no texto narrativo é garantida por essa mistura de códigos e gêneros. O aspecto profano dos dois personagens dialoga sempre com a dimensão sagrada dos textos parodiados, elevando as categorias dos personagens dentro do ambiente carnavalesco: a prostituta e o matador são agora divinizados.

O SERTÃO DE DORALDA E SOROPITA

Guimarães Rosa, na correspondência com Bizzarri, utiliza os seguintes termos: paráfrase, alusão, projeção, impregnação, inoculação, ressonância; usou termos diferentes para explicar a *câmara de ecos* de que resultou “Dão-Lalalão”. Neste artigo, adotou-se o uso do termo *paródia* no sentido dado por Bakhtin, em que textos sagrados são dessacralizados. Sem querer forçar o enquadramento de uma análise textual a partir de um modelo pré-concebido, preferiu-se verificar como o texto se compôs dentro das categorias da carnavalesação. A diluição dos limites entre vulgar e sublime, presente na carnavalesação, repete-se na diluição dos limites entre os gêneros. Aristóteles, *em sua Poética, atribuiu a origem da paródia, como arte, a Hegemon de Thaso (séc. 5 a. C.), porque ele usou o estilo épico para representar os homens não como superiores, mas como inferiores* (SANT’ANNA, 1985).

Portanto, é no sentido de dessacralização – *profanação* –

que “Dão-Lalalão” se estrutura como paródia. As epígrafes remetem a Plotino, de onde se extraem duas anotações filosóficas: a vida como teatro, a vida como dança. Por aí começa a carnavalização. A novela passa a ser poema, todo enfeitado com as marcas da tradição.

A carnavalização de gêneros possibilitou, além da *profanação* do texto bíblico, a *mésalliance* (o casamento de uma prostituta com um valentão, proibido pela *doxa*), na criação dos personagens. A forma como Soropita vê a amada – a mulher amada do *Cântico* e a Babilônia do *Apocalipse* – reflete essa duplicidade: nua, sobre animal vermelho, sempre à deriva, cercada de jóias e mortes. Portanto, *excêntrica* com relação a qualquer norma social.

Também com relação a Soropita dá-se o mesmo. Conjugando o guerreiro e o religioso, ele age com *ímpeto de arbitrariedade* quando decide matar Iládio. Ao mesmo tempo, “impregnado” pela descrição do anjo apocalíptico, Soropita eleva-se à condição de um deus, de *Rei dos reis*, para representar a nobreza do jagunço. Aí a paródia também se configura.

Como última citação, o comentário de Guimarães Rosa:

Voltando ao “Dão-Lalalão”, isto é, aos curtos trechos em que assinali as “alusões” dantescas, apocalípticas e cântico-dos-canticáveis. (ALIÁS, é apenas nessa novela (“Dão-Lalalão”) que o autor recorreu a isso.) Como Você vê, foi intencional tentativa de evocação, daqueles clássicos textos formidáveis, verdadeiros acumuladores ou baterias, quanto aos temas eternos (BIZZARRI, op. cit.)

Mais adiante, acrescenta: *E para funcionar, apenas, em passagens de ligação, como coloração do pano-de-fundo* (BIZZARRI, op. cit.). O escritor mostra intertextualmente que o amor entre um bandido e uma prostituta é o mesmo amor entre um rei e uma rainha, entre um nobre e uma dama, que se buscam com o mesmo fim: encontrar a continuidade perdida, aquela

de quando o universo não fazia diferença entre céu e terra, luz e trevas, bem e mal.

Guimarães Rosa, nessa narrativa de “Dão-Lalalão”, ilumina o leitor e, conscientemente, envia-o para os textos canônicos de nossa cultura. Quase envergonhado, “confessa” as apropriações a seu tradutor, mas consegue disfarçar o roubo nos entremeios de sua criatividade lingüística, ou, porque não dizer, da alma carnalizada do brasileiro.

REFERÊNCIAS

ARROYO, Leonardo. *A cultura popular em Grande sertão: veredas: filiações e sobrevivências tradicionais, algumas vezes eruditas*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1984.

BAKHHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BÍBLIA sagrada. Petrópolis, RJ: Vozes, 1982.

BIZZARRI, Edoardo. *J. Guimarães Rosa: correspondência*. São Paulo: Ed. Pedagógica Universitária, 1973.

ELIADE, Mircea. *Mefistófeles e o andrógino*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ROSA, João Guimarães. “Dão-Lalalão”. In: *Noites do sertão*. 12. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase e cia*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1985.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. “Manuel Bandeira: do amor místico e perverso pela santa e a prostituta à família mítica permissiva e incestuosa.” In: *O canibalismo amoroso: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*. 4. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

Quadro 1

“DÃO-LALALÃO”	CÂNTICO DOS CÂNTICOS
<p>- Até o nome de Doralda, parece que dá um prazo de perfume!... Roda das flores - da flor de toda cor... Você podia cantar, você dançava, no meio das meninas... p. 75</p>	<p>E mais aromático que teus perfumes é teu nome, mais que perfume derramado. 1, 3</p>
<p>Os dentes, brancura de carneirinhos. p. 76</p>	<p>Teus dentes são como um rebanho de ovelhas tosquiadas. 4, 1</p>
<p>“Tu é bela!...” O vôo e o arrulho dos olhos. p. 76</p>	<p>Como és formosa, minha amada! Como és formosa, com teus olhos de pomba. 4, 1</p>
<p>O cabelo, cabriol. A como as boiadas fogem no chapadão, nas chapadas. p. 76</p>	<p>Teus cabelos são como rebanho de cabras, esparramando-se pelas encostas do monte Galaad. 4, 1</p>
<p>A boca - traço que tem a cor como as flores. p. 76</p>	<p>Teus lábios são fitas de púrpura, de fala maviosa. 4, 3</p>
<p>Donde a romã das faces. p. 76</p>	<p>Tuas faces são metades de romã, na transparência do véu. 4, 3</p>

<p><i>O pescoço, no colar, para se querer, com sinos e altos, de se variar de ver.</i> p. 76</p>	<p><i>Teu pescoço é como a torre de Davi, construída com parapeitos, da qual pendem mil escudos e armaduras de todos os heróis.</i> 4, 4</p>
<p><i>Os doces, da voz, quando ela falava, o cuspe.</i> p. 76</p>	<p><i>Porque tua voz é doce, gracioso o teu semblante.</i> 2, 14</p>
<p><i>É! Tu é a melhor, a mais merecida de todas...</i> p. 77</p>	<p><i>Uma só, porém, é a minha pomba, o meu primor.</i> 6, 9</p>
<p><i>Bem, eu estou adoecida de amor.</i> p. 85</p>	<p><i>Conjuro-vos, ó filhas de Jerusalém: se encontrardes o meu amado, anunciai-lhe que desfaleço de amor!</i> 5, 8</p>

Quadro 2

“DÃO-LALALÃO”	APOCALIPSE
<p><i>Tremia nas cascas dos joelhos, mas escutava que tinha de ir feito bramassem do escancarado do céu: a voz grande do mundo. 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 escarnia: cavalo capaz de morder caras... – “Bronzes! Com minha justiça, brigo, brigo...” p. 86</i></p>	<p><i>Vi o céu aberto e eis um cavalo branco. Quem o montava chamava-se Fiel e Verdadeiro e é com justiça que julga e faz guerra. 19, 11</i></p>
<p><i>Seus olhos viam fogo de chama. p. 86</i></p>	<p><i>Seus olhos são como chamas de fogo, (...). 19, 12</i></p>
<p><i>O preto o matava, seu paletó ia estar molhado de sangue. p. 86</i></p>	<p><i>Está vestido com um manto tinto de sangue e seu nome é Verbo de Deus. 19, 13</i></p>
<p><i>Olhou para trás: dos baixos do riacho do o, só uma neblina, pura de branca, limpas por cima as nuvens brancas, também uma cavalhada. p. 86</i></p>	<p><i>Seguem-no os exércitos celestes em cavalos brancos, vestidos de linho branco puro. 19, 14</i></p>
<p><i>Seus dentes estalavam em ferro, podiam cortar como uma faca de dois lados, naquela cachaça, meter verga de ferro no negro. p. 86</i></p>	<p><i>De sua boca sai uma espada afiada para ferir as nações. Deverá governá-las com centro de ferro e pisar o lagar do vinho com o furor da cólera de Deus Todo-poderoso. 19, 15</i></p>

<p><i>E dava um murro na polpa da coxa, coxa de cavaleiro dono de dono, seu senhor!</i> p. 86</p>	<p><i>Sobre o manto e sobre a coxa está escrito seu nome: Rei dos reis, Senhor dos Senhores.</i> 19, 16</p>
<p><i>No céu, o sol dava contra ele – por cima do sol, podia ir sua sombra, dele, Soropita, de braços abertos e aprumo, e aos gritos: - “Ajunta, povo, venham ver carnes rasgadas!...”</i> p. 86</p>	<p><i>Vi então um anjo de pé sobre o sol, que gritou com grande voz para todas as aves que voam pelo alto do céu: “Vinde, reuni-vos para o grande festim, para comerdes a carne dos reis.”</i> 19, 17-18</p>
<p><i>O preto Iládio, belzebu, seu enxofre, poderoso amontoado na besta preta. Ah, negro, vai tapar os caldeirões do inferno.</i> p. 86</p>	<p><i>Mas a besta foi presa e com ela o falso profeta, que fazia sinais à sua frente, com os quais extraviava os que haviam recebido a marca da besta e os que adoravam a sua imagem. Ambos foram lançados vivos no lago de enxofre ardente.</i> 19, 20</p>
<p><i>Igual a um pensamento mau, o preto se sumia, por mil anos.</i> p. 87</p>	<p><i>Ele pegou o dragão, a serpente antiga, que é o diabo, Satanás, e o acorrentou por mil anos.</i> 20, 2</p>

Recebido em 12/07/2008

Aprovado em 10/08/2008