

UM SINO QUE DOBRA OU LETRAS QUE BALANÇAM? CONSIDERAÇÕES SOBRE NOVELAS ROSIANAS E PALAVRAS BÍBLICAS ✓

177

Altamir Celio de ANDRADE¹
Mariana Aparecida VENÂNCIO²

✓ Artigo recebido em 31/08/2018 e aprovado em 03/11/2018.

¹ Coordenador do Programa de Mestrado em Letras do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES/JF). Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). E-mail: <altamirandrade@cesjf.br>

² Docente do Curso de Teologia do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES/JF). Mestranda em Letras pelo CES/JF. E-mail: <marianavenancio@cesjf.br>.

UM SINO QUE DOBRA OU LETRAS QUE BALANÇAM?

CONSIDERAÇÕES SOBRE NOVELAS
ROSIANAS E PALAVRAS BÍBLICAS

RESUMO

A criação de novas palavras é comum no processo de escrita de João Guimarães Rosa. Os neologismos que estruturam as obras do autor mineiro surgem da linguagem sertaneja, da reprodução de sons ouvidos e imaginados ou mesmo da combinação de raízes pertencentes a outras línguas. Isto se deve ao fato de que Rosa, além de poliglota, era atento ouvinte das conversas desenvolvidas no sertão mineiro. Na maioria das vezes, descobrir a origem de suas inventivas palavras favorece a compreensão das narrativas nas quais estão inseridas, e esse é o propósito das investigações do presente artigo, que busca uma conceituação da expressão **Dão-lalalão** – título para uma das novelas de **Corpo de Baile**. Para a construção de um conceito para o termo, será considerada a intertextualidade com a novela **A estória de Lélío e Lina** (2016), bem como a possibilidade de relação com antigas raízes da língua hebraica, cujo sentido emerge em narrativas bíblicas. No decorrer da investigação, será fundamental a percepção de que o significado de **Dão-lalalão** estende-se sobre as personagens principais da novela, Doralda e Soropita, justificando suas atitudes e personalidades. Este estudo, portanto, além de oferecer uma reflexão detalhada sobre o título de **Dão-lalalão** (2016), constitui-se também em uma proposta de interpretação para a novela.

Palavras-chave: Dão-lalalão. Bíblia.
Linguagem rosiana.

A BELL THAT JINGLES OR LETTERS THAT SWING?

CONSIDERATIONS ABOUT ROSA'S
NOVELS AND BIBLICAL WORDS

ABSTRACT

Creation of new words is rather common in João Guimarães Rosa's writing process. The neologisms that structure the work of this mineiro author arise from the language of the countryside, the reproduction of heard and imagined sounds, or even the combination of stems from other languages. This is due to the fact that Rosa, besides being a polyglot, was an attentive listener of the conversations taking place in rural areas of Minas Gerais. In most cases, discovering the origin of his inventive words favours the understanding of the narratives in which they are inserted. Such is the purpose of this paper, which also seeks a conceptualization of the expression **Dão-lalalão** – one title of the short story that make up **Corpo de Baile**. In order to formulate a concept for such a term, intertextuality between the above-mentioned work and the short story **A estória de Lélío and Lina** (2016) was used, as well as the relating of the neologisms to their possible roots in the Hebrew language, whose meaning is found in biblical narratives. In the course of the following investigation, it will be essential to notice that the meaning of **Dão-lalalão** extends over the main characters of the novel, Doralda and Soropita, justifying their attitudes and personalities. Therefore, besides offering a detailed reflection on the title **Dão-lalalão** (2016), this study also becomes a proposal for interpreting the novel.

Keywords: Dão-lalalão. Bible. Rosa' language.

1 INTRODUÇÃO

O título da novela **Dão-lalalão** (2016), pertencente à obra **Corpo de Baile**, publicada em 1956 por João Guimarães Rosa, deve soar um tanto estranho até ao leitor que esteja familiarizado ao estilo de escrita do autor mineiro. Mesmo àqueles já iniciados no universo da linguagem rosiana, que, por isso, não se espantam com a excentricidade do título, sua função e significado permanecem misteriosos, uma vez que o termo não volta a ser mencionado ao longo da narrativa da novela. O neologismo **Dão-lalalão** talvez possa parecer familiar apenas aos leitores de **A estória de Lélío e Lina** (2016), porque é nesse romance que ele aparece, uma única vez, em um contexto que favorece a compreensão de seu significado.

Levando em consideração que o entendimento do título é fundamental para a interpretação de uma obra literária e que, muitas vezes, é ele a primeira das chaves oferecidas pelo próprio autor para que se abra o universo da narrativa, escolhemos dedicar algumas páginas ao estudo do neologismo. Mais do que repetir algumas referências que já se debruçaram sobre o exame da ocorrência de **Dão-lalalão** em **A estória de Lélío e Lina**, queremos examinar os sentidos emergentes dessa intertextualidade e também expor um paralelo possível com antigas raízes hebraicas. Justificamos a procedência e a relevância destas aproximações com o fato de que a relação entre a obra rosiana e algumas narrativas bíblicas já fora reconhecida pelo próprio autor, como é o caso de “uma espécie de paráfrase do **Cântico dos Cânticos**” (ROSA, 2003, p. 80, grifo nosso) em **Dão-lalalão**, que Guimarães Rosa confessa em correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri.

2 O AMOR ERA ISSO: DÃO-LALALÃO A PARTIR D'A ESTÓRIA DE LÉLIO E LINA

O vocábulo **Lão-dalalão** n'**O léxico de Guimarães Rosa** (2001) fornece o significado de “badaladar, toque de sino” (MARTINS, 2001, p. 295) e referencia diretamente a narrativa de Lélío e Lina, ao indicar o verbete **Badaladal**:

Badaladal. *O amor era isso – lãodalalão – um sino e seu badaladal [...].* Muitas badaladas; bimbalar. // De **badalado** + -al. Voc. Foneticamente expressivo pela repetição da vogal /a/ e pelas consoantes oclusivas (MARTINS, 2001, p. 60, grifos do autor).

Entender o significado que Rosa provavelmente atribuiu a **Dão-lalalão** parece-nos, portanto, fundamental para compreender a novela que carrega esse nome³. Antes de passar à investigação etimológica do termo, tentaremos elaborar uma conceituação baseada na ocorrência da palavra n'**A estória de Lélío e Lina**, porque é precisamente em seu contexto que Guimarães Rosa deixa entrever sua concepção do termo. É significativo observar também que, na primeira parte do clássico ensaio de Benedito Nunes, intitulado **O amor na obra de Guimarães Rosa** (2013), o autor circunscreve a maior parte das exemplificações às narrativas de **A estória de Lélío e Lina** e **Dão-lalalão**. As escolhas evidenciam a semelhança das representações do amor no romance e na novela⁴.

2.1 OS AMORES DE LÉLIO: UMA SINOPSE

A estória de Lélío e Lina e **Dão-Lalalão** são duas das sete narrativas pertencentes à obra **Corpo de baile**, publicada pela primeira vez em 1956 por João Guimarães Rosa. Em sua primeira edição, as sete histórias foram publicadas em dois volumes. Na segunda edição todas foram reunidas em um volume único e só na terceira edição é que a obra foi dividida em três livros. Nessa configuração, **A estória de Lélío e Lina** integra o segundo volume de **Corpo de baile**, intitulado **No Urubuquaquá, no Pinhém**, enquanto **Dão-lalalão** figura na terceira parte, **Noites do sertão**. **A estória de Lélío e Lina** fora classificada pelo próprio autor como romance, enquanto **Dão-lalalão** já havia sido considerada uma novela. Desde a primeira edição, o romance precedia a novela, o que justifica que o título desta segunda tenha seu significado original atrelado ao contexto da primeira.

³ No exercício de compreender a novela a partir da busca pelo significado de seu nome, já explicitamos um paralelo com a **Bíblia**. Nesta última, o nome de uma personagem revela o essencial sobre sua identidade, desenvolvida ao longo das narrativas que a ela se referem.

⁴ Para referir-nos às narrativas, partiremos da classificação feita pelo próprio Guimarães Rosa: romance para **A estória de Lélío e Lina**, novela para **Dão-lalalão**.

N'A **estória de Lélío e Lina** o leitor acompanha os principais eventos que se sucedem no espaço de um ano da vida de Lélío do Higino. O vaqueiro chega ao Pinhém – uma fazenda dos Gerais – no tempo da entrada-das-águas, provavelmente Outubro, e ali permanecerá até a primavera do ano seguinte. Sua chegada se dá de forma despretensiosa, acompanhado de um cachorrinho que fugira da casa de Dona Rosalina. O início da narrativa já sugere algo que somente ao fim será confirmado: o propósito da chegada de Lélío à fazenda é precisamente o encontro com Rosalina, que tem como consequência seu encontro consigo mesmo⁵.

O romance mescla diversos eventos a diversas personagens ao redor de Lélío. Aos propósitos deste artigo, portanto, interessam as dinâmicas do conhecimento e da experiência do amor pelas quais passa o vaqueiro ao longo do desenrolar do enredo. Protagonizam esta visada narrativa o próprio Lélío e sete mulheres, às quais atentaremos doravante.

A primeira destas mulheres é a Mocinha do Paracatu, por quem Lélío cultivava um amor platônico, de forma alguma concretizado. Ela era bela e despertava o interesse do vaqueiro, mas não lhe dava atenção. Mais que isso, a diferença social entre ela, filha do patrão, e Lélío, um empregado, afastava-os ainda mais, aproximando-os do mito do amor impossível.

O sofrimento do amor não correspondido e não concretizado acompanhavam Lélío em sua chegada ao Pinhém, de modo a fazer aflorar seu desejo por encontrar “outras mulheres, de carinhos fortes” (ROSA, 2016a, p. 155). Logo somos apresentados à Jiní, mulher de Tomé Cássio, um dos vaqueiros da fazenda onde agora estava Lélío. Mais adiante na narrativa, ele terá um relacionamento com Jiní, mas que limita-se à esfera sexual. A figura dela, sedutora aos olhos de Lélío, contrasta com a delicadeza do encanto pela Mocinha deixada no Paracatu:

A gente ia vendo, e levava um choque. Era nova, muito firme, uma mulata cor de violeta. A boca vivia um riso mordido, aqueles dentes que de brancos aumentavam. Aí os olhos, enormes, verdes, verdes que manchavam a gente de verde, que pediam o orvalho. Lélío tirara o chapéu, e nada se

⁵ A cena da chegada do vaqueiro acompanhado do cachorrinho preludia sua união amorosa com Dona Rosalina, um ano depois. Lélío fora como que conduzido ao Pinhém, onde encontraria o amor, pelo cachorrinho. O mesmo acontece no conto de **Primeiras estórias**, intitulado **Sequência** (2016). Nele, vemos o personagem principal ser conduzido pelo vagar de uma vaca, até chegar a uma fazenda e encontrar o amor em uma moça.

disse a não ser o saudar de boas-tardes [...]. No lugar durava ainda aquela visão: o desliz do corpo, os seios pontudos, a cinturinha entrada estreita, os proibidos – as pernas... (ROSA, 2016a, p. 169).

Contrastantes com Jiní são as duas moças que se apresentam a seguir pela narrativa, nas quais Lélío veria a possibilidade de um casamento. São elas Mariinha e Manuela, respectivamente, filha e sobrinha de dois de seus companheiros de trabalho na fazenda.

Mais uma vez a narrativa volta a acentuar o desejo sexual que em Lélío torna-se presente, ao apresentar Tomázia e Conceição. As chamadas **Tias** são como que prostitutas, mas não recebem pelos seus serviços, nem abrigam-se em lugar escondido: elas cuidam das roupas dos vaqueiros, moram também no Pinhém e atendem a todos com alegria:

Aquelas ancas não se poupavam. Só podia gostar delas. E ali mesmo ia ouvindo, dum e doutro, como elas eram irmãs de bondade, no diário, no atual, e tudo mereciam. Não recebiam dinheiro nenhum – só, lá de vez em quando, quem queria dar dava um presentinho – e estavam ali sempre às ordens. E ainda ajudavam mais: lavavam roupa, botavam remendo ou costuravam botão, faziam remédios p'ra quem precisasse [...] (ROSA, 2016a, p. 188).

É importante perceber como Lélío não sacia o anseio que traz em si quando concretiza o ato sexual com elas. O desejo de estar com uma mulher, que ele expressa desde o princípio da narrativa, nesse ponto torna-se concreto, mas ainda assim não lhe é suficiente. A narrativa já começa a acenar para o fato de que o desejo de Lélío é por algo que vá além do amor platônico por Mocinha, e também não se resume a relações sexuais esporádicas com as Tias.

Nesse ponto, entra em cena a sétima das mulheres com as quais Lélío tem contato no romance. Dona Rosalina aparece-lhe em uma cena carregada de simbolismos:

E, vai, a solto, sem espera, seu coração se resumiu: vestida de claro, ali perto, de costas para ele, uma moça se curvava, por pegar alguma coisa no chão. Uma mocinha [...]. Era um estado – sem surpresa, sem repente – durou como um rio vai passando. A gente pode levar um bote de paz, transpassado de tranquilo por um firo de raio [...]. Viu riso, brilho, uns olhos – que, tivessem de chorar, de alegria só era que podiam... –; e mais ele

mesmo nunca ia saber, nem recordar ao vivo exato aquele vazio de momento (ROSA, 2016a, p. 190).

Toda a história de Lélío será doravante também a história de Rosalina ou, simplesmente, Lina. Ela tornar-se-á confidente e conselheira do vaqueiro. É a ela que ele recorrerá como fonte de sabedoria sobre tudo o que lhe ocorre, principalmente em seu relacionamento com as outras mulheres. Ao fim da narrativa, Lélío vai embora do Pinhém levando Lina, em quem ele parece ter encontrado o amor que buscara de diversas formas.

As experiências de Lélío oscilam entre um amor concretizado exclusivamente no ato sexual e o amor que permanece na esfera do possível/impossível, mas sem realizar-se, até que ele encontre algo diferente em Rosalina:

A	Mocinha	Amor platônico, não se concretiza.
B	Jiní	Atração física, relacionamento restrito à esfera sexual.
A'	Mariinha e Manuela	Possibilidade de casamento, sem concretização.
B'	Tomázia e Conceição	Satisfação exclusiva do desejo sexual.
C	Rosalina	Sabedoria, confiança, amizade.

Enquanto os extremos das seis primeiras mulheres parecem insuficientes a Lélío, ele encontra-se saciado apenas pelo amor oferecido por Lina, que por sua vez, difere de tudo o que ele experimentara com as outras. A narrativa parece, então, sugerir que em Rosalina está o amor perfeito: no que tange sua personagem há o equilíbrio entre o desejo sexual e o amor [dito] espiritual. Conforme a análise de Benedito Nunes,

na verdade, Dona Rosalina dá ao seu Mocinho uma forma de amor mais completa, mais ampla, que sumariza os seus passados amores, e que tem o poder de sublimar o impulso amoroso do vaqueiro, disperso em paixões várias, a ela confienciadas [...]. Lina oferece-lhe a espécie rara e ardentemente buscada por ele nas mulheres que amava. O fogo do sexo, que nela ardera, se transformava na chama de uma beleza remanescente e se tornava em “vida ensinada”, capaz de infundir no vaqueiro amoroso “outro poder inteiro de se viver”. *Eros* converte-se, em Dona Rosalina,

naquela fruição de si mesmo – no amor do amor que inspirava os trovadores e que os místicos conhecem. Por isso é que ela não sente o coração envelhecer (NUNES, 2013, p. 75, grifos do autor).

Mais do que o simples equilíbrio, Lina parece representar a sabedoria pela qual Lélío anseia durante todo o enredo e à qual ele é impelido do início ao fim. A esta perfeição do amor aludem pistas e símbolos deixados pela narrativa. Basta perceber, porém, que Lina é a sétima das mulheres que o romance associa à existência de Lélío.

2.2 UM PÊNDULO

Em meio a esse quadro de oscilações, **lão-dalalão** (uma variação do título da novela) aparece em uma cena que espelha as idas e vindas amorosas que marcam a narrativa como um todo. Já em suas páginas finais, quando o romance é colorido com um tom de ocaso, Lélío encontra-se com Mariinha e eles passam a conversar por umas duas ou três tardes. A moça entrega-lhe uma flor de cravo, dizendo: “Te dou, por querer. Você é meu amigo” (ROSA, 2016a, p. 245). Não obstante a confissão de amizade, Lélío apaixonou-se por ela, dorme com o cravo ao lado do rosto e no outro dia vai procurá-la novamente. Antes, porém, não deixa de ter com dona Rosalina:

“Eu gosto de Mariinha... – falou. – ...Ela amanheceu em mim...” Disse, redisse, nem esperou como dona Rosalina responder. **O amor era isso – lãodalalão – um sino e seu badaladal. Ele estava maior que todos.** O dia fugia claro, a tarde passava; por pois, apressava ir ver Mariinha [...]. “Te amo por querer!...” – foi o que ele disse, sem tanto nem tento, precisava de ser assim [...]. “Bem que eu sinto, mesmo e muito, Lélío. Você desentendeu o de mim...” Tinha querido dele a amizade (ROSA, 2016a, p. 245, grifos nossos).

A breve cena na qual Lélío é desiludido pela esperança com Mariinha é o contexto para a inserção do termo **lão-dalalão**. O romance como um todo é a moldura que permite perceber o movimento pendular do sino, que Guimarães Rosa usa como metáfora para o amor. Lélío, em especial, é a personagem que oscila entre diferentes formas de buscas e experiências do amor: ora o escolhe, ora deixa-se levar por seu desejo, ora é pela razão que deseja unir-se a alguém. Em alguns

momentos seu desejo desperta-se pela delicadeza da mulher, em outros, pela sensualidade de um corpo.

A personagem Rosalina espelha aquilo que é a concepção rosiana do amor: um sentimento que está relacionado à necessidade de completude do amor, que não realiza-se em apenas um dos extremos que o pêndulo do sino alcança – sexo, amizade, companheirismo ou encanto – mas que faz sentido pelo conjunto harmônico da oscilação. Benedito Nunes identifica esse conjunto à dimensão da sabedoria:

Na escala da simbologia amorosa em que devemos situá-la, a Rosalina de Guimarães Rosa [...] merece o lugar de *Sofia*, *Sapientia*, última etapa da cultura do *Eros*. Expressão do eterno feminino, Sofia [...] aproxima-se da função religiosa preenchida por Beatriz ou por Maria. Ela representa a divina sabedoria. Mas como vimos que a tradição mais condizente com o erotismo místico de Guimarães Rosa é a que deflui do platonismo e se insere na sabedoria alquímica, e que esse erotismo místico nos leva à ideia de imanência da divindade no homem, não podemos interpretar Sofia no sentido de sabedoria celestial, supraterrana, e sim como aquela que espelha da própria alma convertida em si mesma, nos movimentos de retorno ao núcleo do seu verdadeiro ser (NUNES, 2013, p. 77, grifos do autor).

Em Guimarães Rosa, portanto, definir o amor como **lão-dalalão** – ou **Dão-lalalão** – é expressar a necessidade de conciliação equilibrada de todas as suas formas possíveis. O amor **Dão-lalalão** é um movimento: um pêndulo entre o amor carnal e a sabedoria, entre a saída de si e a entrada em um outro ser.

Como já referido no início do artigo, a novela que carrega o nome **Dão-lalalão** é inspirada em um livro bíblico (que bem poderia ter o mesmo nome): o **Cântico dos cânticos**. Neste último, o amor também é entendido a partir desta noção de completude que se dá na conciliação entre o sentimento e o desejo físico. A amada e o amado, personagens principais do livro bíblico, elogiam-se mutuamente a partir de suas características físicas e confessam o sentimento amoroso no companheirismo e na amizade.

Outros exemplos bíblicos, porém, podem ser aproximados dessa noção de **Dão-lalalão**. As personagens da **Bíblia** são, no mais das vezes, marcadas pelas oscilações ou pela mutabilidade de sua personalidade, que se estende sobre suas relações. Na subsequente seção, seguiremos a pista deixada pela aproximação do

título a raízes da língua hebraica, a fim de confirmar e ampliar a noção até aqui apresentada.

3 UM SINO E SEU BADALADAL: CONSTRUÇÃO DE UM SIGNIFICADO A PARTIR DE ETIMOLOGIAS ANTIGAS

No que tange ao título **Dão-lalalão**, sentimos falta, na pesquisa, de uma leitura mais detida dos significados desse nome, para além de sua significação contextual oferecida por **A estória de Lélío e Lina**. Assim sendo, achamos por bem tentar recuperar algum sentido a partir de etimologias antigas, uma vez que o próprio João Guimarães Rosa era um exímio artífice dessa manobra. Ele mesmo deixou bem claro seu interesse pelas aproximações com a **Bíblia**. Justificamos, então, o retorno que proporemos à língua hebraica – majoritariamente a língua com a qual foi escrito o **Antigo Testamento** – para tentar dar conta de nossa proposta.

Dālal é um verbo e, como tal, apresenta uma série de derivações e variantes em seu significado. A ele estão atrelados significados como “empobrecer-se, minguar, consumir-se, esgotar-se, decair, desfalecer. Estar pendurado, suspenso” (SCHÖKEL, 1998, p. 156). Dessas significações, duas delas parecem bem a propósito para a leitura de **Dão-lalalão**, sobretudo a partir da figura de Soropita: consumir-se e estar pendurado, suspenso. Neste último caso, há uma sensível aproximação sonora com *dālāh*, outro verbo que alude ao gesto de se retirar água de um poço, lembrando a vasilha pendurada (SCHÖKEL, 1998, p. 155).

Passamos, então, a demonstrar onde há ocorrências significativas desse uso para depois buscarmos aproximações com a novela rosiana. Talvez a ocorrência mais marcante esteja em **Jó** 28,4, até mesmo em razão de toda a trama do livro, onde um homem que tudo possuía está, agora, em uma situação de suspensão: “Estrangeiros perfuram as grutas, em lugares não frequentados, e suspensos balançam longe dos homens”⁶. **Suspender** é o verbo em questão, indicando, talvez, uma ação de mineiros em trabalho de perfuração. Tal trabalho é feito sem os pés ao chão, o que pode caracterizar a situação de insegurança e mobilidade perigosa.

⁶ Todas as citações são feitas segundo a tradução da **Bíblia de Jerusalém** (2002).

Como afirmamos, trata-se de *dālal*, mas sua estreita aproximação com *dālāh* pode ser verificada nesta passagem.

Outra ocorrência que pode ajudar esta análise está em **Isaías** 38,14, na segunda parte do versículo: “[...] meus olhos se cansam de olhar para o alto. Senhor, estou oprimido, socorre-me!” Aqui, trata-se do verbo traduzido como **cansar**. O lamento do poeta indica seus olhos **debilitados, cansados** (*dallû*).

Os salmos 79,8; 116,6 e 142,7 sugerem uma situação de fraqueza por parte do poeta. **Isaías** 17,4 e 19,6 também comparecem mais com sentido de definhar e minguar. Note-se que, associados a **Jó** e **Salmos**, boa parte da ocorrência deste verbo está em textos poéticos. Para reforçar essa afirmação notamos ainda – como um último exemplo – a curiosa presença do verbo em **Provérbios** 26,7: “São bambas as pernas do coxo, e o provérbio na boca dos insensatos”. Mais uma vez a ideia de algo inconstante, indeciso e vacilante.

Como primeira conclusão, podemos ver, a partir desses verbos e seus correlatos (inclusive sonoros), que *dāl* está quase sempre associado à ideia de algo que **oscila, balança, dança, cambaleia**. Neste campo semântico, aparece, também, a ideia de **fragilidade**, permitindo uma leitura muito profícua no campo do simbólico, já que o verbo e suas derivações aparecem indicando, ainda, **trama, trança, pobreza, balde, goteira, fogo a arder, febre** e uma série de elementos outros. É a partir daí que gostaríamos de ler **Dão-lalalão**, buscando interpretar seus dois personagens principais neste horizonte.

Voltemos, agora, nosso olhar para a novela e dela busquemos retirar alguns elementos que se aproximem do que ora foi apresentado. Isso será feito com o recorte de algumas passagens, uma vez que uma análise de toda a obra resulta quase impossível dada a sua profundidade simbólica e terminológica.

Na novela, Doralda é a mulher por quem Soropita se apaixona. Desde o início, ela é o sensor que desperta nele as mais diversas reações. Assim sendo, queremos afirmar que nela estão os motivos, as dores, as angústias e as maiores alegrias daquele homem do sertão. Talvez assim resultem mais claras as mudanças em seu comportamento, o jeito como ele a vê, o desejo que sente por ela e as fantasias que constrói ao redor daquela figura.

É tão assim que, já nas primeiras linhas da novela, ela é apresentada como mulher. Uma mulher que “com o seu belo modo abaianado – o rir um pouco rouco, não forte mas abrindo franqueza quase de homem, se bem que sem perder o quente colorido, qual, que é do riso de mulher muito mulher” (ROSA, 2016b, p. 25). Em outro lugar, o narrador completa: “Até o nome de Doralda, parece que dá um prazo de perfume.... Roda das flores - de flor de toda cor . . . - você podia cantar, você dançava, no meio das meninas” (ROSA, 2016b, p. 83).

Doralda não só inspira a dança como é ela mesma a própria dança. É melodia e acompanhamento, instrumento e par. Na dança afloram os sentimentos, o que era seguro põe-se vacilante; o que estava escondido aparece sem receios. É como um fogo a arder e que pede saída.

Aqui uma nota descompromissada, mas que nos ocorre até mesmo a partir da obra completa de Guimarães Rosa: a dança é não somente de uma celebração, mas também de linguagem. O estilo rosiano proporciona isso. Assim, vemos em narrador e personagem a riqueza de uma harmonia, de danças de palavras, de gestos e de detalhes.

Apenas as linhas indicadas já mostram muito do que será a longa narrativa que se desenrola fora e dentro de Soropita. Ele que, estando longe, carrega dentro de si Doralda; ela que, estando perto, retira de dentro de si Soropita. Ele será um homem confrontado, sempre, com a figura da mulher. Algo que o toca e o faz mudar. Mexe com seu interior e exige dele um posicionamento: “Ao fogo dos olhos de Soropita, as pontas de seus seios **oscilaram**. Soropita recostado, repousado, como num capim de campo” (ROSA, 2016b, p.83-84, grifo nosso). Os seios oscilam, sinais visíveis de oscilações invisíveis. Nele e nela.

Toda a novela deixa transparecer a ideia de oscilação que antes verificamos, comparada ao texto bíblico. Em algumas das passagens, essa proximidade é tão marcante que dispensa até comentários. O narrador indica que “Soropita se sentia **bambo** até das pernas, vinha a passos contados” (ROSA, 2016, p. 64, grifo nosso). A bambeza das pernas dele acusam sua própria forma de se comportar. Ao longo de toda a narrativa ele só pode ser identificado configurando-se a Doralda.

Isso já é perceptível desde o começo, quando em suas visitas à casa de mulheres, ela “pegava na mão dele, via a aliança, brincava de a **rodar**” (ROSA,

2016b, p. 43, grifo nosso). A aliança que roda no dedo faz o homem todo rodar em si mesmo. Dessa forma, a mulher começa a ter o controle, do dedo ao coração, de um simples gesto a uma mudança completa de vida para o homem que a procura.

A partir daí, Soropita já começa a balançar-se. Começa, então, a configurar-se à Doralda. Se ele está tranquilo, Doralda o tira do eixo; se ele está desconfortado, ela é quem o devolve a si mesmo. Ela é a medida, a balança. Doralda é o equilíbrio para a vida pendular de Soropita. Algumas passagens deixam essas ideias muito claras:

Volta de viagem, a gente está sempre suoso, **desconfortado**... Doralda era um consolo (ROSA, 2016b, p. 61, grifo nosso).

O **sobressonhar** de Soropita se apurava, pesponto; com o avanço sem um tropeço naquele espaço calmo de estrada (ROSA, 2016b, p. 37, grifo nosso).

“Toe sujo, tou suado... Vim amontando burro...” Mas já a moça se agarrava, de abraço, ia-o puxando, para o quarto. O corpo dele todo se amornava grande, sabia só de seu sangue mesmo bater, **nada ouvia, não via**. Lá a dentro de portas, se empeava um pouco, **cismado** outra vez, percalço (ROSA, 2016b, p. 39, grifos nossos).

Em todos os momentos, Doralda aparece como aquela que norteia Soropita. A viagem que o homem faz para a sua própria casa pode ser um indicativo da mesma viagem que ele realiza para dentro de si. Uma viagem do presente ao passado, revisitando histórias e situações numa novela de si mesmo. Como bem afirmou o poeta: “E lá vou eu mundo afora montado em meu próprio dorso”⁷.

Se nos for permitido um paralelo, podemos afirmar que antes Soropita viajava pelo sertão, parando em casas de mulheres. Hoje, ele viaja no mesmo sertão, mas indo para a própria casa. Quais os pontos comuns? Ora, em primeiro lugar, notamos que não é mais uma escolha entre várias mulheres, mas a mesma mulher lhe espera. Aquela mesma que outrora o recebeu em uma outra situação. Aqui, casa e feminino voltam a dialogar como cenários fecundos no funcionamento da novela. Em outro lugar, afirmamos que o rosto do feminino deixa de ser apenas estético para ser o gerador de identidade. O feminino passa a ser, portanto, “o recolhimento por

⁷ Trecho da música **Cavalo Bravo**, de Renato Teixeira.

excelência e o outro por excelência” (DERRIDA, 2004, p. 56). Assim sendo, o rosto implica em acolhimento e o acolhimento acolhe um rosto.

Soropita é, então, acolhido em sua própria casa. Entendamos, portanto, essa casa como sendo a própria Doralda. É “a dentro de portas” que ele se vê nesta casa. Uma casa da qual não sai mais. Assim, mais que chegar em sua casa é chegar em Doralda: ela, sim, abre suas portas para a entrada deste errante. Doralda é o consolo para o Soropita em viagem. Mesmo chegando em casa, a viagem continua. Diante de Doralda, ele estará sempre em trânsito, embora dentro de casa.

Antes, o sertanejo “ardia de ir” para a casa das mulheres; agora, ele anseia chegar em casa, sabendo ser recebido por aquela que ainda lhe deixa fora do eixo. Mesmo que não soubesse ou não quisesse admitir, Soropita sempre foi recebido e acolhido por Doralda. Tornou-se ele um eterno hóspede dela. O que mais lhe machuca, no entanto, é a incerteza de que ela ainda permaneça com ele. Isso o leva ao ciúme exagerado e a uma fictícia guerra com o negro Iládio. Essa guerra dilacera seu interior, modificando seus pensamentos, obscurecendo sua razão.

A figura de Doralda aparece, assim, como se fosse dependente ou estivesse como um brinquedo nas mãos dos homens que a ela se dirigiam. No entanto, o que se nota é a dependência dos homens em relação a ela e, muito particularmente, Soropita. De um lado, há a insegurança de Soropita que atesta mais uma oscilação entre a certeza da hospitalidade recebida pela [e na] mulher e a incerteza do amor correspondido. Em outra perspectiva, Doralda também balança entre a volubilidade dos carinhos de uma prostituta e a solidez da união livremente assumida com Soropita.

Fica explicitado, na narrativa, o quanto o narrador está interessado na figura da mulher: a sobrevivência do sertanejo se dá por causa dela; os infortúnios gerados pelo seu ciúme são por causa dela; o deixar a lida passada com o gado e as viagens é resultado daquele rosto que se abateu sobre ele. O rosto-rosto de Doralda se converte num rosto-outro, ou seja, ela deixa de ser uma mulher bonita e desejável apenas para se tornar aquela que faz Soropita mudar de rumo em sua própria identidade. Doralda cambiante de rosto torna cambiante, também, o Soropita-rosto-duro-do-sertão.

Soropita segue se convertendo naquele que oscila entre o presente e o passado. Antes mesmo do encontro com Dalberto e Iládio ele já trazia dentro de si essa oscilação-insegurança. Agora, explicitada por eles, ela aflora com mais força, levando o homem a uma efervescência de memórias e passados. Ele volta a si mesmo para justificar suas próprias percepções do que seja o feminino, a partir da fala de Dalberto:

Só quando se está com mulher é que a gente sente mesmo que está lorde, com todos os perdões... que é que se está vivendo, mesmo. Afora isso, tudo é poeira e palha, casca miúda. A gente vai indo, caçoando e questionando, agenciando, bazofiando, tendo medo, compra isto, vende aquilo. Como que na gente deram corda. Homem não se pertence. Mas, um chegou, viu mulher, acabou-se o pior. Começa tudo, se tem nova coragem... (ROSA, 2016b, p. 54-55).

Mais uma vez notamos o quanto suas próprias ações são dirigidas pelo feminino. Seria um exagero afirmar que aqui se encontra um traço universal? Não só da percepção do homem que se prende a uma mulher, mas das relações várias entre as pessoas que as deslocam na direção umas das outras. Sobre isso, o autor de **Provérbios** 30,18-19 já havia afirmado:

Há três coisas que me ultrapassam e uma quarta que não compreendo: o caminho da águia no céu, o caminho da serpente na rocha, o caminho da nave no mar, o caminho do homem com a donzela.

Essa impossibilidade de rastros é o que não permite mensurar as relações existentes. Elas podem ser fluidas, sólidas, fugazes. Podem, também, mudar de tempos em tempos, permitindo tempos de abraços e tempos de separações. O amor e a atração, a paixão e o desejo configuram-se como elementos imprevisíveis, tornando quem a eles se sujeitam necessitado de uma reconfiguração da própria identidade.

Uma primeira conclusão talvez seria a de que Doralda, em relação a Soropita, é quem mais permanece no eixo. Ela é que atrai, fazendo-o orbitá-la. Ainda assim, embora a novela não deixe isso explicitado, ela mesma tenha tido seus tempos de órbita. Ele, no entanto, é a personagem mais explícita e característica dessas mudanças. Quando o leitor o encontra sobre seu cavalo voltando para casa, entra

em seu mundo girante, cavalcando com ele para uma estrada mais longa do que aquela que vem do ão.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As interpretações de **Dão-lalalão** confluem, se pensamos segundo a intertextualidade da novela homônima com **A estória de Lélío e Lina** ou de acordo com as aproximações a raízes hebraicas. O sentido da oscilação e do balanço estão presentes nas duas propostas apresentadas e constroem, portanto, o sentido do neologismo rosiano. A título de conclusão, no entanto, queremos apresentar, ainda, uma terceira proposta para a conceituação de **Dão-lalalão**.

As duas seções precedentes evidenciaram um movimento das personagens que não se faz, apenas, entre formas possíveis de amor, mas entre interioridades. Soropita viaja do ão ao Andrequicé, mas também de si até Doralda. A mulher abre a porta de casa para que o marido entre, mas também oferece repouso em si mesma. A esses movimentos, que acontecem no nível do ser, temos denominado, respectivamente, *intinerância* e *hospintralidade*⁸. Designam o movimento de um ser que parte de si, motivado pela existência de outro, e é por esse outro recebido, ganhando a possibilidade de existência em um território que não é o de sua própria individualidade, mas em um lugar de alteridade. A *intinerância* é um movimento de saída, enquanto a *hospintralidade* é um movimento de chegada. O conjunto dessas duas é o balanço de alguém, que vai de si para o outro, do outro para si: é **Dão-lalalão**.

Estabelecemos, assim, a partir de nossas considerações, uma possível conceituação para **Dão-lalalão**, conscientes de que este é, ainda, um início de reflexão:

Dão-lalalão. s.m. **1.** Oscilação, movimento pendular, mobilidade, balanço, dança. **2.** Insegurança, suspensão, fragilidade, estar em órbita ao redor de um referencial. **3.**

⁸ É importante destacar que ambos os conceitos resultam de nossa pesquisa de Mestrado em andamento, intitulada **Hospintralidade e Intinerância: Dão-lalalão e a Bíblia** [de] Guimarães Rosa, desenvolvida no Programa de Mestrado em Letras do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora.

Sinônimo do amor completo, que concilia as dimensões do erotismo, da amizade e da sabedoria. **4.** Movimento pendular de si para o outro e de volta a si; resultado das ações simultâneas de *intinerância* e *hospintralidade*.

REFERÊNCIAS

BÍBLIA. Português. **Bíblia de Jerusalém**. Nova edição rev. e ampl. São Paulo: Paulus, 2002.

DERRIDA, Jacques. **Adeus a Emmanuel Lévinas**. Tradução Fábio Landa. São Paulo: Perspectiva, 2004.

MARTINS, Nilce Sant'anna. **O léxico de Guimarães Rosa**. São Paulo: EDUSP, 2001.

NUNES, Benedito. O amor na obra de Guimarães Rosa. In: _____. **A Rosa o que é de Rosa: literatura e filosofia em Guimarães Rosa**. Organização Victor Sales Pinheiro. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.

ROSA, João Guimarães. A estória de Lélío e Lina. In: _____. **No Urubuquaquá, no Pinhém**. 13. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. p. 145-253.

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

_____. Dão-lalalão. In: _____. **Noites do Sertão**. 11. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. p. 25-94.

_____. Sequência. In: _____. **Primeiras estórias**. 16. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. p. 97-100.

SCHÖKEL, Luís Alonso. **Dicionário bíblico hebraico-português**. Tradução Ivo Storniolo e José Bortolini. São Paulo: Paulus, 1997.