O SINO DO AMOR E O BADALAR DO RECALQUE: NOTAS SOBRE DÃO-LALALÃO, DE GUIMARÃES ROSA

Edinael Sanches Rocha¹

RESUMO

O presente artigo aborda a novela Dão-Lalalão, de João Guimarães Rosa, empreendendo uma análise estilística da narrativa, e articulando-a à teoria psicanalítica de Freud, sobretudo com o conceito de recalque. A partir das indicações do próprio autor da narrativa, contidas em outras obras, propõe-se a metáfora de um sino a badalar como homólogo dos movimentos internos e externos do protagonista.

PALAVRAS-CHAVE: Guimarães Rosa, Dão-Lalalão, oscilação do protagonista, psicanálise, recalque.

ABSTRACT

The present article approaches the novel Dão-Lalalão, by João Guimarães Rosa, undertaking a stylistic analysis of the narrative and articulating with the psychoanalytic theory of Freud, mainly with the repression concept. Starting from Guimarães Rosa's own indications present in other works, its proposed the metaphor of the chime of a bell as correlation with the internal and external movements of the protagonist.

KEYWORDS: Guimarães Rosa, Dão-Lalalão, oscillation of the protagonist, psychoanalysis, repression.

Da harmonia ao desespero: o recado do sonho

"um passado que, se a gente auxiliar, até Deus mesmo esquece" (D-L, p.8).

O presente artigo pretende analisar alguns trechos da novela *Dão-Lalalão*, de Guimarães Rosa, publicado no ciclo de narrativas *Corpo de baile*. A partir de análise estilística do texto, sondando os recursos expressivos da linguagem e articulando-os com a teoria psicanalítica, sobretudo com o conceito de recalque, este estudo apresenta uma leitura possível desta obra, investigando pontos pouco estudados e propondo um diálogo com sua fortuna crítica.

Já no final da novela *A Estória de Lélio e Lina*, que integra também o *Corpo de baile*, o autor mineiro nota o seguinte: "o amor era isso – lãodalalão – um sino e seu badaladal" (ROSA, 1969, p.237). A imagem de um sino a badalar que se relaciona com o amor, seu constante movimento e suas oscilações possíveis, remete à constituição de *Dão-Lalalão*, não só no nível temático, mas na própria constituição do texto, como se tentará mostrar.

Defende-se aqui a hipótese de que a marca desta narrativa é o ir e vir de um pólo a outro, semelhante ao badalar de um sino, apontando para a dinâmica ininterrupta do movimento entre um elemento e seu contrário. Tome-se como exemplo o trecho inicial de Dão-Lalalão. Ao montar em seu cavalo com a intenção de voltar do Andrequicé para sua casa, no Ão, ele se recorda de um comentário elogioso que Doralda lhe fizera sobre o fato dele mal encostar os pés no flanco do animal e este já "entender" o recado de seu condutor.

¹ Psicólogo graduado pelo Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, mestrando do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH-USP), sob a orientação da Profa. Dra. Yudith Rosenbaum. Email: rochaestrela@ig.com.br.

"Soropita tomara o reparo como um gabo; e se fazia feliz"². O comentário de Doralda é lembrado junto com a recordação de seu riso, "o rir um pouco rouco, não forte, mas abrindo franqueza quase de homem, se bem que sem perder o quente colorido, qual, que é do riso de mulher muito mulher: que não se separa de todo da pessoa, antes parece chamar tudo para dentro de si" (D-L, p. 5).

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

Ao escrever que o riso de Doralda se dá "abrindo franqueza quase de homem", sendo ao mesmo tempo "riso de mulher muito mulher", o texto de Rosa aponta para uma fusão de elementos nessa personagem.

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

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

O movimento da narrativa, como fica indicado pela alternância dos tempos verbais, do pretérito imperfeito para o mais que perfeito, fica assim categorizado, como o ir e vir, entre a viagem que se realiza, o tempo da ação presente, e diferentes modos de apreensão e registro do tempo, a lembrança, o devaneio, típicas da "meio-sonhada ruminação" (D-L, p.5) que caracteriza o percurso de Soropita até sua casa. O jogo de opostos está dado desde o primeiro parágrafo da novela, mesmo nas frases que parecem sintetizar o estado da personagem "[...] Soropita fluía *rígido* num *devaneio*, uniforme" (D-L, p.6, grifos meus). Não é demais mencionar que o movimento a que se refere aqui já vem, ademais, sugerido no próprio título da narrativa e na metáfora do sino a badalar, com a troca entre D/L, Lão-Dalalão, Dão-Lalalão.

Essas observações referentes à constituição de *Dão-Lalalão* já foram de algum modo sugeridas por Ana Maria Machado (1991, p.131), sem que fossem extensamente desenvolvidas, como é o caso da presente análise. Soropita, como se verá, tenta impedir o movimento mencionado acima, na tentativa de fixar a estabilidade por ele conquistada, como se ela pudesse ser protegida de qualquer abalo.

A harmonia acima referida é ameaçada tanto por fatores externos, os "súbitos bruscos incidentes' que "picavam" Soropita em seu trajeto (elementos da natureza que atrapalham o devaneio de Soropita na estrada), quanto por fatores internos. Soropita,

² Todas as indicações do texto de *Dão-Lalalão* referem-se à seguinte edição: ROSA, J.G. *Noites do sertão*, 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969. As passagens virão indicadas da sigla D-L, seguidas do número de página.

quando não está em sua casa e tem de dormir no Andrequicé, na casa cedida por Jõe Aguial, tem um sonho recorrente e perturbador.

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

Dos eventos externos ele se protege armando-se consideravelmente (D-L, p.6). Para proteger-se das imagens oníricas, daquilo que o assalta inconscientemente, somente mediante a possibilidade do recalque.

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

Quando se diz que uma pulsão sofreu ação do recalque, não é propriamente a pulsão que foi recalcada, mas, especificamente, seu representante psíquico. Mais precisamente, a representação ou as imagens, ideias que se ligaram a uma determinada moção pulsional. Já o afeto ou a quota de afeto que se liga à representação, quando atingido pelo recalque, tem destinos distintos, entre eles, a transformação desse afeto em ansiedade (FREUD, 1915, p.158).

No caso de Soropita, o que se observa é uma opção deliberada, segundo o registro do narrador, pelo esquecimento, pelo impedimento de que imagens semelhantes às do sonho, ou fatos relevantes da vida pregressa dele e de Doralda, tornem-se evidentes, o que obrigá-lo-ia a tomar atitudes drásticas, como a aquisição das terras do Campo Frio, em localidade distante, a fim de assegurar seu *modus vivendi* (D-L, p.16).

No entanto, tendo em vista que o objetivo do recalque é exclusivamente afastar uma imagem ou ideia indesejada do consciente, estando descartada a possibilidade dessa ideia/imagem ser destruída, é importante saber qual será o destino da ideia recalcada. Freud não deixa dúvidas ao dizer que, uma vez retirado da consciência,

o representante pulsional se desenvolverá com menos interferência e mais profusamente [...]. Ele prolifera no escuro, por assim dizer, e assume formas extremas de expressão, que uma vez traduzidas e apresentadas ao neurótico irão não só lhe parecer estranhas mas também assustá-lo, mostrando-lhe o quadro de uma extraordinária e perigosa força da pulsão (1915, p.154).

O mesmo trecho acima pode servir para abordar o terceiro momento da teoria do recalque. Freud fala do desenvolvimento do conteúdo recalcado e da força que este ganha, proliferando no escuro. Menciona também o fato desse conteúdo, transformado, ser

traduzido e apresentado ao sujeito, causando-lhe forte impressão e estranhamento. Se isto que foi recalcado pode ser novamente apresentado, trata-se aqui, então, do retorno do recalcado que, na forma de sonhos, atos falhos, esquecimentos e sintomas, mostram a força com que a pulsão e seus representantes insistem em ganhar a consciência e atingir seu objetivo, a saber, promover a descarga imediata da tensão.

O sonho de Soropita – que tem o poder de fazê-lo amanhecer de "reverso" na cama, além dos antigos nomes atribuídos a Doralda, sobretudo "Dadã", "Sucena" e "Garanhã" que remetem aos tempos de bordel da atual esposa – são representativos daquilo que se tenta manter afastado da consciência a todo custo, mas que insiste em se fazer presente, para desespero do protagonista.

Não se trata, portanto, de afirmar que o recalque se faz presente em *Dão-Lalalão* enquanto tema da narrativa, mas que, pela forma como o protagonista se coloca em relação aos aspectos problemáticos do passado, pode-se apontar para o funcionamento próprio do recalque. Pensando na composição do texto, numa leitura mais próxima e atenta, nota-se o jogo de constantes evitações e revelações, a afirmação de um modo de vida e sua subsequente negação, na apresentação de aspectos referentes ao passado de Soropita e Doralda.

A todo instante percebe-se a argumentação baseada em formas morais de pensamento, calcadas na aceitação social que se espera de pessoas de "vida honesta", uma dona de casa e um homem de negócios e, quase que imediatamente, o desmonte dessas mesmas formas pela revelação do que subjaz a esse discurso bem comportado. Deve-se, então, nesta proposta de leitura da novela, estar atento, para os signos do recalque, identificar e analisar as formas através das quais esse conceito psicanalítico se faz presente na narrativa, na construção dos períodos e das imagens que permeiam o texto. A narração em terceira pessoa, sempre rente à perspectiva de Soropita, garante o registro dinâmico que compõe a novela, feito desse vai e vem daquilo que o leitor pode ou não saber, o vai e vem de um sino.

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

Esse badalar das vozes narrativas, por sua vez, articula-se com outras tantas idas e vindas, principalmente as do próprio Soropita, ora atento ao exterior, ora entretido com sua paisagem interior, sua "meio-sonhada ruminação", seu "gozo de mente", a reinação em seu "escondido". É esse jogo que determina, como se vê, as próprias percepções que o protagonista tem do mundo, mas, sobretudo, de Dalberto e Doralda. Soropita se divide

entre a tentativa de ver as coisas com neutralidade e a contaminação de tudo o que vê com suas próprias suspeitas e fantasias.

Quanto aos signos do recalque, pode-se citar como exemplo aquilo que se observou antes em relação aos nomes de Doralda, e com a frase "se a gente auxiliar, até Deus mesmo esquece", ou mesmo na imagem do sapo que "na muda, come a pele velha" (D-L, p.23). O que está em jogo, porém, é justamente a questão do limite desse desejo de esquecimento absoluto ou dessa "digestão" do que é velho como forma de afirmação do novo. Afastar uma porção da vida da consciência, na crença de que isso trará tranquilidade, pode trazer consequências insuspeitadas, como a volta de tudo o que foi afastado, com força ainda maior.

Mas... de repente

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

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

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

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

Em sério, só sentia falta de Doralda, que o esperava, simples, muito sua, fora de toda desordem, repousada. *Mas* imaginar o que imaginava era um chupo forte, ardendo de poder: de sensim, se largava (D-L, p.23, grifo meu).

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

Dessa forma, em períodos contíguos, convivem o excesso do uso de perfume por Doralda, que Soropita, inicialmente, reprova, ao mesmo tempo que se compraz com a lembrança do sabonete cheiroso que traz consigo. Ou então a harmonia conjugal, "de anjos de ouro", "fora de toda desordem", opondo-se ao "desdobrar [da] memória", a imaginação que ardia, como "um chupo forte", representando a divisão, o dentro e o fora, o social e o individual, a fruição da conjugalidade e a "reinação" no "escondido" de cada um. Não parece

excessivo fazer notar ainda que, o trecho acima citado, da página 21, inicia-se com o brilho dourado dos anjos da felicidade matrimonial e termina com a sombra daquilo que se goza secretamente, e que precisa continuar assim para assegurar a felicidade do casal.

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

Na cena em que Soropita propõe "festear", na companhia da esposa e seu amigo, que será analisada com detalhes a seguir, pode-se perceber a articulação entre o "mas", na sua função já assinalada, e o "de repente", índice da imprevisibilidade, da surpresa. No meio da encenação o narrador inicia um período com "mas" para, em seguida, remeter ao interior de Doralda, a fim de indicar sua motivação sobre o que vem a seguir: "*Mas* que ela estava obedecendo a um antes-de-prazer forte./*De repente*, se levantou. Saiu para buscar uma coisa" (D-L, p.58, grifos meus). Em seguida ela reaparece na sala, "remexida de linda, representava mesmo uma rapariga, uma murixaba carecida de caçar homens" (D-L, p.59)

O "mas", colocado acima, antecipa e anuncia a irrupção (de repente) do oposto da dona-de-casa Doralda. Em outro trecho, contrariando o que Soropita acharia desejável, Doralda não apenas se senta próximo a Dalberto como, "de repente assim" entrava conversa com ele sobre Montes Claros (D-L, p.53).

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

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

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

Por mais que Soropita fosse "servido excelso", faltaria ainda a segurança em relação aos "prazos". Nenhuma estabilidade é perene, nenhum sossego é suficiente e tudo é fonte de medo e insegurança, conforme o narrador já anotara anteriormente: "[t]udo o que muda a vida vem quieto no escuro, sem preparos de avisar", ou seja, de forma repentina (D-L, p.22). 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.

No plano mais geral da novela, pode-se afirmar que se Soropita prosseguisse pela estrada, como de outras tantas vezes, devaneando sobre seu passado – "já trazia aquilo repetido na cabeça, o que mesmeava em todas as suas viagens" (D-L,p.18) – sem que, de repente, se deparasse com Dalberto e sua comitiva, a narrativa simplesmente não existiria. E é justamente porque um dado da realidade faz eco ao redobrar do sino de suas fantasias que se arma todo o jogo de suspeitas e de reasseguramentos no qual se estrutura o texto.

Soropita percebe que seu "bordel particular" pode ser invadido, subitamente, por Dalberto e sua comitiva, sobretudo o "preto Iládio", pois, como ele, todos eram frequentadores dos bordéis de Montes Claros. Se não fosse o repentino encontro com um obstáculo, a novela perderia sua razão de ser. "No meio do caminho tinha uma pedra".

No balanço das contraposições

Após o trecho que faz menção a Doralda e seus nomes (D-L, p.7), o narrador aponta para o desvio que Soropita costuma fazer "na baixada" a fim de evitar certos trechos, como por exemplo,

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

Trata-se de uma passagem na qual os elementos negativos proliferam, fazendo menção à coloração do "barro preto", ao cheiro característico da decomposição, cheiro da morte, que faz ânsia, à proliferação de "bichos gosmentos" na "água podre", nas "frias coisas vivas mas sem sangue nenhum", que vivem ocultas, "por esconsos", em pequenas grutas, "nas locas". É nesse *locus terribilis* que, vez por outra, o viajante tem de matar sua sede, "por não sermos senhores de nossas ações". Chama a atenção a mudança da narrativa em terceira pessoa do singular para a primeira do plural, como se o narrador se juntasse à perspectiva do protagonista e ainda se dirigisse ao leitor, como que convidando-o a concordar com o comentário.

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

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

A recordação da época das grandes viagens, nas conduções das boiadas, época em que inapelavelmente frequentava os bordéis, principalmente em Montes Claros, mostra um Soropita que "ardia de ir". Após um grande período de jejum, "para outra coisa homem não

tinha idéia" (D-L, p.18). Soropita "molengava um engano de si mesmo: – "Tem tempo, amanhã vou; agora eu sesteio..." Não conseguia, se abrasava". Apesar do medo das confusões que o lugar poderia trazer, principalmente à noite, e do receio que tinha em relação a mulheres, "um respeito esquisito, em lei de acanhamento", a sedução do lugar prevalece.

Se o brejo era algo a ser evitado a todo custo, o bordel exerce uma atração irresistível. Mesmo sabendo que as mulheres do lugar têm um poder além do que ele consegue compreender, já que elas governam ali onde ele, Soropita, é fraco, ele deixa-se levar. O comentário de Dalberto, páginas adiante, sintetiza o estado de Soropita, e dos demais frequentadores: "Como que na gente deram corda. Homem não se pertence" (D-L, p.36). Trata-se de um embevecimento quase absoluto que anestesia os sentidos, o corpo "se amornava", "nada ouvia, não via", e faz brotar o lado mais primitivo do homem, que age como um autômato, seguindo unicamente a direção de seus impulsos, que aqui tomam de assalto a racionalidade. Como se vê, lida-se nesse trecho com um Soropita bem diferente daquele que vive em estado de alerta constante.

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

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

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

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

A suspeita, de todo modo, deve-se à forma como é construída a narrativa, tendo o narrador muito próximo às recordações, impressões e devaneios do protagonista, como já

apontara Roncari (2007, p.64). A escolha amorosa de Soropita está no cerne do conflito e apresenta uma intrincada relação com o constante ir e vir de suas fantasias e das "visões" que o assaltam, trazendo consigo toda a força própria de um representante pulsional recalcado.

Ainda Roncari, ao tratar da escolha feita por Soropita, escreve:

Soropita contraria o costume da vida patriarcal, que sempre desdobrara a mulher em duas: uma santa da casa, para a prole, e uma amante da rua (escrava negra, índia ou mulher pobre), para a vida sexual. Ao tentar reunir as duas em uma, ele cria uma aporia, um impossível, que deveria fazê-lo sofrer todas as contradições sozinho (RONCARI, 2007, p.77).

Ao trazer uma prostituta para junto de si, portanto, Soropita assume o risco, conscientemente ou não, de trazer consigo parte de um mundo que ele próprio já reconhecera como perigoso. Todo o agradável perfume de Doralda teria em si a função de ocultar o odor pútrido do ambiente de onde saíra, que lembra "o cheiro estragado de folhas se esfiapando". Doralda, "uma água de serra — que brota, canta e cai partida: bela, boa e oferecida" (D-L, p.43)³, poderia, simultaneamente, ser a "água podre, choca, com bichos gosmentos"?

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

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

Mais uma vez o narrador faz uso de um recurso que, tentando criar uma unidade em torno de uma opinião, enlaça protagonista e leitor, além dele mesmo, anulando pontos de vista diferentes: "por que é que a gente" só consegue, ao final, guardar lembranças boas de um lugar tão degradante? (grifo meu). A resposta a essa pergunta, ao que parece, não está no texto. Mas a observação feita acima no comentário do texto de Roncari certamente aponta para uma resposta pertinente: a importância de se manter essa instituição, bordel, numa sociedade patriarcal como a brasileira. Daí a necessidade, de "achar o poder de um direito bonito no avesso das coisas mais feias", fazendo com que as migalhas ganhem força e estatuto de inteireza, permitindo que a parte tome o lugar do todo. A manutenção do

~ 25 ~

³ E aqui, novamente, bem na sequência à figura de Doralda, como fonte de água pura e cristalina, nova menção à cobra. Soropita responde a uma pergunta de Dalberto, apenas sugerida no texto, dizendo "– Não. Bem poucas. Quase não se mata... Era um rastro de cobra, seu regozinho contornado na poeira, no descer para a grota" (D-L, p.43).

recalque, a imutabilidade de certos modos de vida, como se pode depreender da presente discussão, tem relevância não apenas no plano individual, mas também no social.

Visões aterradoras

"boiada estoura é perto do pouso..." (D-L, p.56)

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

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

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

Doralda passa então a encarar o marido, "olhava para Soropita, seu soslaio era dengoso. Nunca tirava os olhos de Soropita. [...] Seguia os olhos de Dalberto e Soropita, sempre" (D-L, p.58), num esforço, talvez, de tentar adivinhar o que um e outro esperam na condução daquele jogo. Nesse ponto o narrador comenta: "Mas que ela estava obedecendo a um antes-de-prazer forte, que se engrossava no ar, que trazia as pessoas mais para próximo umas das outras. [...] De repente, se levantou. Saíu para buscar alguma coisa" (D-L, p.58). Note-se, portanto, que apesar de acompanhar os presentes com o olhar ("Mas"), Doralda obedece, internamente, a princípios diferentes do marido. Soropita, pode-se supor, esperava que o pensar e o agir da esposa pudessem, também, estar sob seu controle.

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

Soropita, podia se penetrar de ânsias, só de a olhar. Sobre de pé, no meio da sala, era uma visão: Doralda vestida de vermelho, em cima das Sete Serras, recoberta de muitas jóias, que retiniam, muitas pérolas, ouro, copo

na mão, copo de vinhos e ela como se esmiasse e latisse, anéis de ouro naquelas especiosas mãos, por tantos sugiladas tanto, Doralda vinha montada numa mula vermelha, se sentar nua na beira das águas da Lagoa da Laóla, ela estava bêbada; e em volta aqueles sujeitos valentões, todos mortos, ele Soropita aqueles corpos não queria ver... (D-L, p.59).

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

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

Impossível pensar que se pudesse chegar tão próximo do núcleo do temor do protagonista e sair ileso. As imagens têm, deveras, para Soropita, uma conotação apocalíptica, o peso de um fim de mundo⁴.

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

Na visão do ex-matador estão a mulher vestida de escarlate, embriagada (com o sangue dos santos e dos mártires), montada numa besta cor de escarlate, os sete montes sobre as quais ela está deitada, os adornos de ouro, pérolas, segurando com a mão um cálice ("copo" no texto de Rosa), sendo este cheio de abominações e imundície, (Rosa escreve "copo de vinhos"). "Quando a vi, maravilhei-me com grande admiração", diz o profeta.

⁴ O presente artigo baseia-se em um dos capítulos escrito para minha dissertação de mestrado. Durante o processo de escrita da dissertação, e após termos formulado a presente comparação entre o texto de Rosa e o Apocalipse bíblico, deparei-me com o texto de Adélia Bezerra de Meneses (2008) que confirma a pertinência desta comparação, sustentando os achados aqui assinalados.

Soropita, diante da visão, "podia se penetrar de ânsias, só de a olhar". Mais ao final do trecho, predominam as referências à novela, Doralda vem sentar-se "nua na beira das águas da Lagoa da Laóla [...] e em volta aqueles sujeitos valentões, todos mortos". Ainda assim, uma última menção, uma vez que Roncari ressalta que *laós*, do grego, quer dizer multidão. O versículo 15 traz, "as águas que viste, onde se assenta a prostituta, são povos, multidões, nações e línguas".

O trecho imediatamente anterior à visão, quando Doralda adentra a sala, não traz indicativos quanto à cor do vestido de Doralda, apenas menciona o tom carmim da pintura do rosto e da boca. Na visão de Soropita, o vermelho, com toda sua associação a elementos eróticos, espalha-se, está no vestido, como também na mula na qual Doralda vem montada, agora nua, para se sentar à beira da Lagoa de Laóla. Essa lagoa é parte de uma das histórias recordadas por Soropita ao longo da narrativa e fala sobre um casal extravagante, Major Brão, "grande fazendeiro louro, ramo de estrangeiro" (D-L, p.37), e uma moça "muito branca, muito linda, muito dama, que não tinha vergonha nenhuma" (D-L, p.38). Saiam ambos a cavalgar, ele vestido, ela toda nua. A tal lagoa, "perto de onde morava tanta gente", servia para ela se banhar e dar-se a ver. O casal da história do Major Brão encena, de certo modo, aquilo que talvez Soropita desejasse fazer, em tudo o que diz respeito ao excesso, ao não conhecer limites para a realização dos desejos, ao perder-se, conforme já fora assinalado na passagem do sonho do começo da narrativa.

Ressalta-se ainda, a respeito do Major Brão e sua mulher, a fartura das posses: "Despropósito de riquezas, terras, gados". Essa mesma fartura se encontra na visão de Soropita, nas "muitas jóias [...] muitas pérolas, ouro [...] anéis de ouro". Tantos adereços que, juntos, chegam a retinir, estimulando não só a visão como também a audição. Esse despropósito inebria, causa a embriaguez dos sentidos, conduz ao excesso. A visão fala do "copo de vinhos" – mais de um vinho no mesmo copo, potencialização dos efeitos? – que culmina com a constatação da bebedeira ao final do trecho. A figura de Doralda mais se aproxima do animalesco ("como se esmiasse e latisse") ressaltando os aspectos mais instintivos, mais baixos. A descrição vai até suas mãos, ao mesmo tempo enganosas e belas, "especiosas", e maculadas, "sugiladas".

Pode-se aqui voltar à "mão velha na rédea" de Soropita, acima referida. Pois aquela mão, indicativa da estranha presença de um outro, além de assídua nos bordéis, é também responsável por diversas mortes. Parece que Eros e Tânatos se conjugam no signo da mão (a que acaricia e a que mata). Chega-se ao fim do trecho com a recusa do protagonista em ver os corpos dos que foram suas vítimas, os "sujeitos valentões" (D-L, p.59). Desnecessário dizer o quanto tal visão se aproxima de um sonho, mais precisamente um sonho de angústia, pesadelo, onde aqueles conteúdos que proliferaram no escuro, burlam a censura (que aqui, talvez, cedeu pelo efeito do "conhaque" ingerido por Soropita) e assombram o sujeito, fazendo-o penetrar-se de ânsias.

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

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

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

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

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

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

Quanto aos atores, Soropita, Doralda e Dalberto, estes encontram-se "vestidos", "corretos", "calados", sob a "luz quente" do lampião. O fogo que funde, amalgama, mistura elementos transformando-os em outra coisa, está no calor do lampião e no conhaque ingerido (se diz de alguém que está bêbado, "de fogo").

Foca-se então os olhos, iluminados pelo lampião, "como grandes pingos de chorume amarelo [...] trementes como uma geléia". Novamente a evocação de elementos viscosos, como que a reiterar o caráter daquilo que não tem forma definida, que leva à ideia de indiscriminação: "chorume", gordura ou nata que traz também a ideia de fartura, opulência e "geléia". Os olhos que se assemelham a esse chorume amarelo, geleia, refletem

("espelhava[m]") a "vinda da muda fala de fundas abelheiras de mil abelhinhas e milhões, lavourando, seus zunidos se respondendo". No estudo de Heloísa Vilhena de Araújo sobre *Campo geral*, ela assinala a conotação positiva das abelhas, criadas pelo seo Aristeu (Apolo), e que designam a pureza e a fidelidade matrimonial (ARAÚJO, 1992, p.37). Aqui, em *Dão-Lalalão*, pode-se constatar a inversão conotativa, tendo a figura das abelhas associada a um fenômeno perturbador, num contexto em que se anuncia a possibilidade de desestabilização das personagens.

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

No fundo do poço, ou nas profundezas do Ser, a loucura. Os "frios peixes cegos", aludem aos peixes que habitam as regiões abissais dos oceanos, sendo frios e cegos, com aspectos os mais monstruosos. O frenético zunir das abelhas anuncia então a chegada disso que habita os "escuros poços" do humano, o aspecto mais baixo, próximo do animal, da sexualidade mais primitiva, ("flores vermelhas se remexendo no sensivo de morna espuma gomosa de mel e sal", com suas aproximações aos órgãos sexuais femininos e ao sêmen) que precisou ser recalcada para que prevalecesse a Cultura⁵.

Pode-se refletir brevemente sobre a função dupla, ambígua do recalque. Por um lado ele é elemento constituinte, peça fundamental para a construção do humano. Por outro, na medida em que possibilita essa mesma construção, traz consigo a constante ameaça de provocar o abalo do edifício. Trata-se de uma delicada relação, na qual é difícil se achar uma conciliação. Aqui também cabe a metáfora usada ao longo do presente capítulo: trata-se de um ir e vir incessante, semelhante a um sino, no qual se equilibra o sujeito.

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

O badalar incessante: Amor e amor

Adélia Bezerra de Meneses observa que, nas narrativas rosianas, "questões fundamentais em que o ser humano se debate são vividos não por heróis de alta estirpe, elitizados, mas por marginalizados sertanejos. Guimarães Rosa dá estatuto de dignidade ao

⁵ A presente interpretação se apoia, ora concordando, ora tomando rumos diferentes, na leitura empreendida por RONCARI (2007, p.71-72).

"homem do povo", com direito à tragédia" (2008, p.270). A reconhecida importância que o escritor mineiro dá em sua ficção para os elementos socialmente relegados, desprezíveis, impõe, portanto, nova mirada quando se pensa nos protagonistas dos grandes temas das obras literárias.

Forjado com maestria pelo autor mineiro, o amor entre Soropita e Doralda, eles também opostos entre si, vai do deleite da suma harmonia às "profundas" do mais doentio ciúme.

Se o Amor é mesmo, como indica Rosa, semelhante ao "badaladal" de um sino, o presente artigo mostrou algumas nuances desse tema tão antigo quanto o próprio homem. Dão-Lalalão traz a marca de um conflito insolúvel, uma dialética sem síntese possível, em que se observa a constante oscilação entre o Amor, no seu aspecto mais geral, universal (com 'A' maiúsculo) e o amor (com 'a' minúsculo), particularíssimo, entre Soropita e Doralda.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Yudith Rosenbaum pela orientação do mestrado e pela revisão do presente artigo, com suas sempre valiosas críticas e sugestões.

À minha mulher, Ana Thereza e a meu filho, Francisco, pelo constante apoio e paciência.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

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

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

FREUD, S. "A história do movimento psicanalítico" (1914). *In: Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, vol. XIV.

_____. "Repressão" (1915). *In: Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, vol. XIV. MACHADO, A. M. *O recado do nome*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

- MENESES, A. B. ""Dãolalalão" de Guimarães Rosa ou o "Cântico dos cânticos do sertão: um sino e seu badaladal." In *Estudos Avançados*, São Paulo, v.22, n.64, set/dez 2008.
- RONCARI, L. D. de A. *O cão do sertão Literatura e engajamento*. São Paulo: Editora Unesp, 2007.
- ROSA, J. G. *Noites do sertão*. 4ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

 <i>No Urubuquaquá, no Pinhém</i> . 4ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
 <i>Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri</i> . 3ed. Rio de Janeiro Nova Fronteira, 2003.

Artigo recebido em: 31/07/09 Artigo aprovado em: 03/09/09

Referência eletrônica: ROCHA, Edinael S. "O Sino do Amor e o Badalar do Recalque: Notas sobre Dão-Lalalão, de Guimarães Rosa", *Revista Criação & Crítica (online)*, n. 3, p.17-32, 2009.