



Universidade Federal de São Carlos
Centro de Educação e Ciências Humanas
Departamento de Letras
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

NATÁLIA CALDERAN RISSI

O amor no sertão rosiano: uma leitura de *Desenredo* e

Dão-Lalalão

São Carlos
2020

NATÁLIA CALDERAN RISSI

O amor no sertão rosiano: uma leitura de *Desenredo* e *Dão-Lalalão*.

Dissertação apresentada ao Programa
Pós-graduação de Estudos de
Literatura da Universidade Federal de
São Carlos, para obtenção do título de
mestre em estudos literários.

Orientadora: Profa. Dra. Diana Junkes
Bueno Martha.



Universidade Federal de São Carlos
Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

▪
Folha de aprovação

Defesa de Dissertação de Mestrado da candidata Natália Calderan Rissi, realizada em 17/03/2020, com o título: O amor no sertão rosiano: uma leitura de Desenredo e Dão-Lalalão

Comissão Julgadora:

Profa. Dra. Diana Junkes Bueno Martha (UFSCar), participando presencialmente

Profa. Dra. Claudia Campos Soares (UFMG), participando à distância

Prof. Dr. Daniel Marinho Laks (UFSCar), participando à distância

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

A Ata de Defesa, assinada pelos membros da Comissão Julgadora, consta no Sistema Eletrônico de Informações da UFSCar (SEI) e na Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura.

Ao Fábio,

Por acreditar em mim. Por tudo e por tanto.

A Lola, Charlie, Mortícia e Sócrates,

Pelo amor incondicional e pela companhia constante.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Profa. Diana Junkes, por ter me acolhido quando meu projeto de pesquisa era uma vaga ideia de estudar alguma coisa sobre a narrativa de Guimarães Rosa, por ter acreditado em mim e ter caminhado comigo ao longo destes anos na realização deste trabalho;

À Profa. Claudia Soares, pela leitura cuidadosa do trabalho, seus apontamentos, por tudo que me ensinou sobre literatura e Guimarães Rosa, e por participar do exame de qualificação e da defesa;

Ao Prof. Wilton Marques, pelas contribuições e seu olhar atento e crítico com a minha pesquisa no exame de qualificação;

Ao Prof. Daniel Laks, pelas contribuições a partir da sua disciplina que cursei e por integrar a banca de defesa, mesmo em meio a acontecimentos tão repentinos;

Ao Prof. Júlio Bastoni e à Profa. Gisele Frighetto, pelos ensinamentos e conversas nos bastidores, que acrescentaram muito à minha pesquisa;

Às “dianetes”, Monalisa e Jaqueline, pelo companheirismo, amizade e afeto na caminhada da pós-graduação;

Às professoras da pós-graduação, Carla Ferreira e Rejane Rocha, pelas contribuições;

Aos colegas de trabalho da ProPq, Tatiana, Henrique, Fernanda, Daniela, Prof. João, Prof. Ronaldo, Deise, Ana, Laís e Natália, e em especial a Helenilde, pelo apoio incondicional e paciência, devido a algumas ausências e trocas de dias de trabalho com férias, durante o período do mestrado;

A meu pai e minha mãe, Júnior e Regina, pelas oportunidades de estudo durante a minha vida, que foram o fio condutor para que eu chegasse até aqui;

Ao meu marido, Fábio, pelo amor, paciência, apoio e força incondicionais, tão necessários para que eu conseguisse realizar essa pesquisa;

Às amigas Camila e Carla e ao amigo Igor, pelo apoio fundamental em todos os momentos, especialmente os de dificuldades, e pela amizade franca e sincera;

Às amigas e aos amigos da vida, pela amizade, companheirismo e paciência, mesmo em tempos de tanta restrição e ausência;

E agradeço a todas e todos que de alguma maneira tenham colaborado com a elaboração deste trabalho ou tenham ficado ao meu lado, me apoiando, por todo este período.

O amor é subversivo.
(Octávio Paz, 1994, p. 74)

RESUMO: Este trabalho propõe analisar a novela *Dão-Lalalão*, presente no livro *Noites do Sertão*, o qual faz parte da obra *Corpo de Baile*, e o conto *Desenredo*, presente no livro *Tutameia*, de João Guimarães Rosa. Nossa proposta é verificar como o tema amoroso se configura nessas narrativas, levando em consideração o contexto histórico e social do sertão. Partindo desses dois elementos, o amor e o sertão, que consideramos fundamentais para compreender a obra do escritor mineiro, este estudo apresenta uma nova chave de leitura, a qual discute o amor inserido no ambiente social e político do sertão, em que o primeiro não pode ser pensado sem o segundo. Nesse sentido, as perguntas que motivam esta pesquisa são: como o amor se manifesta nestas narrativas rosianas, onde, de maneira menos explícita ou mais explícita, há a determinação de ordem social, predominada pelo sistema jagunço? Porque os protagonistas, Jó Joaquim e Soropita, encontram soluções diferentes para lidar com suas relações amorosas, levando em conta que ambos amam mulheres que não correspondem - ou não correspondiam - ao modelo de mulher esperado no sertão? Em outras palavras, buscamos compreender como o amor ocorre neste ambiente histórico específico e quais as implicações para Soropita, protagonista de *Dão-Lalalão*, que sucumbe ao mal-estar, e para Jó Joaquim, protagonista de *Desenredo*, que consegue perdoar a mulher que ama e encontrar a felicidade pelo amor.

Palavras-chave: Guimarães Rosa. Dão-Lalalão. Desenredo. Sertão. Amor. Sistema jagunço.

ABSTRACT: This work proposes to analyze the novella *Dão-Lalalão*, present in the book *Noites do Sertão*, which is part of the work *Corpo de Baile*, and the short story *Desenredo*, present in the book *Tutameia*, by João Guimarães Rosa. Our proposal is to understand how love is presented in these narratives, taking into account the historical and social context of the backlands. Starting from these two elements, love and the backlands, which we consider fundamental to understand the writer, this study proposes a new reading of these narratives, which discusses the love inserted in the social and political environment of the backlands, in which both concepts can't be understood separately. Thus, the questions that motivate this research are: how is love shown in these narratives, where, less or more explicitly, there is the determination of social order, predominated by the jagunço system? Why do the protagonists, Jó Joaquim and Soropita, find different solutions to deal with their love relationships, taking into account that both of them love women who do not correspond - or did not correspond - the model of women expected in the backlands? In other words, we seek to understand how love occurs in this particular historical environment and what are the implications for Soropita, the protagonist of *Dão-Lalalão*, who succumbs to the discontentment, and for Jó Joaquim, the protagonist of *Desenredo*, who can forgive the woman he loves and find happiness through love.

Key-words: Guimarães Rosa. Dão-Lalalão. Desenredo. Backlands. Love. Jagunço system.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1 - O sertão e o amor em Guimarães Rosa	16
1.1. O sertão e o sistema jagunço	16
1.2. - Os amores em Guimarães Rosa	32
1.3. - O amor: felicidade e sofrimento	38
CAPÍTULO 2 - <i>Desenredo</i> e o amor transcendental	44
2.1. Algumas considerações sobre <i>Tutameia</i>	44
2.2. Fortuna crítica sobre <i>Desenredo</i>	47
2.3. O amor revolucionário no sertão rosiano.....	53
CAPÍTULO 3 - <i>Dão-Lalalão</i> e o mal - estar do amor no sertão	79
3.1. Algumas considerações sobre <i>Corpo de Baile</i>	79
3.2. Fortuna crítica sobre <i>Dão-Lalalão</i>	81
3.3. O mal-estar do amor que sucumbe à ordem social.....	86
CONSIDERAÇÕES FINAIS	114
REFERÊNCIAS	117

INTRODUÇÃO

O amor é um tema recorrente e frequentemente estudado na obra de Guimarães Rosa. De *Sagarana* a *Estas Estórias*, encontramos narrativas em que o tema amoroso aparece em maior ou menor medida. Estudiosos como Nunes (2009) e Roncari (2004), entre outros, dedicaram-se a este tema em ensaios considerados importantes pela crítica literária. Nunes (2009) parte do pressuposto do amor através do impulso erótico, que percorre uma travessia, passando pelo amor primitivo e sensual até chegar ao espiritual. Roncari (2004) parte da ideia do que chama de arquétipos fundamentais para pensar a experiência amorosa em Guimarães Rosa, a partir das três árvores de *São Marcos*, de *Sagarana*, que chama de teoria dos três amores.

Outro tema recorrente e também muito estudado na obra rosiana é o sertão. Há vários estudos importantes a este respeito, como o de Candido (1977), Galvão (1986), Bolle (2004) e Leonel e Segatto (2005), por exemplo, que problematizam o sertão rosiano, levando em consideração seus aspectos históricos, sociais e políticos e como ele se configura como um elemento importante em sua ficção, não atuando simplesmente como um ambiente de pano de fundo das narrativas. Ao contrário, estes estudiosos destacam como o sertão é um elemento central e fundamental para a obra rosiana.

Partindo desses dois elementos que consideramos indispensáveis para compreender e estudar o escritor mineiro, este trabalho propõe um estudo em que se discute o amor inserido no ambiente social e político do sertão, onde o primeiro não pode ser pensado sem o segundo. Em outras palavras, propomos um estudo no qual buscamos compreender como o amor, a partir de relações humanas, ocorre neste ambiente sócio-histórico específico e quais as implicações para tais relações. Para tanto, as narrativas escolhidas para compor este estudo são *Dão-Lalalão*, novela de *Corpo de Baile*, publicado em 1956, e *Desenredo*, conto do livro *Tutameia*, publicado em 1967.

A escolha da novela e do conto se dá, principalmente, pela temática amorosa. Em ambas as narrativas, os protagonistas partem de um amor carnal e sexual, que causa “uma experiência de prazer avassaladora” (FREUD, 2016, p. 26) e, nesta experiência, eles parecem obter um modelo de busca de felicidade, através do amor. Entretanto, a

solução encontrada pelos protagonistas, Jó Joaquim, de *Desenredo*, e Soropita, de *Dão-Lalalão*, sobre suas relações amorosas é diferente. A ideia neste trabalho não é propor um estudo comparativo entre essas duas narrativas simplesmente, mas, por meio do estudo comparado de como a temática amorosa se articula nelas.

Desenredo é um conto de alta concentração poética e economicidade narrativa. Do enredo, só sabemos o essencial, o que importa. Essa economicidade parece dizer respeito à essencialidade poética do conto, e não só a questões editoriais, levando em consideração que este conto, assim como alguns de *Tutameia*, foram publicados em revistas e existia uma limitação de tamanho. O narrador em terceira pessoa, ora narra os acontecimentos sob o ponto de vista do protagonista e ora se descola dele. Sabemos pouquíssimo sobre os personagens, que se resumem a Jó Joaquim e Livíria, pois os outros, que aparecem muito pouco, nem possuem nome. Sabemos também que a história acontece em uma aldeia de “alheia vigilância” (ROSA, 2009, p. 72), mas não sabemos onde fica e nem seu nome.

Desenredo trata da história de Jó Joaquim e Livíria, que iniciam uma história de amor proibida, pois ela era casada. Após a morte do marido de Livíria, Jó Joaquim supera a relação da mulher com um outro amante e, então, casa-se com ela. Ao ser surpreendido por uma traição da esposa, a expulsa de casa. Mas por amá-la e por sofrer estando sem ela, resolve perdoá-la e desenreda os acontecimentos de sua história para que ela possa voltar ao vilarejo e viver com ele novamente. É uma história de amor em que o protagonista consegue ultrapassar o seu sofrimento para que possa viver a plenitude do amor com a mulher que ama.

Dão-Lalalão, em contrapartida, é uma novela extensa e detalhada. Nesta narrativa, sabemos tudo pelo narrador em terceira pessoa que não descola o seu narrar do ponto de vista do protagonista. Sabemos de detalhes do presente e do passado das personagens principais, Soropita e Doralda, e inclusive das secundárias, como o vaqueiro Dalberto. Sabemos de alguns detalhes da vida de outras pessoas que não tem relação direta com os acontecimentos presentes e que história se passa no ão, vilarejo próximo a Andréquice.

A novela trata da vida de Soropita, ex-jagunço, que se casa com Doralda, ex-prostituta, e vai viver no ão. Três vezes na semana vai a Andréquicé escutar a rádio

novela para contar aos moradores do vilarejo. A narrativa se passa em uma volta para casa, quando, em meio aos seus devaneios, ele encontra Dalberto, colega dos tempos de boiadeiro. A partir daí, Soropita entra em um estado de sofrimento psicológico, pois teme que o amigo reconheça sua esposa e seu passado e, assim, que sua nova vida seja arruinada, pois perderia o respeito conquistado. É uma história de amor em que o protagonista é o causador de todo o seu sofrimento e não consegue ultrapassá-lo para viver seu amor em sua plenitude com Doralda.

Mesmo que as narrativas tratem do mesmo tema, há vários elementos que as diferem, como explicamos. Um fator relevante para esta pesquisa são as marcas históricas, tendo em vista que pretendemos mostrar como o amor se articula em no contexto social específico do sertão: em *Desenredo*, embora entendamos que elas importam, não são uma questão tão relevante, enquanto em *Dão-Lalalão*, sim. Estudos importantes como os de Roncari (2004) e Soares (2007; 2008) mostram isso, enquanto os estudos sobre *Desenredo* dizem respeito, em sua maioria, às estratégias de linguagem. Portanto, no capítulo sobre a novela, conseguimos trabalhar bastante as questões históricas.

Ainda, na tentativa de abordar com clareza a nossa chave de leitura, contextualizando o amor no sertão destas narrativas, optamos por uma inversão cronológica na apresentação delas. Embora *Desenredo* tenha sido publicado onze anos depois de *Dão-Lalalão*, entendemos que sua posição aqui, antes da novela, seja mais didática para o objetivo deste trabalho.

Em nossa leitura, entendemos que as relações amorosas sofrem interdições a partir do contexto social e histórico. Como dissemos, em *Desenredo*, ele está pouco presente, o que propicia, em nossa compreensão, que o amor transcenda, ou seja, que a força do amor seja maior que a força do ambiente, e é por isso que Jó Joaquim, ao final, fica com Lívria.

Em *Dão-Lalalão* não enxergamos esse movimento. Na novela, o amor existe, mas se mantém na eroticidade, derivado do amor sexual, e, de acordo com nossa leitura, ele não é capaz de transcender porque a força do ambiente é maior que a força do amor. Nesse sentido, esta leitura, que contraria uma tradição sobre o amor transcendental

presente em toda a obra de Guimarães Rosa, como a proposta por Nunes (2009), seria o diferencial e a novidade deste trabalho, o que justifica sua posição no terceiro capítulo.

Articulando, portanto, as temáticas envolvendo as duas narrativas, como Jó Joaquim, amante e marido traído, consegue perdoar e receber de volta Livíria, sua esposa adúltera? Ou como poderia Soropita conviver bem com a ideia de que sua mulher, Doralda, é uma ex-prostituta? Como ambos poderiam fazer isso no sertão, um ambiente regido pelas regras do sistema jagunço e do regime patriarcal, permeado pela moral e bons costumes?

Nesse sentido, a pergunta que motiva esta pesquisa é: como o amor se manifesta nestas narrativas rosianas, onde, de maneira menos explícita ou mais explícita, há a determinação de ordem social, predominada pelo sistema jagunço? Porque os protagonistas, Jó Joaquim e Soropita, encontram soluções diferentes para lidar com suas relações amorosas, levando em conta que ambos amam mulheres que não correspondem - ou não correspondiam - ao modelo de mulher esperado no sertão?

Entendemos que esta proposta de interpretação das narrativas rosianas abrem margem para discussões que ainda não foram contempladas pela crítica tanto quanto outras¹, uma vez que leva em consideração dois aspectos, o social-político sertanejo e o amor, que habitualmente são analisados separadamente, e por isso justifica nossa escolha metodológica, a qual mobiliza esses dois aspectos.

Para tanto, no capítulo um, fizemos um levantamento sobre a fortuna crítica a respeito do sertão rosiano, pensado como um elemento estrutural nas narrativas e como um ambiente político e social. Um dos primeiros trabalhos sobre essa temática foi o de Candido (1977), o qual fez um panorama histórico na literatura sobre a figura do jagunço. Trouxemos também outros estudos relevantes a esta temática, que, embora partam das considerações abordadas pelo crítico, complementam a discussão com outros aspectos importantes para além da jagunçagem.

O jagunço ocupa uma posição privilegiada na obra rosiana, mas como trabalhamos com duas narrativas em que ele não aparece nestes termos - Soropita é ex-jagunço e não age mais como tal e Jó Joaquim não é jagunço, pelas atitudes que toma - achamos importante trazer textos que elaboram o ambiente do sertão para além

¹ Até o momento da escrita deste trabalho, não tivemos conhecimento de trabalhos críticos que sigam nesta direção.

da jagunçagem, mostrando aspectos da população pobre e livre que vive neste ambiente, dos valores patriarcais, da relação público X privado e das mudanças históricas. Cabe dizer que entendemos que o sistema jagunço, que é o sistema vigente do sertão, norteia todas essas discussões, mas que elas são importantes para que se tenha uma maior clareza da complexidade ficcional do sertão rosiano.

Neste mesmo capítulo, mostramos alguns estudos sobre o amor em Guimarães Rosa, como o de Nunes (2009) e Roncari (2004), além de discutir a concepção de amor que norteia este trabalho. Nossa concepção de amor parte do mito do andrógino de Platão, passa pelo amor romântico, no entendimento de Johnson (1987) e Paz (1994), e chega em Freud (2016), que entende o amor como um sentimento paradoxal e fundamental da cultura.

Cabe salientar que não foi nosso objetivo problematizar a fortuna crítica. A ideia foi trazê-la ao trabalho na tentativa de reunir estudos importantes acerca das mesmas temáticas e sistematizá-las. Assim, fica mais fácil, nos capítulos seguintes, compreender com o que concordamos e discordamos, além de mostrar como a nossa abordagem se difere destes estudos.

No capítulo dois, conforme nossa justificativa, apresentamos nossa análise de *Desenredo*. Fizemos uma apresentação do livro *Tutameia*, que consideramos situar o leitor neste universo ficcional, que se difere das obras mais estudadas do escritor, como *Sagarana*, *Grande Sertão: Veredas* e *Corpo de Baile*.

Em *Tutameia* encontramos quarenta e quatro contos em que o escritor leva a potência máxima a economicidade narrativa. De acordo com Rónai (2009), esse fato se dá pela imposição que as revistas faziam em relação ao tamanhos dos contos, que vão de três a cinco páginas. Portanto, são contos muito curtos, quase todos dispostos em ordem alfabética, que desafiam o leitor devido à alta concentração poética. *Desenredo* não é diferente. Apresentamos também uma pequena fortuna crítica sobre o conto, com o mesmo intuito do primeiro capítulo: sistematizar algumas leituras e, conforme relacionam-se com a nossa análise, ver como elas se complementam e se diferem.

Após essa breve apresentação, entramos na análise do conto. Conforme esclarecemos, o objetivo desta análise é estudar o amor alocado no mundo sertanejo especificamente. Devido à economicidade narrativa, sabemos muito pouco sobre o lugar

e as personagens. Na verdade, só sabemos o que acontece naquele período em que Jó Joaquim conhece Lívia, se apaixona e os fatos que envolvem a relação até ficarem juntos. Sobre ela não sabemos quase nada, apenas que era casada e é apresentada por três nomes.

A análise parte dos elementos encontrados no texto literário - os múltiplos nomes da personagem feminina, a associação de Jó Joaquim ao Jó bíblico, Adão e Ulisses, o uso de algumas palavras específicas, o narrador em terceira pessoa e o desenredar dos fatos pelo protagonista - na tentativa de discutir a temática ao máximo. Como apoio teórico, consideramos a ideia da história como restauro, proposta por Eric Hobsbawm (2013), em seu ensaio intitulado *O Sentido do Passado*, presente no livro *Sobre história*, uma vez que compreendemos que Jó Joaquim recria os fatos passados a fim de restaurar a sua história com Lívia; utilizamos o estudo de Ernst Cassirer (1992), sobre linguagem e mito, no seu *Linguagem e mito*, já que a reinvenção dos fatos se dá pelo poder da linguagem e o ato de narrar em um ambiente propício ao poder do mito; e nos apoiamos em um livro que consideramos importantes sobre o amor, *We*, de Robert A. Johnson (1987), para pensar o amor entre as personagens.

No capítulo três, finalmente, desenvolvemos nossa leitura sobre *Dão-Lalalão*. Inicialmente, optamos por fazer uma apresentação sobre *Corpo de Baile*, uma vez que a novela compõe essa obra, na tentativa de mostrá-la como um todo, uma vez que é comum estudar as novelas separadamente. As novelas desta obra rosiana são unidas pelas epígrafes, por algumas personagens que aparecem em mais de uma novela, pelo sertão, o contexto histórico e a concepção filosófica do autor, que uniu as sete histórias em um mesmo corpo. Como dissemos, é comum que as novelas sejam estudadas separadamente e não tivemos conhecimento de muitos estudos que privilegiem o estudo da obra como um todo². Por essa razão, fizemos a apresentação desta forma, pois a história de Soropita com Doralda, apesar de autônoma, como as outras, não pode ser apenas pensada isoladamente, embora nossa análise não entre neste mérito.

Trouxemos, também, alguns estudos críticos sobre a novela, assim como no primeiro e segundo capítulos, com o mesmo intuito. E, a partir daí, entramos na análise da novela. Da mesma maneira que ocorre em *Desenredo*, a proposta é estudar o amor no

² A esse respeito ver ARAÚJO, H. V. *A raiz da alma*. São Paulo: EDUSP, 1992.

sertão. No entanto, diferentemente do conto, a novela *Dão-Lalalão* conta com muito mais informação a respeito dos personagens e do contexto histórico. A fortuna crítica, mais extensa, também colaborou neste sentido.

A análise parte das personagens e a posição que ocupam naquele momento histórico - Soropita, ex-jagunço matador, que agora é um proprietário de terra e dono de um pequeno comércio, e Doralda, ex-prostituta e mulher de Soropita - e dos acontecimentos passados, que sabemos através do narrador, sob o ponto de vista de Soropita. Os devaneios de Soropita e o encontro com o amigo Dalberto dão os elementos necessários para explorarmos a temática amorosa do protagonista com a mulher ao máximo, já que sabemos de coisas importante, sobretudo de como ele teme perder sua posição social se descobrirem que a mulher foi prostituta.

Como apoio teórico para o desenvolvimento da nossa análise, nos pautamos em alguns estudos sobre o momento histórico, sobretudo em *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre (2006), a fim de compreendermos, especialmente, como Doralda não é uma mulher comum naquela sociedade; utilizamos o conceito de rememoração e redenção, proposto por Walter Benjamin (1987), em *Sobre um conceito de história*, a partir de um desvio teórico do coletivo para o individual, para explicarmos o porquê Soropita sofre tanto, não conseguindo amar Doralda em toda a plenitude do amor e sucumbe ao mal-estar, conforme proposto por Sigmund Freud (2016) em *O mal-estar da civilização*; e nos apoiamos também na definição de amor erótico, discutida por Octávio Paz (1994) em *A dupla chama*, porque o amor erótico de Soropita por Doralda dentro do ambiente histórico sertanejo permanece na esfera do corpo e não consegue transcender.

Após o terceiro capítulo, seguimos com as considerações finais e as referências que utilizamos para a realização desta pesquisa.

CAPÍTULO 1: O SERTÃO E O AMOR EM GUIMARÃES ROSA

1.1 O sertão e o sistema jagunço

As narrativas rosianas, como se sabe, são ambientadas no sertão. Sobre essa palavra, Galvão (2001, p. 16) afirma:

A palavra já era usada na África e até mesmo em Portugal. [...] Nada tinha a ver com a noção de deserto (aridez, secura, esterilidade) mas sim com a de ‘interior’, de distante da costa: por isso, o sertão pode até ser formado por florestas, contanto que sejam afastadas do mar. [...] O vocábulo se escrevia mais frequentemente com *c* (*certam* e *certão*) [...] do que com *s*. [G. Barroso] vai encontrar a etimologia correta no *Dicionário da Língua Bunda de Angola*, frei Bernardo Maria de Carnecatim (1804), onde o verbete *mulcetão*, bem como sua corruptela *certão*, é dado como *locus mediterraneus*, isto é, um lugar que fica no centro ou no meio das terras. Ainda mais, na língua original era sinônimo de ‘mato’, sentido corretamente usado na África Portuguesa, só depois ampliando-se para ‘mato longe da costa’. Os portugueses levaram-na para sua pátria e logo trouxeram-na para o Brasil, onde teve longa vida, aplicação e destino literário.

De acordo com Galvão (1986), este espaço geográfico do sertão abarca uma vasta área do interior do Brasil, que passa, especialmente, por Minas Gerais, Bahia, Sergipe, Alagoas, Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Ceará, Piauí, Maranhão, Goiás e Mato Grosso. Esta área corresponde ao núcleo central do Brasil, com um conjunto de formas muito diversificado. Riobaldo nos revela que o sertão “é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde o criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrocho de autoridade” (ROSA, 2019, p. 13).

Embora Riobaldo, personagem da considerada obra-prima do escritor, em que o sertão é um dos temas centrais, tenha percorrido regiões não só de Minas Gerais, mas também de Goiás e da Bahia, o sertão rosiano é o sertão mineiro, que é retratado a partir das especificidades locais e culturais.

A importância de se compreender esse sertão se dá porque o escritor afirmou ter composto sua obra em camadas³, em que no primeiro nível se encontra o interior do Brasil, conforme aponta Soares (2007), atuando, portanto, como parte estrutural da narrativa, uma vez que é um elemento constitutivo da mesma. A estudiosa relata que na época em que Rosa formava-se como escritor, era um momento em que os estudos sobre o Brasil, como os de Oliveira Vianna e Gilberto Freyre, circulavam e apresentavam uma interpretação que era muito semelhante a uma representação. Foi “um período especialmente marcado nos meios intelectuais brasileiros pela busca de uma atitude de análise e crítica em face da realidade nacional”⁴.

Conforme explica Soares (2007), trata-se de um meio histórico-social em que as instituições estão distantes, portanto é comum relacionar ao sertão o sentido de um interior agreste, não desbravado, ainda distante do desenvolvimento. Ainda, conforme a estudiosa nos explica, o sertão, que é mais profundo na geografia como no arcaísmo de seus costumes, “é lugar onde bandos de jagunços têm livre trânsito e percorrem latifúndios e terras devolutas prestando serviços aos grandes proprietários e se envolvendo em grandes batalhas”⁵, como podemos verificar, principalmente, em *Grande Sertão: Veredas*.

Sendo assim, a fim de compreendermos o sertão rosiano, um espaço físico e social específico da realidade brasileira, que ocupa toda a obra do escritor mineiro, trazemos alguns estudos relevantes sobre essa questão, que servem de embasamento para a análise das narrativas propostas para este estudo. Vale destacar que, embora este estudo não privilegie a análise de *Grande Sertão: Veredas*, os estudos que tomamos como base da discussão do sertão e, conseqüentemente, do sistema jagunço, partem do romance para discuti-los, uma vez que o romance tem centralidade na obra do autor.

Antonio Candido (1977), em um dos textos precursores sobre o sertão e o jaguncismo na literatura regionalista brasileira, *Jagunços Mineiros. De Cláudio a Guimarães Rosa*, mostra um panorama político-social sobre essa região e sobre essa figura que a habita, o jagunço. Conforme foi mencionado há pouco, o sertão é um local

³ Em carta a Bizzarri (1980), Guimarães Rosa explicita as 4 camadas que compõem a sua obra, atribuindo uma pontuação a elas: um ponto para o cenário e realidade sertaneja; dois pontos para o enredo; três pontos para a poesia e quatro pontos para o valor metafísico-religioso.

⁴ *ibid.*, p. 45

⁵ *ibid.*, p. 49

em que as instituições sociais não se fazem presente e é neste contexto que se forma a figura do jagunço, do “valentão armado” (CANDIDO, 1977, p. 135) que desempenha, a mando dos proprietários de terra, a ordem privada das “funções que em princípio caberiam ao poder público”⁶. O crítico vê com naturalidade esse fato de abordar o jagunço no regionalismo literário brasileiro, já que este interior do Brasil é menos atingido pela influência da civilização urbana. Por isso, segundo o crítico, o regionalismo brasileiro “nasceu ligado à descrição da tropelia, da violência grupal e individual, normais de certo modo nas sociedades rústicas do passado”⁷.

Ao apresentar a formação do jagunço na literatura brasileira, desde Cláudio Manuel da Costa, que escreveu no século XVIII, até Lúcio Cardoso, romancista das primeiras décadas do século XX, Candido (1977, p. 140) define o jagunço como o “valentão assalariado ou camarada em armas, quanto ao próprio mandante que os utiliza para fins de transgressão consciente, para impor a ordem privada que faz as vezes de ordem pública”. O estudioso explica que a ideia de jaguncismo, neste primeiro momento, está ligada à prestação de serviço, típica em disputas familiares ou de grupos e em situações de disputas políticas. Essa prestação de serviço ocorre de maneira exploratória, organizada pelo coronelismo mineiro, em que:

assegura através das instâncias privadas, que são principalmente os grupos familiares e suas clientelas, um funcionamento sucedâneo de instituições que o poder público ainda é incapaz de assegurar. A seguir, esta ordem se torna apenas arbítrio, mantendo o parasitismo dos grupos dominantes e impedindo o progresso (CANDIDO, 1977, p. 144).

Para pensar a figura do jagunço na obra de Guimarães Rosa, Candido (1977) parte do romance *Grande Sertão: Veredas*, publicado primeiramente em 1956. Este romance, narrado pelo jagunço Riobaldo, é sobre sua vida pregressa, de dias de luta na jagunçagem. Ele conta sua história, a partir de suas lembranças, e de seu amigo Diadorim, por quem tinha um sentimento amoroso muito forte, e da vingança sobre Hemógenes, chefe de um bando de jagunços, que matou o pai de Diadorim, Joca Ramiro.

⁶ Ibid., p. 135

⁷ Ibid., p. 135

Candido (1977) observa que o romance é carregado com valores simbólicos, em que o ponto de partida se dá pela realidade física e social. Um ponto importante levantado pelo crítico, a ser considerado, é que este romance – assim como toda a obra do escritor mineiro –, embora contenha elementos realistas e pitorescos, não pode ser considerado, tradicionalmente, como um romance realista e pitoresco como são as narrativas de Afonso Arinos, Bernardo Guimarães e José de Arimateia, por exemplo. Isso se deve ao que o crítico nomeou como “*princípio de reversibilidade*” (CANDIDO, 1977, p.146, grifo do autor), um conceito em que ele afirma que a própria realidade física do romance, ou seja, sua geografia, desliza para o símbolo e o mistério, da mesma forma que faz com que o jagunço oscile entre o cavaleiro e o bandido .

Em seu ensaio *O Homem dos Avessos*, publicado pela primeira vez em 1957, com o título *O sertão e o mundo*, Candido (1983) nos explica que o *princípio da reversibilidade* é o que dá o caráter fluido e a misteriosa eficácia do romance, em que se prendem as diversas ambiguidades que o compõem. Segundo ele, este princípio refere-se à

Ambiguidade da geografia, que desliza para o espaço lendário; ambiguidade dos tipos sociais, que participam da Cavalaria e do banditismo; ambiguidade afetiva, que faz o narrador oscilar, não apenas entre o amor sagrado de Otacília e o amor profano da encantadora “militriz” Nhorinhá, mas entre a face permitida e a face interdita do amor, simbolizada na suprema ambiguidade da mulher-homem que é Diadorim; ambiguidade metafísica, que balança Riobaldo entre Deus e o Diabo, entre a realidade e a dúvida do pacto, dando-lhe o caráter de iniciado no mal para chegar ao bem (CANDIDO, 1983, p. 305).

Para Corpas (2007), Candido afirma que o trabalho de construção do universo sertanejo, em que se passam as narrativas de Guimarães Rosa, juntamente com a ruptura estrutural em que há a diferenciação entre sujeito e objeto na enunciação resultam na transcendência do regional, como uma “herança cultural para a elaboração de uma estética capaz de fazer com que a experiência particular, local, revista-se da maior carga de significação, encontre ressonância na experiência humana em geral”⁸.

⁸ Ibid., p. 70

Candido (1977, p. 149-156) afirma que

há em Guimarães Rosa um “ser jagunço” como forma de existência, como realização ontológica no mundo sertão. [...] Ele encarna as formas mais plenas da contradição no mundo sertão e não significa necessariamente deformação, pois este mundo, como vem descrito no livro, traz imanentes no bojo, ou difusas nas aparências, certas formas de comportamento que são baralhadas e parciais nos outros homens, mas que no jagunço são levadas a termo e se tornam coerentes. O jagunço atualiza, dá vida a essas possibilidades atrofiadas do ser, porque o sertão assim o exige. [...]

Isto significa que Guimarães Rosa tomou um tipo humano tradicional em nossa ficção e, desbastando os seus elementos contingentes, transportou-o, além do documento, até a esfera onde os tipos literários passam a representar os problemas comuns da nossa humanidade, desprendendo-se do molde histórico e social de que partiram.

Neste sentido, Corpas (2007) entende que o crítico quer nos mostrar a força retirada das circunstâncias históricas e sociais, e como a condição jagunça como meio de vida corresponde a o espaço do sertão como um espaço separado do resto do mundo. Candido (1977, p. 153) afirma que o escritor mineiro “parece ter querido mostrar que o ato [do jagunço] decorre, antes de mais nada, de um modo peculiar de ser e se torna uma construção da personalidade no mundo do sertão”.

Ao analisar o foco narrativo em *Grande Sertão: Veredas*, Candido (1977, p. 156-157) aponta que o ser jagunço interfere na dinâmica da leitura:

Trata-se, com efeito, de ver o mundo através dum ângulo de jagunço, resultando num mundo visto como mundo-de-jagunço. [...]

Do ângulo do estilo, ser jagunço e ver como jagunço constitui portanto uma espécie de subterfúgio, ou de malícia do romancista. Subterfúgio para esclarecer o mundo brutal do sertão através da consciência dos próprios agentes da brutalidade; malícia que estabelece um compromisso e quase uma cumplicidade, segundo o quando o leitor esposa a visão do jagunço porque ela oferece uma chave adequada para entrar no mundo-sertão.

É esse olhar, através desta brutalidade, que a narrativa rosiana ganha uma significação universal. A existência jagunça, conforme explica Corpas (2007, p. 84), é importante para configurar aspectos cruciais da experiência brasileira: “implicações da anomia individual, sobreposição entre poder privado e poder público, submissão dos mais fracos à arbitrariedade e à violência que regem a ordenação das relações em sociedade onde impera o mais forte”.

Walnice Nogueira Galvão (1986) em *As formas do falso*, livro originado de sua tese de doutorado, publicado logo após sua defesa em 1972, apoiando-se no princípio de reversibilidade elaborado por Candido (1983), fez um estudo sobre a ambiguidade como princípio organizador em *Grande Sertão: Veredas*. Em seu estudo, seguindo os passos de seu mestre e orientador, Antonio Candido, a pesquisadora analisa a matéria do romance, que “desdobrou-se em duas: uma, a matéria historicamente dada, que está na consciência da cultura; outra, a matéria imaginária” (GALVÃO, 1986, p. 12).

Quanto à matéria historicamente dada, um dos elementos centrais que norteará nossa discussão, Galvão (1986, p. 12) afirma que

é ela a matéria do sertão, com o homem pobre do meio rural brasileiro, seu estilo de vida, sua maneira de enfrentar o mundo, o sistema de dominação vigente, a violência que o garante. [...] O romance [e a obra rosiana de maneira geral] mostra como a condição do sertanejo pobre é radicalmente ambígua, como sua dispensabilidade redundando em dependência, sua liberdade em submissão; isto se passa, todavia, fora da sua consciência.

Para ela, essa posição ambígua estrutural do romance, que é o ponto de partida para refletirmos sobre o sertão e o jagunço, e suas características sociais, é oriunda da posição do próprio escritor, revelada através da linguagem:

Pois, neste discurso oral que é escrito, sertanejo ao mesmo tempo que erudito, lúcido enquanto apanha o processo histórico e mitologizante enquanto o feudaliza, identificado ao homem pobre do sertão e dele distanciado, com uma concepção metafísica veiculada pelo espiritismo popular mas que tem a sofisticação do budismo e das ideias de Heráclito, que proclamam sua fé na vida mas que faz do texto um fetiche, que apreende as tensões da realidade como

ambiguidades sem radicalizá-las em contradições, é, afinal, a posição do intelectual brasileiro que se delinea (GALVÃO, 1986, p. 13-14).

Guimarães Rosa, este intelectual a quem a estudiosa se refere, traz consigo essa ambiguidade em si mesmo, por ser ao mesmo tempo um homem do sertão e do mundo. O escritor, filho de pequenos comerciantes de Cordisburgo, também foi médico e diplomata. É esse homem ambíguo, que transitou em ambientes tão diferentes, o sertão e o mundo urbano, quem está por trás do discurso.

Levando toda essa ambiguidade que entrelaça *Grande Sertão: Veredas* em consideração, Galvão (1986) entende que o jagunço não é um criminoso qualquer, pois a ele estão ligadas noções de honra e vingança, bem como um caráter coletivo de atuação. Isso quer dizer que o jagunço é um modo de ser no mundo do sertão que tem suas atuações embasadas numa esfera coletiva, em que demonstra os códigos morais e éticos que o rodeia, como a bravura e a violência.

De acordo com ela, o jagunço representa uma tradição brasileira de uma força armada que está a serviço dos proprietários de terra, que desempenham funções ofensivas e defensivas, e garantem limites e o desempenho eleitoral. É quem previne e resolve conflitos, que usa a violência como prática rotineira de orientação de seu comportamento.

Quando observamos o lado institucional em que este jagunço está inserido, há

a solidariedade da família senhorial, o banditismo coletivo, o fanatismo religioso, o partido do coronel. Os usos e costumes decorrentes dessas instituições cobrem gama variada: a vingança familiar e o nepotismo, os resgates de cidades ocupadas, as seratas e sebaças – nome genérico para saque e depredação, - o assassinio de adversários políticos, a fraude eleitoral, a corrupção das autoridades locais, etc (GALVÃO, 1986, p. 22).

A pesquisadora, ainda, afirma que quando deslocamos o olhar para o indivíduo, é possível ver que seu comportamento permanece distante das normas legais, mas dentro desta tradição, formada com base em valores patriarcais. O jagunço, segundo Galvão (1986), deriva da massa da população pobre e livre e está submetido a este regime autoritário e patriarcal de dominação, embora diferentemente do agregado. Entendemos que, este último, assim como os trabalhadores das fazendas e os vaqueiros,

por exemplo, são totalmente dependentes do fazendeiro patriarca, enquanto o jagunço tem um certo grau de liberdade que não há nos outros.

De acordo com seu olhar atento, Galvão (1986) descreve a massa da população do meio rural sertanejo, que tem na atividade pecuária seu meio de subsistência, é composta por todas as pessoas que não são senhores e nem escravos. Segundo ela, de um lado há a grande propriedade agrícola, composta pelo proprietário, seus escravos e mais algumas pessoas ligadas a esta atividade, como comerciantes e funcionários, enquanto do outro lado, está a massa. Ela afirma que “essa massa [é] constituída por todos os que não têm meio de vida, representa a maioria da população livre do país. [...] No meio rural, esses desocupados tornam-se agregados e moradores, isto é, dependentes do fazendeiro”⁹. Dessa forma, de acordo com Proença (1943)¹⁰, “há duas classes no sertão: os proprietários e os moradores ou agregados. Estes constituem talvez 80% da população do interior”(apud GALVÃO, 1986, p. 37).

Galvão (1986), ainda, explica que essa população, embora seja livre, tem como consequência a dependência absoluta dos fazendeiros, uma vez que sua liberdade deriva da falta de propriedade, tradição, raízes, qualificação profissional, instrumentos de trabalho, direitos e deveres. Essa massa rural, excluída do processo econômico, apenas encontra a sobrevivência no latifúndio. Nessa região há muitas terras, mas pertencem aos fazendeiros, que permitem que outras pessoas morem nelas de favor. A pesquisadora esclarece que

Este é o tipo puro do *morador*; mas, de uma ou de outra maneira, o morar “de favor” em terra alheia traz implícito o compromisso pessoal com o proprietário de terra, haja ou não contrato de trabalho e seja qual for a variante assumida pela condição comum – agregado, morador, parceiro, meeiro, camarada, vaqueiro, fábrica, etc (GALVÃO, 1986, p. 37-38, grifo da autora).

Justamente por serem absolutamente dependentes dos fazendeiros, é que essa população presta seus serviços, que podem ir até o crime, que não passa de mais uma obrigação devida ao fazendeiro protetor, conforme explica a pesquisadora. Aí formam-se as famílias e os jagunços que habitam as narrativas rosianas. O jagunço é

⁹ Ibid., p. 36-37

¹⁰ PROENÇA, C. *Ribeira do S. Francisco*. Biblioteca Militar, vol. LXXVI. Rio de Janeiro: Gráfica Laemmert Ltda, 1943.

livre, e por isso mesmo dependente. Sem ter nada de seu, e por isso mesmo servidor pessoal de quem tem. Inconsciente de seu destino totalmente determinado por outrem. Sem causas a defender, e por isso mesmo usado para defender causas alheias [...]. Tal é a condição dessa imensa massa de sujeitos disponíveis em suas “existências avulsas”, que estavam aí para serem usados, e que o foram, ao longo de toda a história brasileira (GALVÃO, 1986, p. 41-42, grifo da autora).

O sertão, na perspectiva de Leonel e Segatto (2005), diz respeito à formação histórico-social que vai do final do século XIX até à década de 1930 do século XX. De acordo com os pesquisadores, a temática do sertão na obra de Guimarães Rosa é concebida a partir da articulação de três noções essenciais: 1) o grande sertão, que diz respeito às noções geográfica, histórica e política na visão e na narrativa do próprio escritor; 2) o sistema jagunço, que corresponde, basicamente, à figura do jagunço como o braço armado dos proprietários rurais, em decorrência das características sociais e políticas neste espaço, em que predomina-se o uso da coação, violência e arbítrio; e 3) as dimensões do sertão, que são estabelecidas a partir das dimensões sociopolíticas e culturais sertanejas, que extrapolam o limite geográfico e podem indicar que a narrativa rosiana aponte para tendências históricas posteriores ao momento ao qual estabelece a narrativa.

Para Arrigucci Júnior (1994, p. 17, grifo do autor), o sertão é “mistura de tempos e níveis de realidade histórica”, com “*temporalidades* igualmente distintas, mas coexistindo mescladas no sertão que é o *mundo misturado*”. O crítico entende que “não é à toa que esse é o lugar do atraso e do progresso imbricados, do arcaico e do moderno enredados, onde o movimento do tempo e das mudanças históricas compõem as mais peculiares combinações”¹¹. Isso porque se trata da compreensão do país como um todo, em que a formação social de desenvolvimento foi desigual em suas diferentes regiões, por conta dos diferentes ritmos de expansão das relações capitalistas, às quais mesclam-se o velho e o novo, deixando de pensar em um país dicotômico como na relação arcaico x moderno, barbárie x civilização e/ou sertão x litoral, conforme nos apontam Leonel e Segatto (2005). O sertão de Rosa é uma região do Brasil em que todos esses elementos estão misturados.

¹¹ ibid. p. 17

Guimarães Rosa, levando em consideração a realidade social e histórica do país e suas relações humanas, acaba criando uma realidade mais ampla e mais rica em seus significados sociais, políticos e culturais, que em seu romance *Grande Sertão: Veredas* nomeará de sistema jagunço. Leonel e Segatto (2005, p. 79) afirmam que “esse sistema envolve um conjunto de relações de dominação regidas pela violência ou pela coação, pelo clientelismo e pelo favor, pela preponderância do poder privado sobre o público, pela supremacia da tradição sobre a instituição”, corroborando com as ideias de Candido (1977) e Galvão (1986).

De acordo com os pesquisadores, este sistema, que embora esteja mais visível em seu romance, mas também está presente em toda a sua obra, formou-se ao longo dos séculos que se passaram após a colonização, baseando-se no poder local, ou o chamado coronelismo mineiro, conforme nos mostra Candido (1977) e Galvão (1986), que é sustentado no latifúndio e nas relações humanas provenientes deste, como o patriarcalismo, clientelismo, patrimonialismo, a ausência de poder estatal, o mandonismo e a violência.

O jagunço, portanto, é quem comete as transgressões para impor a ordem privada, que, no sertão, atua como a ordem pública. Os estudiosos, ainda, afirmam que o sistema jagunço, para Rosa, é a realidade social, política e cultural, que o escritor recria em seu sertão, em que “o jaguncismo pode ser uma forma de estabelecer e fazer observar normas” (LEONEL e SEGATTO, 2005, p.82). Ou seja, o sistema jagunço tem o seu próprio código de regras.

Conforme os argumentos expostos pelos estudos que vimos até agora, que demonstram como é o sertão de Guimarães Rosa, é possível identificar que a violência e o banditismo são elementos que compõem o que estamos tratando por jagunçagem ou sistema jagunço. Neste sentido, o pesquisador Willi Bolle (2007, p. 144, grifo do autor), em seu artigo sobre este tema, sustenta que

o “sistema jagunço” é uma grande metáfora para designar o complexo de violência e miséria, a história dos sofrimentos do povo, a falta de justiça e de diálogo social – em suma, “esse velho regime de desmandos” que bloqueia o processo democrático e a emancipação do país. Longe de narrar uma história de antigamente, o romancista, que “se lembra das coisas antes delas acontecerem”, desenhou visionariamente o quadro de

uma sociedade – a nossa – que se criminaliza à medida que avança no caminho da modernização.

Para ele, o conceito de sistema jagunço contribui para que *Grande Sertão: Veredas* possa ser visto como um retrato sociológico e histórico do Brasil. Esse sistema nos é revelado por Riobaldo, um jagunço letrado¹², que está imerso na jagunçagem e por isso nos permite ver o sistema jagunço de perto e como é construído através do discurso dos demais jagunços, observados e comentados pelo narrador-personagem.

De acordo com Bolle (2007), é nesse sistema, dominado pelo patriarcalismo, que Rosa enfoca a permanência das estruturas arcaicas sob a fachada moderna, o que permanece até os dias de hoje. É nesta perspectiva que o escritor mineiro retrata com exatidão e lucidez a imagem do Brasil.

Bolle (2007, p. 150) afirma que o sistema jagunço se reproduz na trajetória de Riobaldo, porque “é um aprendiz que se prepara para um dia também ocupar posição de chefia”. A aprendizagem se inicia quando Riobaldo se torna professor e secretário de Zé Bebelo, em que a figura de um homem letrado ocupa um espaço no universo do coronelismo tradicional. Depois de se tornar chefe, reconhece na guerra a ferramenta para obter paz e justiça, embora isso não ocorra. O fato é que, segundo o pesquisador, o sistema jagunço ao mesmo tempo que é apresentado como a instituição para resolver os problemas da população, como a violência e a miséria, é ao mesmo tempo o que as perpetua. Este sistema mostra a estrutura social e política vigente no sertão, que serve, portanto, para encobrir os problemas sociais. As mesmas artimanhas que eram condenadas por Riobaldo antes de tornar-se chefe, como aliciar pessoas para se juntarem aos bandos de jagunços ou para trabalharem nas fazendas, são, posteriormente, praticadas por ele.

Em seu livro *grandesertão.br*, Bolle (2004) faz algumas reflexões relevantes acerca do sertão e do sistema jagunço. Cabe dizer que, embora o livro depare-se exclusivamente sobre *Grande Sertão: Veredas*, como já sugere o título, tais reflexões são importantes para compreendermos o universo do sertão e o sistema jagunço, que estão presentes, às vezes mais, às vezes menos, em toda a obra de Guimarães Rosa.

Segundo Bolle (2004), a realidade brasileira, para o escritor mineiro, não é secundária. O que existe é a dificuldade de desenvolver instrumentos teóricos

¹² A esse respeito ver GALVÃO, W. N. *As formas do falso*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

adequados para a interpretação da obra, que tem, como já observamos aqui, a realidade histórica-social como componente, ou seja, um elemento estrutural das narrativas rosianas.

O pesquisador observa que o sertão é um lugar rude e periférico, do atraso e da barbárie, e que em *Grande Sertão: Veredas* nos é apresentado pelo narrador-personagem como um “lugar labiríntico”¹³. Este sertão labiríntico recupera a imagem de um Brasil recalcado pela elite desenvolvimentista, que sempre tentou esconder “o duplo monstro que é o irresolvido problema social sobre o qual se estabelece o poder pelo poder” (BOLLE, 2004, p. 80).

Ele sustenta que a narrativa de *Grande Sertão: Veredas* compartilha com o leitor “a iniciação ao mundo jagunço, que é como a aprendizagem de uma língua, em que se trata de aprender e reaprender o significado da palavra “jagunço” no contexto político, social e econômico do Brasil” (BOLLE, 2004, p. 92, grifo do autor).

O sertão de Guimarães Rosa, dominado pelo sistema jagunço, é o espaço que serve de abrigo para os bandidos. De acordo com Vianna (1987)¹⁴, uma das características do povoamento do Brasil era o direito ao “couto e homizio” (*apud* BOLLE, 2004, p. 101, grifos do autor), que são lugares utilizados para esconder ou abrigar foras da lei. “O *coiteiro*, ou seja, o indivíduo que dá proteção aos criminosos, e o seu corolário, o *capanga*, são “tipos sociais que o Brasil colonial elaborou” e que “florescem [até hoje], onde a autoridade do poder público é fraca ou ausente”¹⁵.

Explorando um pouco mais este universo chamado sertão, sabemos também que ao seu redor estão os Campos Gerais ou Gerais, onde se passam as novelas de *Corpo de Baile*¹⁶. Riobaldo novamente nos elucida: “Os *gerais* corre em volta. Esses gerais são sem tamanho. (ROSA, 2019, p. 13, grifo do autor). Os *gerais* são uma extensa área

¹³ Para Bolle (2004), o sertão é um lugar labiríntico porque é construído, na narrativa rosiana, com o que denomina de “discursos labirínticos”. Estes discursos evidenciam o temor da elite modernizadora do país de confrontar a geografia física e humana do verdadeiro Brasil. A elite tinha medo de “perder-se no “labirinto de montanhas”, no “labirinto de veredas” e no “labirinto das vielas” da “*urbs* monstruosa”, espaço anárquico de uma população depauperada e crescente, que escapava ao controle e era oposto dos ideais da ordem e do progresso” (BOLLE, 2004, p.78). Este temor, de acordo com Bolle (2004), foi recalcado por Euclides da Cunha em *Os Sertões*, uma vez que pertencia a esta elite.

¹⁴ VIANNA, O. *Instituições políticas brasileiras*. Vol. I. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1987.

¹⁵ *ibid.*, p. 101, grifos do autor.

¹⁶ *Corpo de Baile*, publicado pela primeira vez em 1956, é composto por sete novelas, atualmente publicadas em três volumes. A apresentação do conjunto de novelas será feita no capítulo três.

geográfica do interior do Brasil, que é descrita com exatidão para o tradutor da obra para o italiano, Edoardo Bizzarri.

Conforme vemos nas correspondências trocadas entre Guimarães Rosa e Edoardo Bizzarri (1980), os gerais são caracterizados por chapadas ou chapadões, de terra infértil, pela vegetação do cerrado, onde seus moradores ocupam as veredas que se formam para plantarem e criarem bois. Soares (2008) observa que os gerais são uma das nuances do sertão, em que os homens já não se dedicam à violência para viver, como ocorre no sertão mais interiorano, ambiente em que as lutas jagunças têm livre trânsito. Soares (2007), apesar de fazer essa aparente separação entre o que é o sertão e o que são os gerais, afirma que há uma imprecisão que acaba por desmanchar o realismo do mapa dessa região e que isso se deve ao caráter universalizante conferido pela envergadura simbólica da obra rosiana. Afinal, como nos diz Riobaldo: “Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniões... O sertão está em toda parte” (ROSA, 2019, p.13). De maneira geral, nos gerais, “os homens não se dedicam à violência como forma de vida, embora ela também não esteja muito distante aí. Lutas jagunças, assassinatos – que acontecem no tempo da narração ou aparecem como lembranças de tempos passados, mas não muito distantes [...]” (SOARES, 2008, p.43).

As fazendas dos Gerais são organizadas em pequenas propriedades rurais compostas pelos proprietários, seus capatazes, vaqueiros, agregados e outras figuras da massa popular, conforme vimos em Galvão (1986). Conforme nos aponta Soares (2008), um pouco diferentemente do que ocorre em *Grande Sertão: Veredas*, em que vemos os jagunços em trânsito quase que constante, em *Corpo de Baile* as novelas tratam da vida familiar dessa população livre, das suas possibilidades e dificuldades diante da vida.

De acordo com Soares (2008), a sociedade dos Gerais é estruturada em torno de um núcleo familiar, com uma periferia bem demarcada, assim como podemos verificar nos estudos de Gilberto Freyre, como *Casa Grande e Senzala*¹⁷. Ainda, este núcleo caracteriza-se pela dominação do chefe e que à mulher está destinada a castidade, até o casamento, e, posteriormente, a fidelidade ao marido, e ser guardiã da honra da família, conforme os preceitos cristãos.

¹⁷ *Casa Grande Senzala* foi publicado em 1933. Para este trabalho, utilizamos a edição da editora global, de 2006.

Os fazendeiros dos gerais têm características semelhantes a elite latifundiária, cujo poder vem da propriedade rural, conforme discutiram Candido (1977), Galvão (1986), Leonel e Segatto (2005) e Bolle (2004; 2007). Esse poder lhes imprime, conforme observa Soares (2008), respeitabilidade e moralidade, como é o caso de Iô Liodoro, o patriarca de *Buriti*. Assim como o sertão, neste universo ficcional, isto também ocorre porque o poder público e as instituições sociais estão praticamente ausentes, vigorando o sistema paternalista das camadas empobrecidas, embora já seja possível notar, em algumas novelas de *Corpo de Baile*, alguns indícios que estas instituições, assim como alguns traços de modernidade, não estejam tão longe como no sertão. É caso de *Dão-Lalalão*¹⁸.

As famílias dos fazendeiros dos gerais são, normalmente, estáveis, e isso se dá por conta dos interesses da propriedade, diferentemente do que ocorre com as famílias da periferia da fazenda, conforme podemos verificar nas observações em Freyre (2006). Os núcleos familiares em Guimarães Rosa, de maneira geral, têm esse padrão, em que as famílias atuam como “força estabilizadora que criava uma tradição de vida disciplinada ao formar famílias cristãs e monogâmicas no meio do caos social da periferia” (SOARES, 2007, p. 54), ao menos nas aparências. Por outro lado, as irregularidades da vida familiar e sexual dos empregados e agregados, por exemplo, são favorecidas pela dependência em que estes têm em relação ao patriarca.

Ainda, de acordo com a estudiosa,

As irregularidades sexuais na periferia também decorrem da estrutura social dos gerais de outras formas. A ordem patriarcal, ao promover a instabilidade de condições de vida do sertanejo pobre, estimula também a sua mobilidade. O universo ficcional de Guimarães Rosa é dominado pelo latifúndio; aí não há muito espaço para pequenos e médios proprietários rurais. Por isto, é também lugar de trânsito constante de uma plebe rural, excesso que transborda do latifúndio, que frequentemente migra em busca de trabalho, de sonhos de propriedade e de estabilização (SOARES, 2007, p. 54).

A ordem patriarcal parece atuar como agente regulador da moral e dos bons costumes no espaço sertanejo em Guimarães Rosa, tanto nos gerais, como no sertão. É

¹⁸ Como se trata de uma das narrativas que compõem este estudo, será apresentada uma análise mais detalhada no terceiro capítulo.

ela também que impõem dificuldades à instituição familiar dos mais pobres, como são os casos dos triângulos amorosos entre Iô Liodoro, Dona Dioneia e o Inspetor, em o *Buriti*, e de Séo Senclér, Adélia Baiana e Ustavo, em *A estória de Lélío e Lina*¹⁹.

Diferentemente do que ocorre bem no interior do sertão, espaço marcado pelas fazendas e pequenos vilarejos, nos gerais as cidades começam a aparecer e serem mencionadas, principalmente em *Noites do Sertão*. Traços de modernidade começam a aparecer na narrativa. Conforme vimos anteriormente com Leonel e Segatto (2005), a modernidade e o arcaico estão imbricados no espaço sertanejo rosiano.

Corpas (2012) em seu artigo, *Notas sobre Tutameia*, faz um panorama sobre o contexto histórico em que se passam as narrativas rosianas, tentando apresentar algumas transformações político-sociais que o sertão sofreu ao longo de algumas décadas.

A pesquisadora retoma os estudos de Roncari (2004), em que o crítico afirma que as narrativas rosianas de *Sagarana*, *Corpo de Baile* e *Grande Sertão: Veredas* desenrolam-se no fim da Primeira República e início da década de 1930. Corpas (2012, p. 134) aponta que no primeiro, o sertão é um lugar fabuloso, “onde os acontecimentos são decididos pela força da natureza, do sobrenatural ou da ética sertaneja”, em que se constrói uma imagem de mundo que, mesmo absorvendo influências externas, consegue manter suas tradições.

Para ela, em *Grande Sertão: Veredas*, há na narração de Riobaldo um relato sobre

progresso técnico, novos hábitos, nova configuração política e da economia nacionais [que] haviam feito as tradições sertanejas cederem. [...] No *Grande sertão* afetado pela modernização da pecuária, o gado aparece, conforme o testemunho do ex-jagunço Riobaldo, como objeto de racionalização da produção (“menos bravo, mais educado: casteado”). Isso não chega, no entanto, a confirmar a suposição do narrador de que “nem não sobra mais nada” do velho mundo-sertão. Ela é contradita pela própria forma do romance, que põe em convívio tenso o apego ao mito e o impulso de ultrapassá-lo, a lógica de submissão e a incitação à autonomia, o arcaico e o moderno, a afirmação e questionamento de uma ordem de coisas e daquela que parece ser o seu contrário (CORPAS, 2012, p. 134-135).

¹⁹ ROSA, J.G. A estória de Lélío e Lina. In: _____. *No urubuquaquá, no Pinhém*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Para a pesquisadora, esta tensão entre o moderno e arcaico permanece nos escritos de Rosa durante a década de 1960. *Primeiras estórias*, por exemplo, tem como primeiro e último contos que têm como pano de fundo a construção de Brasília, que marca um “ícone da passagem do país agrícola para o urbano, cidade planejada para impor-se onde parecia improvável, o sertão de Goiás” (CORPAS, 2012, p. 135).

Em *Tutaméia*, o cenário em que a maior parte das narrativas se passa continua sendo o sertão: arraiais, vilas, cidadezinhas, fazendas e pequenos sítios, por exemplo. Corpas (2012, p.135, grifos da autora) ainda menciona que

Em quase metade das narrativas de *Tutameia* não há menção a armas, assassinatos ou surras [...]. Nos enredos, parece não prevalecer mais a anomia, antes explicitada com a truculência das agressões físicas, regra no convívio sertanejo controlado pela autoridade privada dos proprietários rurais e de seus prepostos. Em *Tutameia*, legalidade e brutalidade, institucionalidade e violência, mentalidade moderna e costumes enraizados em patriarcalismo e passado escravocrata aliam-se e conservam, de maneira mais discreta, o que podemos reconhecer como um *princípio de coação*. A violência explícita ganha um papel bem menos destacado do que até 1956, menor ainda do que tem em *Primeiras estórias*.

Para Wisnik (2002, p. 178), a publicação de *Primeiras estórias*, em 1962, “marca uma mudança no sertão rosiano tal como se desenhara até então”. Ele observa que a referência cifrada à cidade de Brasília, no primeiro e último conto deste livro,

é a primeira instância, e a seu modo a única, a furar o cerco mítico com o qual o escritor mineiro preservou o seu sertão-mundo, até onde foi possível, da interferência direta do mundo urbano. [...] é o espectro do moderno a se cumprir – é um princípio, que, apesar de tudo, já está presente no sertão, e que não o desmente. Essa potência construtora destrutiva, que toma e assume espaço, cega à biomassa que desmata, é ainda e sempre o sertão, outro e mesmo, sua dobra (WISNIK, 2002, p. 178).

Corpas (2012) observa que essa dobra do sertão, o espectro moderno que não conseguiu extinguir a violência, mas que configurou sua transformação, está presente em *Tutameia*. Ela retoma as palavras de Wisnik (2002, p. 193), que observa que

a urbanização *incuba* os fundamentos da violência que imperou e continua imperando no sertão” e que “as cidades são ainda e sempre sertão, e no mundo cidadão a inconclusividade da lei, sua (não-) fundação, permanece espetando com questão e problema.

Para Corpas (2012) as nuances desse impasse do arcaico e do moderno, que no sertão rosiano andam juntos, permeiam as narrativas de *Tutameia* pelo modo de como a razão e institucionalização modernas “vivem em coação, com força de submissão arbitrária, tida como arcaica, costume sertanejo, coisa ultrapassada”²⁰.

Levando em consideração o panorama geral do que é o sertão, apontado por estes estudiosos aqui citados, apresentamos a seguir algumas considerações sobre o amor na obra rosiana, além da nossa proposta de definição de amor, ponto de partida para a análise das narrativas que serão estudadas aqui.

1.2. Os amores em Guimarães Rosa

Benedito Nunes, em 1969, publicou *O dorso do tigre*²¹, livro em que apresenta alguns ensaios sobre filosofia, Clarice Lispector, Fernando Pessoa e, também, sobre Guimarães Rosa. O ensaio que nos interessa apresentar neste trabalho, brevemente, é aquele em que filósofo discute o tema do amor na obra do escritor mineiro.

Nas palavras de Nunes (2009, p. 137), “o tema do amor ocupa, na obra essencialmente poética de Guimarães Rosa, uma posição privilegiada”²². Ele nos fala, mais explicitamente, sobre três espécies de amor, como se fossem estágios ou diferentes formas do mesmo impulso erótico, que ocorrem nas narrativas estudadas por ele: o caótico e primitivo, o sensual e o espiritual. Para o crítico, este impulso erótico tem relação com a dialética ascensional que Diotima é apresentada por Sócrates em *Banquete*, de Platão (s.d.). Trata-se de uma escalada em que o amor (*eros*) eleva-se do

²⁰ Ibid., p. 138

²¹ Neste trabalho utilizaremos a edição publicada pela editora 34, em 2009.

²² Neste ensaio, o filósofo ateu-se apenas aos livros *Grande Sertão: Veredas*, *Corpo de Baile* e *Primeiras estórias*.

mais baixo ao mais alto, “do corpo à alma, da carne ao espírito, num perene esforço de sublimação”²³. Em outras palavras, trata-se de um amor que começa carnal e eleva-se até o amor espiritual, passando por etapas.

O filósofo entende que, em uma visão geral da obra rosiana,

a tematização do amor, na obra de Guimarães Rosa, repousa principalmente nessa ideia mestra do platonismo, colocada, porém, numa perspectiva mística heterodoxa, que se harmoniza com a tradição hermética e alquímica, fonte de toda uma rica simbologia amorosa, que exprime, em linguagem mítico-poética, situada no extremo limite do profano com o sagrado, a conversão do amor humano em amor divino, do erótico em místico. Tal seria a visão erótica da vida entranhada na criação literária de Guimarães Rosa (NUNES, 2009, p. 138-139).

Ao analisar o amor de Riobaldo por Nhorinhá e Otacília, Nunes (2009, p. 139) afirma que o jagunço, a fim de alcançar o amor por Otacília, mais elevado, deverá “pagar tributo à sensualidade de Nhorinhá – sensualidade essa que não o detém, e que lhe serve de escala, de via de acesso em direção à Otacília”. Nhorinhá é uma prostituta, por quem Riobaldo sente uma forte atração e chega a ter um relacionamento. Nunes (2009) entende que Nhorinhá representa o amor sensual, que serve como uma ponte para alcançar o amor de Otacília, moça da fazenda Santa Catarina, com quem o jagunço se casa, que o crítico vê como um amor elevado, na figura em que se finaliza a busca amorosa de Riobaldo. O estudioso ainda observa que Otacília, sempre presente na memória de Riobaldo, atua como uma inspiração e fortaleza, mesmo papel que desempenham as damas para os cavaleiros, nas histórias de cavalaria. Otacília, na opinião do estudioso, é um “misto de princesa e castelã [...], perdura na alma como objeto ideal, fonte permanente anelo e constante aspiração, como um símbolo do termo onde finda a busca amorosa e o destino se completa”²⁴, como também acontece, segundo ele, em *A estória de Lélío e Lina*.

De acordo com Nunes (2009, p. 141), “o amor carnal conserva-se no espiritual”. Em outras palavras, apesar de serem formas diferentes do mesmo impulso erótico, são

²³ Ibid., p. 138

²⁴ Ibid., p. 140

formas de amor que se complementam, se harmonizam e se equilibram. O estudioso afirma que, na obra de Guimarães Rosa,

O espírito não suprime a carne, abolindo-a, isto sim, no sentido dialético, em que abolir, sinônimo de superar, é abolir o inferior conservando-o no superior, completar o incompleto, passar de um estado de carência a um estado de plenitude. A harmonia final das tensões opostas, dos contrários aparentemente inconciliáveis que se repudiam, mas que geram, pela sua oposição recíproca, uma forma superior e mais completa, é a dominante erótica de Guimarães Rosa. Nela, o amor espiritual é o esplendor, a refulgência do amor físico, aquilo em que a sensualidade se transforma, quando se deixa conduzir pela força impessoal e universal de *eros* (NUNES, 2009, p. 141, grifo do autor).

Tomando como pressuposto essa ideia entre as relações de diferentes formas de amor, o filósofo assinala que é notório o caráter não pecaminoso das relações sexuais, assim como a não degradação e malícia nas prostitutas, que em muitas narrativas não são personagens secundárias, como em *A estória de Lélío e Lina* e também em *Dão-Lalalão*. Essas atitudes narrativas, segundo ele, “configuram valores indissociáveis da concepção erótica do romancista” (NUNES, 2009, p. 141).

Essa concepção erótica está ligada a ideia de que o prazer sexual não é profano, mas que inicia uma trajetória, marca um começo na vida amorosa. O amor, para Guimarães Rosa, de acordo com Nunes (2009), é uma travessia, uma passagem, originado e mantido pelas energias primárias sexuais, que estão presentes nos níveis mais elevados de amor.

O estudioso salienta que o amor carnal é tudo quando diz respeito à iniciação, ao processo de aprendizagem amoroso em que os sujeitos se colocam, “confinados à dialogação do corpo e da alma, em sua primeira fase, [esse processo] acaba se tornando cósmico, interessando ao universo inteiro” (NUNES, 2009, p. 142). É nessa perspectiva que as prostitutas têm um papel importante, porque são elas que transmitem o seu conhecimento sexual como uma espécie de arte. Por outro lado, o amor carnal não significa nada quando perde sua relação com esse todo, com o processo cósmico em que atua como um processo inicial, para uma ascensão.

Ainda, de acordo com Nunes (2009), essa perspectiva de amor tem suas raízes no aspecto místico da alquimia. Segundo o filósofo, o processo de alquimia é uma combinação entre corpos físicos e as reações químicas que são produzidas por eles. Esse processo, no sentido figurado, diz respeito a um processo simbólico que representa “diferentes estados, paixões ou transformações da alma”²⁵. Este simbolismo místico pressupõe uma relação entre a matéria e alma, entre o homem e o universo, em que o que é superior, do domínio da alma ou do espírito, está contido no que é inferior, da ordem da matéria.

Conforme explica o estudioso, na alquimia manifesta-se simbolicamente a concepção de “recuperação da alma, como um processo de espiritualização” que tem “por fim reunir o que foi separado, fundir as partes diversas da unidade primordial que se fraciona.[...] Possuindo um sentido erótico e místico, o que a particulariza é que ela visa formar o espiritual por uma ativação da matéria” (NUNES, 2009, p. 146).

O crítico observa que

É nesse contexto de visão alquímica que se integram a transubstanciação do carnal no espiritual e a relevância do sexo como energia primária que se transforma em espírito, aspectos inerentes à concepção erótica da vida de Guimarães Rosa [...]. Nela cabe a imagem do *eros* completo, em sua função cósmica, que passa pelo caminho do sexo, nutre-se dos arroubos do prazer sensível, alastra-se pela Natureza inteira, até consumi-la no fogo ardente do espírito que purifica todas as coisas (NUNES, 2009, p. 146-148, grifo do autor).

Nunes (2009) vale-se dos contos *Substância e Sequência*, ambos do livro de contos, *Primeiras estórias*²⁶, e também a figura de Otálicia, de *Grande Sertão: Veredas*, para exemplificar como amor começa por baixo, passa do carnal para ascender ao espiritual. Em outras palavras, para mostrar a visão de um amor espiritual que não existe sem o que o amor carnal aconteça primeiro. Em Guimarães Rosa, o amor é um desejo de aspiração, que tem uma dimensão cósmica universal, em que o amor espiritual é gerado e transformado a partir do amor carnal. Desta forma, o filósofo entende que o misticismo existente na obra do escritor mineiro é platônico quanto à essência, mas que

²⁵ Ibid., p. 145

²⁶ ROSA, J.G. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

segue uma linha erótica, que margeia a teologia cristã, uma vez que “tem o encanto secreto e a sedução da heresia contida na ideia de amor como princípio em atividade no mundo e no homem, como força ascendente e descendente, sexo e espírito, eu se desenvolve segundo uma dialética imanente”²⁷.

Luiz Roncari, em seu livro *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder*, lançado em 2004, fruto de sua tese de livre docência na Universidade de São Paulo, faz um estudo do que ele denominou como “primeiro Guimarães” (RONCARI, 2004, p. 13). Seu estudo diz respeito aos três primeiros livros publicados pelo escritor mineiro: *Sagarana*, *Corpo de Baile* e *Grande Sertão: Veredas*, em que o pesquisador analisa como tema central a relação entre literatura e história nestas três obras. Um dos temas discutido em seu livro é o amor, que para o pesquisador foi representado pela teoria dos três amores, no conto *São Marcos*.

Roncari (2004, p. 134) afirma que, neste conto, a teoria dos três amores reúne “os três arquétipos fundamentais que regiam as várias dimensões da experiência amorosa”, que são simbolizadas pelas três árvores que aparecem no conto. Elas são descritas da seguinte maneira:

Agora vamos retroceder, para as três clareiras, com suas respectivas árvores tutelares; porque, em cada aberta do mato, há uma dona destacada, e creio mesmo que é por falta de sua licença que os outros paus ali não ousam medrar.

Primeiro, o “Venusberg” – onde impera a perpendicularidade excessiva de um jequitibá-vermelho, empenujado de líquens e roliço de fuste, que vai liso até vinte metros de altitude, para então reunir em raqueta melhor que em guarda-chuva, os seus quadrangulares ramos. Tudo aqui manda pecar e peca – desde a cigana-do-mato e a mucuna, cipós libidinosos, de flores poliandras, até os cogumelos cinzentos, de aspirações mui terrenas, e a erótica catuaba, cujas folhas, por mais amarrotadas que sejam, sempre voltam, brucas, a se retesar. Vou indo, vou indo, porque tenho pressa, mas ainda hei de mandar levantar aqui uma estatueta e um altar a Pan.

Um claro mais vasto, presidido pelo monumento perfumoso da colher-de-vaqueiro, faraônica, que mantém à distância cinco cambarás ruivos, magros escravos, obcônicos, e outro cambará, maior, que

²⁷ Ibid., p. 151

também vem afinando de cima para baixo. Puro Egito. Passo adiante.

Agora, sim! Chegamos ao sancto-dos-sanctos das Três-Águas. A suinã, grossa, com poucos espinhos, marca o meio da clareira. Muito mel, muita bojuí, jati, urucu, e toda a raça de abelhas e vespas, esvoaçando; e formigas, muitas formigas marinhando tronco acima. A sombra é farta. E há os ramos, que trepam por outros ramos. E as flores rubras, em cachos extremos – vermelhíssimas, ofuscantes, queimando os olhos, escaldantes de vermelhas, cor de guelras de traíra, de sangue de ave, de boca e *bâton*.

Todos aqui são bons ou maus, mas tão estáveis e não-humanos, tão repousantes! Mesmo o cipó-quebrador, que aperta e faz estalarem os galhos de uma árvore anônima; mesmo o imbê-de-folha-rota, que vai pelas altas ramadas, rastilhando de copa em copa, por léguas, levando suas folhas perfuradas, picotadas, e sempre despreendendo raízes que irrompem de junto às folhas e descem como fios de aranha para segurar outros troncos ou afundar no chão. Mas a grande eritrina, além de bela, calma e não-humana, é boa, mui bondosa – com ninhos e cores, açúcares e flores, e cantos e amores – e é uma deusa, portanto.

- Uf! Aqui, posso descansar. (ROSA, 2015, p. 221-222, grifos do autor).

Roncari (2004, p. 135) define a primeira árvore, o jequitibá-vermelho, como “o amor puramente carnal e fálico, de um monte de Vênus penetrado por um enorme falo”, um amor instintivo e de satisfação sexual. Segundo ele, a árvore representa “a procura da ereção incessante e que nada difere da sexualidade agressiva e animal”²⁸; perante ela o protagonista afirma que mandará erguer uma estátua ao deus Pã, entidade demoníaca que que provoca o pânico, o medo e a perda de controle.

A segunda árvore, colher-de-vaqueiro, é definida pelo pesquisador como “feminina por excelência: no nome, no comportamento e na forma, a qual se assemelha à da *concha*” (RONCARI, 2004, p. 135). O estudioso afirma que a partir das formas femininas na qual é descrita, e ao fazer menção ao Egito, pátria da sensualidade e do amor sensível, essa árvore é a representação do amor humano, que como a cultura e a arte, é feito para satisfazer os sentidos do corpo, transformando-o em regiões eróticas e sensuais, todo em sexo. É um amor que se difere do animal, mas que não transcende.

²⁸ Ibid., p. 135

A terceira árvore, a grande eritrina, para Roncari, é a representação do “amor fecundo, além do masculino e do feminino, borbulhante de doçura e símbolos de geração, como se a vida inteira girasse em torno dela e cultuasse a sua fonte” (RONCARI, 2004, p. 136). É a árvore, ou seja, o amor, que gera a vida, que contém em si o masculino e o feminino, e, portanto, é inteira, possibilitando a continuidade de tudo, e, por isso, a transcendência. Denota o futuro, a permanência e a imortalidade.

O crítico explica que as três árvores, chamadas de tutelares, uma vez que são as representações de amores, guiarão o destino amoroso de Lélío, em *A estória de Lélío e Lina*, e de Riobaldo em *Grande Sertão: Veredas*. Ele afirma que em

São Marcos a experiência amorosa é contemplativa, onde os três arquétipos do amor são representados como três árvores tutelares, que podem perder ou salvar o homem – e no *Grande sertão*, Riobaldo divide ou comparte a experiência amorosa com as ambições de poder, glória e ascensão social, no romance de Lélío e Lina, no Pinhém, o herói ocupa-se exclusivamente com a busca amorosa (RONCARI, 2004, p. 152-153).

Tendo em vista as proposições sobre o(s) amor(es) na obra rosiana, levando em consideração um aspecto mais generalizado, como no caso de Nunes (2009), e um unificador entre as três primeiras obras, como no caso de Roncari (2004)²⁹, e considerando que este trabalho propõe analisar o amor, ou as relações amorosas, de *Dão-Lalalão* e *Desenredo* no contexto histórico e social do sertão, narrativas que se diferem não apenas pela extensão, mas também pelo ponto de vista adotado pelos narradores, além da época em que foram escritas, entendemos que é necessário apresentar algumas análises de outros estudiosos referentes, especificamente, a essas duas narrativas. A fortuna crítica específica sobre as narrativas, que precede nossas análises sobre elas, é importante para ilustrar algumas chaves de leitura das narrativas que serão analisadas neste estudo, e que, direta ou indiretamente, relacionam-se com a questão amorosa, tema central deste estudo.

1.3. O amor: sofrimento e felicidade

²⁹ Até o momento da escrita deste trabalho, não tivemos conhecimento sobre trabalhos mais atualizados sobre o amor, como um tema geral, na obra de Guimarães Rosa.

Tendo em vista que os estudos aos quais acabamos de nos referir estão relacionados com o tema amoroso nas narrativas de interesse deste trabalho, direta ou indiretamente, e, de uma maneira geral, com a obra rosiana, cabe-nos apresentar a concepção amorosa que norteará a chave de leitura que apresentamos sobre *Dão-Lalalão e Desenredo*.

Portanto, para desenvolvermos nossa leitura acerca das narrativas, nos valeremos do conceito do amor, segundo Sigmund Freud, em seu ensaio *O mal-estar na civilização*³⁰ (2016), “como um fundamento da cultura” (FREUD, 2016, p.46). Para o psicanalista,

a descoberta de que o amor sexual (genital) proporciona ao indivíduo as mais fortes vivências de satisfação, dá-lhe realmente o protótipo de toda felicidade, deve tê-lo feito continuar a busca da satisfação vital no terreno das relações sexuais, colocando o erotismo genital no centro da vida. Prosseguimos dizendo que assim ele se torna dependente, de maneira preocupante, de uma parte do mundo exterior, ou seja do objeto amoroso escolhido, e fica exposto ao sofrimento máximo [...](FREUD, 2016, p. 46).

Para Freud, portanto, o amor é um fundamento da cultura porque o indivíduo busca no mundo externo, ou seja, no outro, a sua satisfação que leva à felicidade. O mundo externo, no entanto, possui várias restrições, produzidas por leis, tabus e costumes, que podem conduzir o indivíduo ao sofrimento.

Sob o ponto de vista do amor como um fundamento cultural, o psicanalista junguiano Robert A. Johnson, em seu livro *We: A chave da psicologia do amor romântico* (1987), defende que o amor romântico também é um traço fundamental da cultura ocidental. As origens do amor romântico, de acordo com ele e Octávio Paz, em *A dupla chama* (1994), estão na antiguidade greco-romana, no mito do andrógino presente em *O Banquete* (s.d.), de Platão.

O mito do andrógino é apresentado por Aristófanes. Em sua fala, ele explica que antigamente os seres humanos tinham quatro braços, quatro pernas, duas cabeças e dois

³⁰ O ensaio foi publicado pela primeira vez em 1930. Aqui utilizamos a edição da Companhia das Letras, de 2016.

troncos, colados uns nos outros. Alguns tinham as duas metades iguais, ou seja, as duas metades eram apenas femininas ou masculinas. Outros eram híbridos, pois tinham uma metade masculina e outra feminina. Estes seres humanos eram os andróginos. Posteriormente, estes seres voltaram-se contra os deuses e por isso foram cortados ao meio, e caso continuassem a se rebelar, seriam cortados na metade novamente. Com isso, separados, passaram a buscar a sua metade correspondente. Os que tinham partes iguais buscavam a sua outra parte igual, e os que tinham partes diferentes buscavam a sua parte correspondente, ou seja, a parte feminina buscava a masculina e vice-versa.

Assim, os deuses criaram o homem e a mulher, seres fracos, que viviam em constante sofrimento e em busca de encontrar a sua metade. Aristófanes afirma “então de há tanto tempo que o amor de um pelo outro está implantado nos homens, restaurador da nossa antiga natureza, em sua tentativa de fazer um só de dois e de curar a natureza humana” (PLATÃO, s.d., p. 22). E mais a frente declara que “é portanto ao desejo e procura do todo que se dá o nome de amor”³¹.

O mito do andrógino remete ao amor como um “desejo de completude e assim responde a uma necessidade profunda dos homens” (PAZ, 1994, p. 69). A partir dele, há o surgimento do amor cortês e a transformação deste no amor romântico. De acordo com Johnson (1987), o maior mito do amor romântico é a lenda celta de *Tristão e Isolda*³².

Para Johnson (1987, p. 13), o amor romântico extrapola o sentimento amoroso, ele é “todo um conjunto psicológico - uma combinação de ideais, crenças, atitudes e expectativas”. Para ele, é um fenômeno de massa que ocorre como base para os relacionamentos amorosos no ocidente. Para o psicanalista,

O amor romântico não significa apenas amar alguém; significa “estar apaixonado”. Este é um fenômeno psicológico muito peculiar. Quando estamos “apaixonados”, acreditamos ter encontrado o verdadeiro sentido da vida revelado em outro ser humano. Sentimos que finalmente nos completamos, que encontramos as partes que nos faltavam. A vida, de repente, parece ter atingido uma plenitude, uma vibração sobre-humana, que nos ergue acima do plano comum da existência. Para nós, estes são os sinais

³¹ Ibid., p. 23

³² ABRANTES, F. *Tristão e Isolda*: lenda medieval celta de amor. São Paulo: Martin Claret, 2011.

seguros do “amor verdadeiro”. Este conjunto psicológico inclui uma exigência inconsciente de que o nosso amante ou cônjuge nos alimente continuamente com esta sensação de êxtase e de emoção intensa (JOHNSON, 1987, p. 13, grifos do autor).

O amor romântico tem a ver, portanto, com uma adoração da pessoa amada, que corresponde a uma imagem da perfeição. Este é um fenômeno psicológico do inconsciente coletivo ocidental embasado no mito de Tristão e Isolda. Ainda, segundo Johnson (1987) o amor romântico é, paradoxalmente, a mistura do amor sagrado com o amor humano, uma vez que mistura a adoração, típica do amor divino pelos deuses, com o sentimento pela pessoa mortal. Esta fusão não foi positiva, uma vez que não foi possível restaurar, de maneira geral, o lado divino da vida através do amor, amando-se a pessoa de carne e osso, pois a imagem real da pessoa carnal se apaga na adoração. Segundo ele, aprendemos a amar uma imagem idealizada, e por isso o amor, em vários relacionamentos, causa tanto sofrimento, porque essa imagem não corresponde ao que a pessoa amada realmente é.

Freud (2016), contrapondo a ideia de completude pelo amor, também propõe uma ideia de amor paradoxal, porém diferente do amor romântico. Para ele, embora o ser humano tenha como orientação de vida o amor como centro, e espera a satisfação de amar e ser amado, o amor também pode causar sofrimento. Em outras palavras, o mesmo amor pode ser, ao mesmo tempo, uma solução para a reparação do sofrimento, ou, em outros casos, a causa dele.

Freud (2016), ao falar sobre a busca humana pela felicidade, a fim de afastar o sofrimento, afirma que o amor é uma meta pela busca da felicidade. Ele sustenta que

Essa atitude psíquica é familiar a todos nós; uma das formas de manifestação de amor, o amor sexual, nos proporcionou a mais forte experiência de uma sensação de prazer avassaladora, dando-nos assim o modelo para a nossa busca de felicidade. Nada mais natural do que insistirmos em procurá-la no mesmo caminho em que a encontramos primeiro. O lado frágil dessa técnica de vida é patente; senão, a ninguém ocorreria abandonar esse caminho por outro. Nunca estamos mais desprotegidos ante o sofrimento do que quando amamos, nunca mais desamparadamente infelizes do que quando perdemos o objeto amado ou seu amor (FREUD, 2016, p. 26-27).

Para Freud (2016), o sofrimento pode advir das relações humanas, e para se proteger desse sofrimento, o indivíduo pensa que o amor pode ser uma possível solução a esse sofrimento. Mas essa solução é na verdade uma ilusão do controle do sofrimento, já que o indivíduo pode ficar à mercê de quem se ama, e é nesse sentido que o amor é um paradoxo e desconstrói o ideal romântico do mito do andrógino. Para ele, “nunca estamos mais desprotegidos ante o sofrimento do que quando amamos”³³. A busca pelo amor não leva o ser humano a uma satisfação total e permanente. Esta falta é constituinte do ser humano, devido à cultura humana e social baseada nas restrições impostas ao indivíduo.

Contudo, Freud (2016) esclarece que uma pequena maioria pode achar a felicidade, ou seja, a solução ao sofrimento, através do amor. Segundo ele, essas pessoas são mais independentes em relação ao outro e dedicam-se mais a amar do que serem amados, protegendo-se da perda do outro, pois “o que produzem em si mesmas desse modo, um estado de sentimento uniforme, terno, estável, já não tem muita semelhança exterior com a vida amorosa genital, tempestuosamente agitada, de que no entanto deriva”³⁴.

Em suma, o mito do andrógino é o mito fundador de uma noção de amor compreendido como completude e a busca pela outra metade. A lenda de Tristão e Isolda, a partir dessa ideia de completude, fundam o mito do amor romântico, que está presente no consciente coletivo ocidental, que compreende o amor como o verdadeiro sentido da vida na completude pelo outro, mas que idealiza demasiadamente a pessoa amada, onde os indivíduos deixam de amar verdadeiramente sua essência, que é humana e não divina, muito embora essa visão não seja a única verdadeira e não se sustente na multiplicidade da modernidade. De qualquer forma, a partir do entendimento de que a busca pelo amor se dá no mundo exterior, ou seja, no outro, faz com que quem ama seja exposto ao sofrimento.

Embora as noções de amor aqui apresentadas sejam diferentes entre si, entendemos que uma noção complementa a outra. A ideia paradoxal de amor, tanto para Johnson (1987) como para Freud (2016) não são tão distantes, uma vez que em ambos os casos o paradoxo amoroso tem a ver com o sofrimento que o amor pode

³³ Ibid., p. 27

³⁴ Ibid., p. 47

provocar. E é a partir do sofrimento amoroso, discutido por ambos psicanalistas, que elaboramos nossa chave de leitura para as narrativas, a fim de compreender como é o amor que Jó Joaquim e Soropita, protagonistas das narrativas estudadas, sentem por suas esposas, e elas por eles, que está relacionado, ao nosso ver, com a possibilidade de amar do homem e mulher sertanejos, neste ambiente social específico. Embora o amor dos protagonistas por suas mulheres ocorram de maneiras diferentes, com soluções narrativas diferentes, em ambas há o sofrimento amoroso, que está ligado, em maior ou menor medida, ao ambiente em que vivem.

Primeiramente, é necessário compreender que nessas narrativas há duas mulheres que não correspondem ao padrão de mulher daquela sociedade sertaneja e patriarcal. Lívira é adúltera, trai o ex-marido e o atual marido, Jó Joaquim, e Doralda era prostituta, que largou a vida para ficar com Soropita. Em nenhum momento, nas narrativas, elas parecem estar acanhadas ou envergonhadas do que fizeram, fazem e sentem. Jó Joaquim e Soropita, ao contrário, possuem vários elementos do modelo de homem de uma sociedade sertaneja e patriarcal, ambos respeitados e com uma imagem a zelar, e, por isso, não poderiam amar quem amam. Afinal, no sertão, não parece ser aceitável que homens como eles amem mulheres como Lívira e Doralda.

Sendo assim, retomando a pergunta que motiva esta pesquisa, de que maneira amam suas mulheres? Eles burlam o sistema jagunço, o código de regras do sertão para que amem livremente? O amor é capaz de subverter este sistema social vigente?

Para responder a essas questões, no capítulo dois apresentamos uma análise do conto *Desenredo*, e no capítulo três, uma análise sobre a novela *Dão-Lalalão*, levando em consideração os aspectos apresentados neste primeiro capítulo, para analisar como o amor acontece em ambas as narrativas e como, sobretudo, as personagens masculinas se comportam perante a ele e às mulheres que amam, dentro do contexto social do sertão, que pré-determina como as relações humanas e, também, amorosas devem ser.

CAPÍTULO 2. *DESENREDO* E O AMOR TRANSCENDENTAL

2.1. Algumas considerações sobre *Tutameia*.

Tutameia foi o último livro publicado em vida por Guimarães Rosa, em 1967. Esse livro, relativamente pouco estudado em relação a outros do autor, possui quarenta contos e quatro prefácios. Os prefácios são: *Aletria e hermenêutica*, *Hipotrélico*, *Nós, os tumultuosos* e *Sobre a escova e a dúvida*. Os contos, em sua maioria, estão dispostos no livro em ordem alfabética, com exceção de três deles. Discutimos sobre a ordem dos contos, brevemente, mais adiante.

Paulo Rónai, em março de 1968, publicou no jornal *O Estado de São Paulo* um pequeno ensaio chamado *Os prefácios de Tutameia*³⁵. Logo no início, o crítico chama a atenção para o significado de *Tutameia*: “tuta-e-meia definida por Mestre Aurélio como “ninharia, quase nada, preço vil, pouco dinheiro” (RÓNAI, 2009, p. 15, grifos do autor). O próprio autor, em glossário contido no último prefácio, *Sobre a escova e a dúvida*, define *tutameia* como “nonada, baga, ninha, inânias, ossos-de-borboleta, quiquiriqui, tuta-e-meia, mexinflório, chorumela, nica, quase-nada; *mea omnia*” (ROSA, 2009, p. 233).

Há um jogo lúdico, no próprio título do livro, em que o escritor mineiro parece dar a entender que o livro poderia ter um menor significado dentro de sua obra, porém Rónai (2009, p. 15) afirma que o próprio escritor

dava a maior importância para este livro, surgido em seu espírito como um todo perfeito não obstante o que os contos necessariamente tivessem de fragmentário. Entre estes havia inter-relações as mais substanciais, as palavras todas eram medidas e pesadas, postas no seu exato lugar, não se podendo suprimir ou alterar mais de duas ou três em todo o livro sem desequilibrar o conjunto.

Dada a importância de compreendermos que os contos compõem um conjunto, conforme Novis (1989) chama a atenção, é importante atentar ao fato de que o livro possui um sumário, em que há uma epígrafe bipartida de Schopenhauer. Na primeira

³⁵ Para este trabalho, estamos utilizando a versão contida na edição de *Tutameia*, da editora Nova Fronteira, publicada em 2009.

parte da epígrafe³⁶, o filósofo alemão afirma que devemos ter paciência na primeira leitura, tendo a certeza que em uma segunda leitura, poder-se-á compreender o que foi lido de uma outra maneira. Neste sumário, ainda não dá pra saber que *Aletria e hermenêutica*, *Hipotréllico*, *Nós, os tumultentos* e *Sobre a escova e a dúvida* são prefácios, pois estão dispostos em ordem alfabética juntamente com os contos. A única diferença é que os títulos, assim como os textos, estão grafados em itálico, enquanto os contos e seus títulos estão grafados em letras redondas. Ao chegar ao final do livro, tendo passado por todos os contos, encontramos um índice de releitura, na qual a epígrafe de Schopenhauer se completa³⁷, em que afirma que para uma construção orgânica de um conjunto é necessária a releitura. Neste índice, observamos que os quatro prefácios aparecem nomeados como tal e na em sequência, sugerindo que a releitura deve se iniciar por eles, e depois os contos, novamente em ordem alfabética, com exceção de três: *João Porém, o criador de perus*, seguindo a sequência alfabética após o conto *Intruge-se*, seguido por *Grande Gedeão* e *Reminiscção*. Logo após este último, a ordem alfabética é retomada com *Lá nas Campinas*.

Conforme observa Andrade (2003), os três contos em que fogem da ordem alfabética formam a sigla JGR, remetendo-nos ao nome do próprio escritor, João Guimarães Rosa, e as iniciais dos prefácios formam o nome Hans, que seria o equivalente ao prenome do escritor em alemão.

De acordo com Vera Novis, em seu livro *Tutaméia: Arte e Engenho*, resultado de sua tese de doutorado, publicado em 1989, essa sequência alfabética “sugere o “estado de dicionário” dos contos à espera do leitor que venha animá-lo”, além de um espírito “enciclopédico, a globalização” (NOVIS, 1989, p. 112). Esta sequência alfabética, que indica uma sequência lógico-temporal e impessoalidade, segundo a pesquisadora, é o máximo contraponto à personalização, que parece existir, como podemos notar nas observações feitas por Andrade (2003).

³⁶ A primeira parte da epígrafe é a seguinte: “Daí, pois, como já se disse, exigir a primeira leitura paciência, fundada em certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra” (ROSA, 2009, p. 5).

³⁷ A epígrafe continua da seguinte maneira: “Já a construção, orgânica e não emendada, do conjunto, terá feito necessário por vezes ler-se duas vezes a mesma passagem” (ROSA, 2009, p. 266).

Para Novis (1989), um dos fatores que explicaria o pouco interesse por estudiosos do autor por esse livro é porque ele é, à primeira vista, “desconcertante”³⁸. Segundo ela,

De um modo que o conjunto parece desigual, uma colcha de retalhos sem a preocupação com a harmonia das cores. Além disso, a estranheza de quatro prefácios num só volume, o humor (excessivo para alguns) dominante nesses prefácios, a existência de dois títulos que têm a sua posição invertida no final do livro, de dois índices, de um glossário que arrola palavras não utilizadas no texto, tudo isso desconcerta e confunde o leitor (NOVIS, 1989, p. 22-23).

A pesquisadora afirma que para que seja possível compreendermos a leitura de *Tutameia*, é necessário que sigamos as pistas dadas pelo escritor, como um jogo. As pistas, que estão dadas na epígrafe de Schopenhauer, indicam que é necessário haver a paciência para se ler e reler os contos, para que façam sentido. A partir deste método, afirma a estudiosa, é que foi possível estabelecer a forte relação que as narrativas apresentam, e que esta foi a indicação para que ela levantasse a hipótese de que o livro “poderia ser lido como um conjunto, e os contos, como fragmentos desse conjunto” (NOVIS, 1989, p. 23).

Ainda de acordo com a estudiosa, as narrativas possuem núcleos temáticos: “as histórias de amor, as histórias de ciganos, as histórias do vaqueiro Ladislau, as histórias de cunho metalinguístico, as histórias sobre aprendizagem” (NOVIS, 1989, p. 25). O núcleo temático do vaqueiro Ladislau, que se entrelaça com o núcleo cigano, está presente na sequência dos contos JGR, *João Porém, o criador de perus, Grande Gedeão e Reminiscção*. Para a pesquisadora, a personagem Ladislau pode ser considerado como “alter ego do autor”³⁹ devido a alguns dados textuais, presentes nestes contos e alguns outros, e alguns depoimentos sobre o autor.

Para encerrar esta breve apresentação do livro *Tutaméia*, gostaríamos de observar que Novis (1989) afirma que seu estudo é sobre o tema da aprendizagem, que ela acredita ser o tema central do livro. Embora *Desenredo* seja uma narrativa que consideramos pertencer às histórias de amor, acreditamos, também, que seja um conto importante para tentar entender como a aprendizagem do protagonista Jó Joaquim,

³⁸ Ibid., p. 22

³⁹ Ibid., p. 24

seguindo a (re)leitura feita pela estudiosa, é importante para a nossa análise na medida em que a aprendizagem está relacionada à “caminhada dos personagens em direção a outra metade, ao outro, à iluminação, ao seu completamento”⁴⁰. Jó Joaquim parece caminhar, no sertão rosiano, nesta narrativa um pouco mais impreciso, com poucas marcas que nos mostram o sistema jagunço, em busca do seu amor, Livíria, Rivíria ou Irlívia - e no fim, Vilíria, e a aprendizagem parece acontecer quando ele entende que sem ela, a mulher que ama, não é possível ser feliz. A partir daí, para viver seu amor, ele desenreda os acontecimentos anteriores, criando uma nova narração, uma nova história, que permitirá que ele viva ao lado da amada.

2.2. Fortuna crítica sobre *Desenredo*

Sobre *Desenredo*, Marília Librandi Rocha (1999) faz uma leitura de viés psicanalítico, em que traz reflexões convergentes entre o conto e dois estudos de Freud: *Os Chistes e sua relação com o Inconsciente* (2017)⁴¹ e *Escritores criativos e devaneios* (1908). A pesquisadora, de acordo com a visão de Freud (1908) sobre os poetas, entende que Jó Joaquim, um homem comum, ao recriar sua história com sua amada, transformando a fábula em fato, tem papel semelhante ao do poeta. Segundo ela, “é nessa mensagem que nos autoriza a lê-lo como um tratado poético, como um conto que desnuda o próprio fazer literário, fornecendo-nos uma noção de estória, tal como entendida e defendida pelo autor” (ROCHA, 1999, p. 80).

Para ela, também há dois desejos pelo qual Jó Joaquim se move: o primeiro, o desejo amoroso-erótico, uma vez que refaz os acontecimentos e consegue reaver a amada, e o segundo, segundo ela um desejo de fundo narcísico, já que Jó Joaquim sai engrandecido ao redimir a esposa. Jó Joaquim passa de “pseudopersonagem” para a de “inédito poeta e homem”, aproximando-se, inclusive, da figura heróica de Ulisses” (ROCHA, 1999, p. 81, grifos da autora).

Cabe dizer que essa leitura de Rocha (1999), neste ponto, difere-se um pouco da nossa, uma vez que entendemos que Jó Joaquim redime a mulher não por um desejo

⁴⁰ Ibid., p. 115

⁴¹ O ensaio foi publicado originalmente em 1905, mas para as nossas citações, utilizamos a edição da editora Companhia das Letras, traduzida por Fernando Costa Mattos e Paulo César de Souza, de 2017.

narcísico de sair engrandecido, mas sim porque entende que só será feliz ao recuperar a amada: “Celebrava-a, ufanático, tendo-a por justa e averiguada, com convicção manifesta. Haja o absoluto amar - e qualquer causa se irrefuta” (ROSA, 2009, p. 75). Ao nosso ver, ao contrário do que argumenta Rocha (1999), Jó Joaquim recebe alguns aplausos quando expulsa a mulher de casa e aí se torna inédito poeta e homem, já que prefere expulsá-la ao invés de matá-la, contrariando os costumes jagunços: “De amor não a matou, que não era para truz de tigre ou leão. Expulso-a apenas, apostrofando-se, como inédito poeta e homem. [...] Tudo aplaudiu e reprovou o povo, repartido. [...] Mas, no frágio da barca, de novo respeitado, quieto. Vá-se a camisa, que não o dela dentro” (ROSA, 2009, p. 74).

Ainda de acordo com Rocha (1999, p. 82), o que difere esta história de amor de final feliz de outras, e lhe confere “estatuto de obra literária refinadíssima”, é que nela a felicidade é fruto de uma ficção, de uma história inventada, que se torna tão ou mais real que a própria realidade, colocando em suspenso, ainda, alguns fatos, como as traições ao ex-marido e a Jó Joaquim. Aqui, o protagonista, além de personagem, reivindica o seu direito à autoria de sua própria história.

A pesquisadora também elucida a analogia de Jó Joaquim com o Jó bíblico: em ambas as histórias, os protagonistas sofrem com as injustiças do destino (no primeiro, as traições, e no segundo, as injustiças de Deus), as quais são superadas com muita paciência e fé. Nesse sentido, para a autora, a história de Jó Joaquim também é uma questão de justiça, “de anseio pela ordem divina sufocada pela desordem da realidade, implicando a ultrapassagem do sofrimento em direção ao reencontro da felicidade” (ROCHA, 1999, p. 83).

Já, com relação ao estudo mencionado de Freud (2017) sobre o chiste, Rocha (1999) considera *Desenredo* o que Jolles (1972, p. 225, tradução nossa) chama de uma forma simples do chiste, pois ele afirma que o “chiste, em qualquer parte que o encontramos, desliga algo; o chiste desata o nó”. Segundo ela, isso é o que o narrador faz ao inverter provérbios e expressões idiomáticas, como “num abrir e fechar de ouvidos” (ROSA, 2009, p. 73), “vá-se a camisa que não o dela dentro”⁴² e “a bonança nada tem a ver com a tempestade”⁴³, por exemplo. Rocha (1999) afirma que esse

⁴² *ibid*, p. 74

⁴³ *ibid*, p. 74

procedimento é marcante em Guimarães Rosa e que Jolles (1972) entende que o chiste, ao desatar os nós da linguagem, também desata os nós da lógica, da ética, e de formas simples, como provérbios, a fim desfazer a cristalização desse tipo de locução.

Na verdade, percebemos Guimarães Rosa em *Desenredo* faz com a narrativa seja uma forma simples de chiste não apenas pelas inversões dos provérbios, mas porque faz todo um jogo de palavras. Jolles (1972, p. 225) afirma que “se começamos com a linguagem, nos encontramos com um modo muito difundido de fazer chistes: o jogo de palavras”. Em todo o conto, esse jogo de palavras, ao mesmo tempo que constrói uma narrativa, desconstrói a outra. Em outras palavras, constrói a história da remissão da mulher, que é inventada, desconstruindo a de sua traição e do adultério, que é a verdadeira: “Jó Joaquim, genial, operava o passado - plástico e contraditório rascunho. Criava nova, transformada realidade, mais alta. Mais certa?” (ROSA, 2009, p. 74).

Rocha (1999) acredita que Jolles (1972), a partir de suas articulações sobre o chiste, tenha lido *Os Chistes e sua relação com o Inconsciente* (2017) e estabelece algumas relações que não consideramos relevantes para este trabalho. Mas ao falar de vários tipos de chistes estudados por Freud, Rocha (1999) menciona os chistes cínicos, que de acordo com o psicanalista,

Podemos dizer em alto e bom som o que esses chistes sussurram: que os desejos e paixões do ser humano têm tanto direito de serem ouvidos quanto a moral severa e cheia de exigências; [...]. Enquanto a arte da cura não chegar ao ponto de garantir a nossa vida, e enquanto os arranjos sociais não fizerem algo para torná-la melhor, não será silenciada a voz que em nós se ergue contra as exigências da moral.[...]. A decisão sobre esse conflito só será possível pela via indireta de uma nova percepção (FREUD, 2017, p. 158)

O chiste, nesse caso, segundo a nossa interpretação, atua como um enfrentamento da moral do ambiente social-histórico por Jó Joaquim pelo jogo de palavras, seu desenredar que inventa uma nova realidade. Ele coloca o seu amor em primeiro plano em detrimento às exigências morais da aldeia, que esperava outro tipo de comportamento, como a não remissão da mulher ou que ele a matasse, por exemplo. Ao contrário, ele demonstrava-se “amatémático, contrário ao público pensamento e à lógica [...]. Sem malícia, com paciência [...].” (ROSA, 2009, p. 74).

Tomando como base outra perspectiva, Nancy Maria Mendes (1979) realizou um estudo sobre *Desenredo* e mais três outros contos de *Tutameia* (*Reminiscção*, *Orientação* e *Palhaço da boca verde*) a partir de três variantes: a questão amorosa, a representação e a presença do humor. Para ela, nestes contos, o “amor é sinônimo de felicidade” (MENDES, 1979, p. 13) e “contraria o bom senso ou o senso comum”⁴⁴. O amor entre Jó Joaquim e Livíria-Rilívia-Irlívia contraria o bom senso e o senso comum porque ela era casada, porém tinha má fama por ter sido infiel ao marido, além de ter um outro amante que não era Jó Joaquim. Além disso, Jó Joaquim apresenta, de acordo com a estudiosa, caráter paradoxal, pois se mostra fraco ao aceitar casar-se com uma mulher de má fama e depois forte ao expulsá-la de casa, sabendo de sua traição depois que se casa com ela.

Em nossa leitura, entendemos o caráter paradoxal de Jó Joaquim de maneira contrária, pois ele é forte para se opor à sociedade e casar com uma mulher de má fama, mas fraco, quando descobre a traição da esposa, porque sucumbe aos valores e padrões contra o seu amor e a expulsa de casa. E depois, ao aceitá-la de volta, mostra-se forte novamente, sobretudo porque recria a sua história com a mulher, redimindo-a. O perdão, no nosso entendimento, visto no sistema jagunço como um sinal de fraqueza, requer força para alcançá-lo. Talvez, Mendes (1979) tenha feito essa análise considerando uma primeira leitura, sem considerar uma leitura mais aprofundada, a fim de desvendar mensagens mais submersas. Retomemos a epígrafe de Schopenhauer: “a primeira leitura paciência, fundada em certeza de que, na segunda, muita coisa, ou tudo, se entenderá sob luz inteiramente outra” (ROSA, 2009, p. 5).

Ainda de acordo com a pesquisadora, apesar de Jó Joaquim possuir esse caráter paradoxal, ele é constante, como pode-se verificar em seu nome, referido de maneira única no conto (ao contrário da amada, referida por quatro nomes diferentes), e em sua lealdade à amada.

Com relação à representação, a pesquisadora encontra elementos nos contos que se referem à encenação, como “indicadores claros da intenção do autor de imprimir à narrativa certo caráter de teatralidade” (MENDES, 1979, p. 16). No caso de *Desenredo*, encontramos as palavras “pseudopersonagem” (ROSA, 2009, p.73) e “boca-de-cena”⁴⁵.

⁴⁴ Ibid., p. 13

⁴⁵ Ibid., p. 74

Além disso, há a questão de mudança de papéis, o que atribuiria tantos nomes (Livíria, Rilívia, Irlívia e Vilíria) a mesma mulher (casada e amante de Jó Joaquim, infiel a Jó Joaquim, expulsa de casa e purificada). Ainda, a pesquisadora encontra elementos que representam a plateia, como as aldeias de “alheia vigilância”⁴⁶, que estão atentas a todos os fatos.

Finalmente, no que diz respeito ao humor, Mendes (1979) aponta o ilogismo, como no caso de *Desenredo*, em que a mulher infiel que é regenerada, “soube-se nua e pura” (ROSA, 2009, p. 75), e é aceita por Jó Joaquim, através do seu desenredar. Ela entende, também, que a quebra de expectativa na história, que, em *Desenredo*, é marcada quando o leitor descobre que a mulher tem mais de um amante, deixando-o perplexo e criando um efeito cômico, e a presença da paródia, marcada pela frase “as aldeias são a alheia vigilância”, que, segundo a estudiosa, remete ao extinto partido político brasileiro U.D.N., em que seu *slogan* era “O preço da liberdade é a eterna vigilância”.

Os pesquisadores Antonia Marly Moura da Silva e José Vilian Mangureira (2012) promovem uma leitura de *Desenredo* na perspectiva mítica e arquetípica da dualidade feminina, neste caso de Livíria, compreendendo como o feminino é representado no conto, promovendo um diálogo entre mito e literatura. Para eles, há uma conflitante figurativização da mulher através de arquétipos dicotômicos, como “demônios e santos, sedutores e castas, entre o bem e o mal” (SILVA e MANGUEIRA, 2012, p. 195). O conto forma-se a partir de mitos clássicos de amor e de adultério,

apresenta como tema central um tipo de amor que destaca o poder da mulher sobre o homem no cerco amoroso, embora no desfecho da narrativa assuma a esfera do divino. No final do relato, a sacralização da imagem da mulher atinge a plenitude de Eros, substituindo o potencial do amor profano e destrutivo vivido por Jó Joaquim e Livíria numa situação com mais de dois amantes (SILVA e MANGUEIRA, 2012, p. 195).

Jó Joaquim, ao usar argumentos positivos para projetar uma nova imagem de sua amada, vai convencendo a pequena aldeia para rever o seu julgamento sobre ela. A imagem final de Livíria, agora Vilíria, assume os aspectos da Virgem, “nua e pura”

⁴⁶ Ibid., p. 72

(ROSA, 2016, p. 75). Livíria, portanto, passa da representação do amor carnal, enquanto mulher insatisfeita e voraz (vide a variação de nomes) para o amor sublime, espiritual, que é alcançado através da reintegração do arquétipo da Grande Mãe, a Virgem. Cabe adiantar aqui que, na nossa interpretação, o nome Vilíria carrega também um sentido ambíguo, e que não há nenhuma garantia de que a mulher realmente se transformou e não irá retomar o comportamento anterior.

Os autores defendem que Livíria traz a imagem do feminino que é destrutivo e demoníaco, contrapondo-se à configuração de Vilíria. Para eles, Livíria “é a personificação de Lilith, encarna uma introjeção demoníaca, negando-se a ver censura sobre a feminilidade erótica focalizada no amor adúltero, mundano e proibido” (SILVA e MANGUEIRA, 2012, p. 196), e fazem uma análise minuciosa de aspectos de Livíria em relação à Lilith. Para os pesquisadores, *Desenredo* é a recriação de uma lenda, dada a concepção mítico-religiosa que embasam ambas as personagens.

O ir e vir, representado no ato de voar, “Voando o mais em ímpeto de nau tangida a vela e vento” (ROSA, 2009, pg. 72); “Voltou, com dengos e fofos de bandeira ao vento”⁴⁷, expressa o movimento da liberdade feminina. Os verbos ir e vir aparecem, também, conjugados nos nomes da personagem: “Li**VIR**ia, Rilí**IA**, Irlí**IA**, Vilí**RIA**” (SILVA e MANGUEIRA, 2012, p. 196, grifos dos autores).

Enquanto a personagem nomeada pela tríade Livíria – Rilívia – Irlívia remete a Lilith, “Vilíria é o sujeito, inventado de forma mágica por Jó Joaquim para atender a suas aspirações amorosas” (SILVA e MANGUEIRA, 2012, p. 198), assim como Eva, de acordo com o livro bíblico do Gênesis, foi retirada da costela de Adão para atender ao seu desejo. Vilíria vem substituir a mulher sedutora, infiel e demoníaca, enquanto criatura fiel e perfeita, representado a junção do protótipo da Virgem e da Grande Mãe.

Segundo os estudiosos, Jó Joaquim, por sua vez é aquele é fiel à imagem do homem respeitado e bom. Assim como a figura bíblica, “ele experimenta provações e continua justo e bom aos olhos de todos” (SILVA e MANGUEIRA, 2012, p. 199).

⁴⁷ Ibid., p. 75

2.3. O amor revolucionário no sertão rosiano.

A trama de *Desenredo*, oitavo conto do livro *Tutaméia*, se passa em uma vila de “alheia vigilância” (ROSA, 2009, p. 72), em um lugar não especificado, diferentemente de como acontece em *Dão-Lalalão*, e de outras narrativas como *Corpo de Baile* e *Grande Sertão: Veredas*. No entanto, por se tratar de um escritor como Guimarães Rosa, deduzimos que se trata de um lugar no sertão, lugar onde os preceitos da moral e bons costumes do patriarcado e os códigos do sistema jagunço predominam. Esse tipo de sociedade é caracterizada pela dominação do chefe e a mulher está destinada a ser fiel ao marido e guardiã da honra familiar. No conto, uma das marcas do sistema sertanejo patriarcal é o momento em que o primeiro marido de Livíria⁴⁸ descobre que ela tem um amante - não Jó Joaquim, um outro - e lava sua honra com sangue: “Apanhara o marido a mulher: com outro, um terceiro... Sem mais cá nem mais lá, mediante revólver, assustou-a e matou-o. Diz-se, também, que de leve a ferira, leviano modo”⁴⁹.

De acordo com os relatos de Gilberto Freyre (2006, p. 114), em *Casa Grande e Senzala*⁵⁰, a mulher da sociedade patriarcal era uma “vítima inerme do domínio ou abuso do homem; criatura reprimida sexual e socialmente dentro da sombra do pai ou do marido”. Nas primeiras linhas da narrativa, já percebemos que Livíria não é este tipo de mulher, pois seu comportamento não é o padrão da mulher sertaneja: ela faz o que quer, quando e como quer, mesmo que escondido. Livíria “não é mais reles objeto de posse, mas um indivíduo a ser conquistado” (BRANCO, 2009, p. 12)⁵¹.

Antes mesmo de ser apresentada, o narrador em terceira pessoa, que fala para seus leitores “ouvintes” (ROSA, 2009, p. 72) nos apresenta Jó Joaquim como “cliente, era quieto, respeitado, bom como o cheiro de cerveja. Tinha o para não ser célebre”⁵². Um homem aparentemente comum, que parece não gostar de se fazer notar, tranquilo e calmo.

⁴⁸ Por se tratar de uma personagem que apresenta múltiplos nomes na narrativa, optamos por referirmos a ela por apenas Livíria.

⁴⁹ Ibid., p. 73

⁵⁰ O livro foi originalmente publicado em 1933, mas para este trabalho, utilizamos a edição da editora Global, de 2006.

⁵¹ A estudiosa Ana Lúcia Branco (2009) fez uma interessante dissertação sobre *Tutameia* e discute, em vários âmbitos, a mudança da mulher dentro da sociedade sertaneja rosiana.

⁵² Ibid., p. 72

Em seguida, o narrador pergunta: “Com elas quem pode, porém?” (ROSA, 2009, p. 72), dando a entender que o pronome “elas” refere-se às mulheres e à sua natureza, insinuando sutilmente que a natureza feminina é perturbadora ou desestabilizadora, pois o que está realmente querendo dizer é que com a mulheres ninguém pode: elas conseguem ou fazem tudo o que querem. O narrador, desta forma, parece querer adiantar ao seus ouvintes que as ocorrências que serão narradas aconteceram daquela forma - ou da forma que estão sendo narradas - por causa da mulher. Imediatamente após o questionamento, o narrador diz: “Foi Adão dormir, e Eva nascer. Chamando-se Livíria, Rivília ou Irvília, a que, nesta observação, a Jó Joaquim apareceu”⁵³.

No pequeno trecho acima, vemos que antes de apresentar a personagem feminina do conto, o narrador menciona a figura bíblica de Eva. Eva, na crença cristã, é a primeira mulher, feita da costela de Adão enquanto ele dormia, mãe de todos os outros homens e mulheres. De acordo com o cristianismo, Eva era pura e inocente até comer o fruto proibido, a maçã, ao ser enganada pela serpente. Eva, após comer fruto, oferece-o a Adão, que também o come, dando origem ao primeiro pecado. Se seguirmos a linha de raciocínio bíblico, Eva é quem primeiramente cede, mesmo que enganada pela serpente, ao pecado e é quem induz o parceiro a fazer o mesmo, e ambos acabam sendo expulsos do paraíso. Neste sentido, parece que o narrador de *Desenredo* está seguindo a mesma lógica, querendo aproximar Livíria de Eva, parecendo querer revelar um caráter transgressor, desobediente e impetuoso para a protagonista, que é quem induz Jó Joaquim, um homem bom, quieto e respeitado, a ficar com ela. Livíria, assim como Eva, é pecadora e persuasiva. Porém, cabe dizer que Livíria não é libertária, pois suas ações, inclusive sua relação com Jó Joaquim é coberta “de sete capas” (ROSA, 2009, p. 72). Além disso, cabe lembrar que vemos Livíria na narrativa pelos olhos do narrador, contaminado pelo olhar de Jó Joaquim, portanto não sabemos direito quem é ela, nem como ela agiu propriamente. Sabemos apenas o que é contado.

É de se suspeitar, também, que o narrador, ao lançar o questionamento “Com elas quem pode, porém?” (ROSA, 2009, p. 72), antes mesmo de se referir a figura feminina no conto, parece soar moralista, como a sociedade sertaneja patriarcal, insinuando antecipadamente as desgraças que seriam vividas por Jó Joaquim ocorrem

⁵³ Ibid., p. 72

por conta de Lívria. A aproximação de Jó Joaquim e Lívria a Adão e Eva dá a entender que, assim como Adão só comeu a maçã e depois sofreu as punições porque Eva a ofereceu a ele, Jó passa por todos os acontecimentos porque se envolveu com Lívria. É como se ele não conseguisse, devido à força que Lívria exerce sobre ele, escolher outro caminho e agir de outra maneira que não fosse lhe causar tanto sofrimento.

Outro elemento que caracteriza a personalidade ambígua de Lívria é o nome tríplice. Novis (1989) em seu estudo sobre *Desenredo*, faz uma análise interessante do conto, em que afirma que Lívria remete à Anna Livia Plurabelle, de *Finnegans Wake*, de James Joyce. Lívria, de acordo com a estudiosa, é o nome base dos nomes da personagem, e que se mantém, também, na base de seu último nome apresentado, Vilíria. A este respeito, a pesquisadora refere-se a um estudo feito por Campbell e Robinson⁵⁴ (s.d.), em que os autores alegam que a personagem joyciana Anna Livia é um rio, e que, sendo um rio, é sempre a mesma porém está sempre mudando.

O nome Lívria pode indicar a junção de Lívria + ria. *Ria*, como mostra Novis (1989, p. 132), significa, de acordo com o dicionário, “braço navegável de um rio”. A imagem do rio, somada aos outros dois nomes, que formam um nome tríplice, que carregam, dentro deles, os verbos “ir” e “vir”, parecem indicar não apenas um mulher ambígua, mas a mulher que vai e volta, em sua viagem na narrativa, e tem muitas facetas. Ainda com relação à imagem do rio, o nome tríplice, ainda pode indicar uma estrutura triangular presente no conto, conforme aponta Novis (1989)⁵⁵. O rio é uma parte entre outras duas, as margens. Conforme vimos, Silva e Manguiera (2012), conforme vimos, interpretam os verbos “ir” e “vir” ao ato de voar, que estaria relacionado à personagem. Porém é possível também interpretar o ato de ir e vir pela navegabilidade que um rio possui.

Manfroi e Mendonça (2009), em sua leitura sobre o conto na perspectiva da desconstrução das palavras, apontam que os nomes da mulher, quatro no total - Lívria, Rivília, Irvília e Vilíria - podem ser interpretados como os nomes em que a mulher se apresenta para cada um dos seus parceiros: Lívria para o primeiro marido, Rivília para

⁵⁴ Novis (1989, p. 132) cita um trecho de um estudo feito por Campbell e Robinson, sobre *Finnegans Wake*, chamado *A skeleton key to Finnegans Wake*, mas como não há as referências ao final do ensaio, não sabemos a qual edição do estudo ela se refere.

⁵⁵ Novis afirma que “o conto se divide em três partes, a estória comporta três finais, a mulher a princípio tem três nomes, a vida de Jó na narrativa bíblica passa por três fases, textualmente, “três vezes passa perto da gente a felicidade” (NOVIS, 1989, p. 137).

o amante que foi morto pelo primeiro marido, Irvília para o segundo marido, Jó Joaquim, e Vilíria, o nome definitivo depois de seu retorno, para Jó Joaquim, após a reinvenção ou o desenredar dos fatos de sua história de amor.

O uso do nome tríplice para cada um dos parceiros parece fazer sentido, pois o narrador abre o conto dizendo “Do narrador a seus ouvintes: - Jó Joaquim, cliente, era quieto, respeitado, bom como o cheiro de cerveja. Tinha o para não ser célebre. [...] Chamando-se Livíria, Rivília ou Irvília, a que nesta observação, a Jó Joaquim apareceu” (ROSA, 2009, p. 72). Neste caso, seria plausível pensar que o narrador já sabia dos acontecimentos da história de Jó Joaquim e Livíria quando a narra, e sabendo que ela era casada e tinha um outro amante, também tinha conhecimento sobre todos os nomes que ela usava, ao contrário de Jó Joaquim, que, inicialmente, desconhecia esses fatos.

Rosa, para compor os nomes da personagem, indica a brincadeira com alguns prefixos e sufixos a partir da mesma base. Portanto, podemos separar os quatro nomes da seguinte forma:

LI-VI-RIA

RI-VI-LIA ou RI - VIL - IA

IR-LI-VIA

VI-LI-RIA ou VIL-IR-IA

A partir dessa separação chegamos aos seguintes verbos: rir, ler, ver e ir e aos adjetivos vil e, por associação sonora, viril. Tratando-se de uma mulher ambígua e multifacetada, porque é misteriosa - não sabemos nada sobre ela - e adúltera, bem diferente das mulheres descritas por Freyre (2006), podemos associar essa mulher ao que os verbos e o adjetivo expressam: a que ri, porque faz o que tem vontade - tem um marido e dois amantes; a que deve ser lida, no sentido de ser decifrada, já que é misteriosa e ambígua; a que deve ser vista, uma vez que é bonita, um “firme fascínio” (ROSA, 2009, p. 73); a que se movimenta, vai para longe e depois volta e se movimenta entre os homens com quem se relaciona; e a que é vil, pois possuindo todos esses atributos, não tem valor na sociedade sertaneja patriarcal, a qual Jó Joaquim e ela pertencem. A virilidade tem a ver com uma possível inversão de papéis⁵⁶, pois Livíria

⁵⁶ A esse respeito, Ver BRANCO, A. L. *Tutaméia: do chiste à mimesis*. A respeito da família. 2009. 138 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

tem comportamentos mais parecidos com os homens dessa sociedade do que com as mulheres: é ela quem tem vários amantes e é ela quem sai fugida e, que ao final, é perdoada. É o tipo de mulher, que com atributos normalmente relativos aos homens, nesta sociedade, não deve ser levada a sério, muito menos ser desposada pela segunda vez.

A sonoridade dos vários nomes atribuídos à personagem também no alude a pensar em outras palavras, com outros significados:

- 1) Livíria: remete-nos à Lívia;
- 2) Rivília: remete-nos à revelia, revivia, resilia, vilia;
- 3) Irvília: remete-nos à alivia, iriva, ilidia;
- 4) Vilíria: remete-nos à viliaria, vilania, valeria, viria, vil, viril e lírio.

As palavras acima, descrevem coisas boas e ruins ao mesmo tempo, reforçando o caráter ambíguo da mulher.

A denotação de revelia remete-nos ao caráter da mulher que age sem que seus parceiros saibam, de quem age na surdina “tendo tudo de ser secreto, claro, coberto de sete capas” (ROSA, 2009, p. 72), não se tratando apenas do caráter sigiloso de sua relação com Jó Joaquim, mas também por ser adúltera. Resilia, conjugação do verbo resilir, significa anular ou rescindir, e pode conotar o sentido de quem anula a vontade alheia, ou seja, o comportamento esperado por uma mulher casada, e faz o que tem vontade.

As palavras vilia e viliaria, ambas derivadas do verbo viliar, que significa desprezar ou afrontar, conotam o aspecto afrontoso da mulher, que não só é considerada uma afronta, pela maneira que se comporta no sistema sertanejo vigente, mas como ela o despreza, afinal ela tem, no primeiro momento da narrativa, dois amantes e um marido. Depois, um dos amantes torna-se marido e ela é pega com um outro homem. Neste mesmo sentido, temos a denotação da palavra ilidia, uma vez que o verbo ilidir significa refutar. Outra palavra, que podemos pensar a partir do seu nome, também com acepção negativa, é iriva, palavra utilizada no português de Portugal, que quer dizer blasfêmia ou calúnia. Talvez seja isso que Livíria representa, um insulto aos costumes, ao papel da mulher e o que ela representa neste tipo de sociedade. É uma vilã, como o sentido de vilania, porque, para além de tudo isso, faz um homem bom sofrer.

As palavras alivia e valeria, por outro lado, exprimem conotação positiva, já que derivam de aliviar e valor respectivamente. Livíria, ao retornar, depois de ter sido expulsa e posteriormente perdoada por Jó Joaquim, é quem alivia as angústias do seu coração amargurado. Sem a mulher, o marido sentia-se “triste, que de tão calado” (ROSA, 2009, p. 74), porque sem ela, a vida não fazia sentido. Ao mesmo tempo em que causou tanto mal, é ela quem traz o alívio e a felicidade novamente para Jó Joaquim. E por isso, para ele, ela tem o seu próprio valor, que o protagonista faz questão de estabelecer juntamente com toda a aldeia. Vale ressaltar que, ao final da narrativa, são essas conotações de seu caráter que prevalecem, embora não seja possível fazer uma análise única sobre ela.

Ainda, não podemos deixar de mencionar que seu último nome, o nome com que reaparece a narrativa, na aldeia e na vida de Jó Joaquim, perdoada, “nua e pura” (ROSA, 2009, p. 75), Vilíria, pode ser interpretado como a junção das palavras vil e lírio, ou em relação à virilidade, conforme apontamos anteriormente. Uma vez que já elaboramos a relação do significado de vil e viril com a personagem, neste momento vamos nos ater ao significado do lírio. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 553), a flor “lírio é sinônimo de brancura e, por conseguinte, de pureza, inocência, virgindade”. Esta simbologia corrobora com a última aparição de Vilíria, com o seu caráter virginal, assim construída por Jó Joaquim.

Por outro lado, os autores revelam algumas ambiguidades na simbologia da flor. Eles argumentam que o escritor francês Joris-Karl Huysmans “denuncia em *La Cathédrale* seus eflúvios pecaminosos: *seu perfume é bem o contrário de um perfume casto; é uma mistura de mel e pimenta, alguma coisa de acre e adocicado, de fraco e de forte; parece com a conserva afrodisíaca do Oriente e com os efeitos eróticos da Índia*” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2006, p. 554, grifos dos autores). Esta conotação, ao contrário da anterior, contradiz o caráter puro e virginal dado à mulher, induz, de maneira oposta, a pensarmos em seu aspecto sedutor, inebriante, ambíguo, erótico e pecaminoso, apresentado no início do conto.

Tomando como base estas duas conotações do lírio, é plausível admitir que Livíria, mesmo tendo voltado como Vilíria, pode continuar a ser a mesma mulher de antes: ambígua, multifacetada, adúltera, irresistível: “Antes bonita, olhos de viva mosca,

morena mel e pão” (ROSA, 2009, p. 72). Nessa mulher, temos a beleza que seduz pelo seus olhos vivos, diferentes dos de “mosca morta”, que no jargão popular remete a uma pessoa sem iniciativa, que não pode fazer mal a ninguém. Ao contrário, Livíria faz com que Jó Joaquim seja totalmente seduzido por ela e sofra muito. Ela seduz pela sua doçura e também “aguça, instintivamente, a fome masculina” (FORTES, 2007, p. 151). De acordo com a pesquisadora,

O pão é o símbolo do alimento essencial, portanto, vincula-se, instintivamente à busca pela saciedade e pela vida. Esta simbologia, quando transmigrada para o plano da fome, enquanto instinto e desejo sexual, reitera a ideia do arquétipo feminino de sedução, evidentemente associado ao engodo (FORTES, 2007, p. 151).

Cabe ressaltar que Jó Joaquim inventa uma nova história e uma nova mulher ao desenredar aos fatos. Sabemos que ela volta “sem culpa, com dengos e fofos de bandeira ao vento” (ROSA, 2009, p. 75) e que ela também acredita na nova história inventada por Jó Joaquim, em que “Jó Joaquim e Vilíria retomaram-se, e conviveram, convolados, o verdadeiro e melhor da sua vida útil”⁵⁷. A palavra convolados refere-se à transformação pela condição, neste caso, transformados pela linguagem e também, podemos dizer, pelo poder do amor. No entanto, conforme os indícios de ambiguidade que ainda permanecem no nome de Vilíria, talvez ela não tenha se transformado tanto assim. O que queremos dizer é que mesmo a fábula, ou seja, a nova versão de Jó Joaquim, tendo sido posta em ata, não há certezas absolutas sobre a mudança da mulher e talvez seja isso que o nome Vilíria, ao retomar a imagem do lírio, queira nos dizer. Em outras palavras, que ela ainda teria características mesma mulher de antes, mas Jó Joaquim, absolutamente crente em sua nova narrativa, não consiga enxergá-la assim, enxergando-a apenas como “nua e pura”⁵⁸.

Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 641, grifos dos autores) afirmam que “*o nome pessoal é bem mais que um signo de identificação. É uma dimensão do indivíduo*”. Desta maneira, cabe dizer que para um escritor tão criterioso quanto ao uso das

⁵⁷ Ibid., p. 75

⁵⁸ Ibid., p. 75

palavras, como Guimarães Rosa, o nome tem muita importância primordial. Machado (2013, p. 31), afirma que

[...] no caso específico de Guimarães Rosa, não faltam depoimentos do próprio autor, através do próprio texto, ou em sua correspondência e em entrevistas, revelando a importância primordial que para ele assumia a questão do nome próprio e de seu papel significativo. Nem poderia ser de outra maneira, sendo um autor para quem tudo significa, e em cuja obra o grande personagem é a palavra.

Uma última análise que propomos acerca do nome múltiplo da personagem feminina diz respeito à sua sonoridade:

L I V I R I A

R I V I L I A

I R V I L I A

V I L I R I A

Os quatro nomes têm a sonoridade vocálica *iiia*. Um som agudo, que remete ao feminino, e que parece evocar o canto de uma sereia. Na música *Lenda das Sereias*, interpretada por Marisa Monte, gravada em seu primeiro disco em 1989, na segunda estrofe, quando a cantora começa a repetir os versos da música, logo após dizer “Olha o canto das sereias” (MONTE, 1989), imediatamente ouvimos uma voz ao fundo. Como se fosse uma sereia, a cantora entoa, antes de passar para o próximo verso da canção, um canto com a vogal *i* prolongada seguida da vogal *a*, repetidamente. O nome da personagem, neste sentido, remete-nos a lenda indígena da sereia Iara, que cantava para seduzir os pescadores e depois matá-los. Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 814) também afirmam que as sereias “seduziam os navegadores pela beleza de seu rosto e pela melodia do seu canto”. Em um conto em que o autor usa algumas metáforas relativas a barcos e à navegação, que nos remetem ao mar, a ideia de que Livíria traz consigo o canto sedutor das sereias e depois, à sua maneira, acaba com os homens, parece fazer sentido.

O canto, materializado em seus nomes, reforça a beleza e o caráter ambíguo da personagem, uma vez que a sereia é metade peixe e metade mulher, ou seja, é composta por duas partes diferentes. Em Livíria habita(va) a mulher sedutora, doce, cheirosa, cheia de desejo pelos homens, que conquista Jó Joaquim e depois o destrói, que “foi

para o decúbito dorsal, por dores, frios, calores, quiçá lágrimas, devolvido ao barro, entre o inefável e o infando” (ROSA, 2009, p. 73). Mas nela habita também a imagem da virgem nua e pura que retorna com o perdão do marido.

Chevalier e Gheerbrant (2006, p. 814) também sustentam que as sereias são “emboscadas oriundas dos desejos e das paixões”, assim como Livíria é, pelo menos no início da narrativa, uma emboscada de desejo e paixão para Jó Joaquim. Para sobreviver a emboscada, os autores afirmam que “é preciso, como fez Ulisses, agarrar-se à dura realidade do mastro, que está no centro do navio, que é o eixo vital do espírito, para fugir das ilusões da paixão”⁵⁹.

Não parece ser à toa o narrador, ao começar a narrar o desenredar dos fatos pelo protagonista, ou seja, a história inventada por Jó Joaquim, de certa forma compará-lo a Ulisses. O narrador diz: “Sábio sempre foi Ulisses, que começou a se fazer de louco” (ROSA, 2009, p. 74). Ulisses ou Odisseu, o herói de *Odisseia*, de Homero, fingiu-se de louco para não participar da guerra de Tróia, mas é desmascarado por Palamedes, em *Iliada*. Em *Odisseia* é contado justamente o retorno de Ulisses, de Tróia para a ilha de Ítaca, uma viagem que deveria durar algumas semanas mas que, devido aos desafios dos deuses, colocados como empecilhos em seu caminho, dura dez anos.

As semelhanças entre Ulisses e Jó Joaquim vão além do encontro com sereias. No caso de Jó Joaquim, é o encontro com uma mulher cujos nomes evocam o canto sedutor das sereias, por quem Jó Joaquim é seduzido e encantado. No caso de Ulisses, que ao sair de Ea para tentar voltar para Ítaca, ao encontrar com as sereias, tampa seus ouvidos para que ele não ceda aos seus encantos. O narrador de *Desenredo*, ao comparar Jó Joaquim a Ulisses nos dá a entender que embora pareça loucura o que ele está prestes a fazer, inventar uma nova história, de que a mulher não era tudo o que diziam e pensavam, é o caminho mais sábio para reaver a sua felicidade. Pois em seguida, o narrador complementa: “Deseja ele, Jó Joaquim, a felicidade - ideia inata. Entregou-se a remir, redimir a mulher, à conta inteira. Incrível?” (ROSA, 2009, p. 74).

Além disso, Jó Joaquim, assim como Ulisses, é resiliente. Werner (2014, p. 47) afirma sobre Ulisses que “não significa que [...] o herói se eximirá de tomar decisões delicadas ou suportar grande sofrimento sozinho: Odisseu não é apenas astuto, mas

⁵⁹ Ibid., p. 814

resiliente”. Jó Joaquim, após passar encarar todo o sofrimento com as traições e a partida de Lívria, consegue compreender que “de sofrer e amar, a gente não se desfaz” (ROSA, 2009, p. 74), e, como o herói grego, toma sua decisão: de libertar e perdoar a mulher dos acontecimentos passados, contar uma nova história e esperar pelo retorno dela. É aí que habita a astúcia e a resiliência do protagonista, pois é só através da nova narrativa que ele recobra a sua ideia inata de felicidade, que só é possível através do amor por Lívria.

Jó Joaquim, a fim de dar seguimento a sua estratégia, como já sabemos, inventa e conta uma nova história para as pessoas da aldeia. Assim como Ulisses, mais uma vez, o personagem rosiano pode também ser considerado como um “*poluainos*” (WERNER, 2014, p. 54, grifo do autor). As sirenas se referiram a Ulisses como um *poluainos*, palavra grega que significa muitas histórias, por conta das histórias que o herói grego contava. No entanto, Werner (2014, p. 54, grifo do autor) nos chama a atenção de que a palavra

Ainos, porém, não é qualquer história, mas aquela por meio da qual o narrador conta algo que desafia o interlocutor a buscar e compreender, além da superfície, um sentido profundo; entende-se, assim, por que o termo passou a ser utilizado, entre outros, para um tipo de narrativa que conhecemos como fábula.

E não é o desenredo de Jó Joaquim uma fábula, como afirmou o narrador ao final da narrativa: “E pôs-se a fábula em ata” (ROSA, 2009, p. 75)? Uma fábula, que foi lavrada em ata para atestar a veracidade dos novos fatos, mas que contém a essência do *ainos* que Werner (2014) nos fala: a narrativa que desafia seus ouvintes, convocados pelo narrador na primeira frase do conto, a compreender o porquê Jó Joaquim age da maneira que agiu, o porquê perdoou e recebeu de volta a mulher e o porquê ele lhe dá uma nova chance. Tudo por causa do seu “amor meditado, a prova de remorsos” (ROSA, 2009, p. 74) que o levará ao seu fim último, o encontro com a felicidade.

Outra semelhança entre Ulisses e o Jó Joaquim pode ser estabelecida pelas imagens de barcos: “Voando o mais em ímpeto de nau tangida a vela e vento” (ROSA, 2009, p. 72); “Todo abismo é navegável a barquinhos de papel”⁶⁰; “Mas, no frágio da barca [...]”⁶¹; “[...] bandeira ao vento”⁶². Todas essas imagens referem-se à relação

⁶⁰ Ibid., p. 72

⁶¹ Ibid., p. 75

⁶² Ibid., p. 75

amorosa de Jó Joaquim e Livéria. É como se ele, assim como Ulisses, tivesse que navegar neste mar do amor para chegar ao seu destino.

Jó Joaquim, diferentemente de Livéria, é apresentado no conto por apenas este nome, parecendo intencional para contrapor o caráter ambíguo da mulher, e faz, para além de Ulisses e Adão, referência ao Jó bíblico⁶³, outro ponto importante a ser considerado. Há muitas semelhanças entre o Jó rosiano e o Jó bíblico: em ambas as narrativas há uma reviravolta do personagem; Jó Joaquim, assim como o Jó bíblico, é paciente e resiliente: no seu caso, reconstrói a história, pacientemente, até que todos e ele mesmo acreditem que Livéria não o traiu para que ela volte; ambos sofrem uma ação do destino alheia a sua felicidade e bem-estar e recuperam o que perderam: no caso de Jó Joaquim, a mulher e o amor; e ambos ultrapassam o sofrimento para seguir ao reencontro com a felicidade. De acordo com Alter (1997 *apud* ROCHA, 1999, p. 83)⁶⁴, o livro de *Jó* é “a expressão do anseio irreprimível, na literatura mundial, pela ordem divina, frustrada mas nunca sufocada pela desordem da realidade”. Vemos, mais adiante, que *Desenredo* é sobre o anseio de amar que não consegue ser sufocado pela desordem da realidade em que Jó Joaquim é colocado.

As referências que parecem compor os nomes das personagens protagonistas de *Desenredo* nos ajudam a entender um pouco das personagens da narrativa. No entanto, não podemos perder de vista o meio social e o contexto histórico em que elas vivem. Muito embora o sertão e o sistema jagunço não sejam uma questão primordial para esta narrativa, para nossa leitura, entendemos que a questão política é importante para articular a questão que nos parece a principal no conto, o amor. Não se trata apenas de um amor que supera as adversidades, mas um amor que tem a superação dos obstáculos pela linguagem. Jó Joaquim, desta forma, vai seduzir os leitores, através do narrador, e também a aldeia em que vive para que acreditem em sua história.

Conforme dissemos, Livéria aparece para Jó Joaquim neste determinado contexto social. Diferentemente do que se espera das mulheres casadas, ela é pura sedução e tentação: “Antes bonita, olhos de viva mosca, morena mel e pão. Aliás, casada” (ROSA, 2009, p. 72). Ela é bonita, exuberante, atraente, doce, cheirosa e proibida. É a pura

⁶³ Ver o livro de “Jó” em *A Bíblia Sagrada*. Disponível em: <http://www.claret.org.br/biblia>

⁶⁴ ALTER, R. Introdução ao Antigo Testamento. In.: ALTER, R. e KERMODE, F. (Org). *Guia Literário da Bíblia*. Tradução de Raul Filker. São Paulo: Editora UNESP, 1997.

tentação, assim como o fruto que a serpente oferece a Eva e que esta oferece a Adão. Jó Joaquim, em toda a sua pacificidade, não resiste: “Era infinitamente maio e Jó Joaquim pegou o amor”⁶⁵. Um amor em um tempo que parecia ser infinito, que seria sempre assim e nunca iria se esgotar. O mês de maio, quinto mês do ano, que parece-nos ser propício a um início de um amor, já que o número 5, na numerologia, representa a harmonia, a união e o equilíbrio.

Este momento, que na economicidade textual de Guimarães Rosa, em que o narrador nos fala apenas o essencial, que é apresentado em apenas um parágrafo, o narrador parece concordar que é um amor que dará certo, mesmo tendo que ser um amor escondido: “Voando o mais ímpeto da nau tangida a vela e vento. Mas muito tendo tudo de ser secreto, claro, coberto de sete capas” (ROSA, 2009, p. 72). Um amor impetuoso, com uma força intensa, que segue o seu curso como um barco movido à força impetuosa dos ventos, no mês de maio. Este mês, na tradição ocidental, refere-se ao feminino, ao mês das mães e das noivas, reforçando a pureza e a incondicionalidade deste amor.

Entretanto, logo em seguida, o narrador fala sobre o primeiro marido de Lívria e da aldeia em que vivem: “o marido se fazia notório, na valentia com ciúme; e as aldeias são a alheia vigilância” (ROSA, 2009, p. 72). Se antes o narrador trazia elementos de que o amor poderia dar certo, parecendo se apropriar do ponto de vista de vista apaixonado de Jó Joaquim, agora traz elementos que parecem fadar esse amor ao insucesso: o marido ciumento e valentão, e uma aldeia em que o povo observa o comportamento alheio, ambos típicos da sociedade sertaneja patriarcal. Aqui, nos parece, que este contexto social seria um empecilho para amor de Jó Joaquim e Lívria e para que sua relação pudesse se concretizar. O narrador vai adiante: rotula a relação dos dois de “clandestino amor” e imediatamente o compara a um abismo: “Todo abismo é navegável a barquinhos de papel”⁶⁶.

Não só o amor entre Jó Joaquim e Lívria é um abismo: ela também o parece ser. Ela é abissal porque não sabemos o que há no seu interior, os seus sentimentos; ela é imprevisível. Então, como um abismo pode ser navegável, ainda mais a barquinhos de papel? O papel parece querer indicar o uso da palavra, da linguagem transformadora, já que o narrador sabe o que vai acontecer quando terminar de contar a história. O papel

⁶⁵ Ibid., p. 72

⁶⁶ Ibid., p. 72

indica que esse abismo só pode ser navegável pela linguagem, porque a linguagem tem o poder de reelaborar, contornar situações adversas, para que no fim as coisas deem certo. E a história de Jó Joaquim com Livíria só dá certo por conta do poder da palavra e sua fábula.

O abismo, que também pode ser interpretado por um anúncio de um desastre, do caos, do desconhecido, é Jó Joaquim, com o poder da fabulação, que se dispõe a navegar. E Jó decide a viver esse amor, a navegar esse abismo, porque ele pegou o amor e não tem escolha: não pode resistir a essa tentação, assim como Adão não resistiu ao fruto oferecido por Eva, além de não poder resistir a aventura, assim como Ulisses. Jó Joaquim, portanto, se joga na desordem deste abismo e da realidade transformada pelos acontecimentos de sua história com Livíria.

Os encontros de Jó Joaquim e Livíria tinham sucesso em relação a descrição: “Não se via quando e como se viam” (ROSA, 2009, p. 73). Mas Jó esperava, pois “esperar é reconhecer-se incompleto”⁶⁷. Ele era incompleto porque não podia viver na plenitude o seu amor, tendo que se encontrar escondido com Livíria para que ninguém descobrisse. Mas não restava outra alternativa a não ser esperar para que o “enorme milagre”⁶⁸ chegasse e ele pudesse se completar. Aí, temos mais um indício do amor incondicional e avassalador que Jó Joaquim sente por Livíria, pois o narrador, ao se aproximar do seu ponto de vista, dá conta de narrar como o protagonista se sente com precisão.

No entanto, o milagre não veio. Veio o “inebriante engano”: o “trágico [que] não vem a conta-gotas” (ROSA, 2009, p. 73). Quando o marido descobriu que a mulher tinha um amante, Jó Joaquim também descobre que há um “outro [homem], um terceiro...”⁶⁹ é pego de surpresa:

Jó Joaquim, derrubadamente surpreso, no absurdo desistia de crer, e foi para o decúbito dorsal, por dores, frios, calores, quiçá lágrimas, devolvido ao barro, entre o inefável e o infando. Imaginara-a jamais ter o pé em três estribos; chegou a aml-dizer de seus próprios abusofrutos. Reteve-se de vê-la. Proibia-se de ser pseudopersonagem, em lance de tão vermelha e preta amplitude (ROSA, 2009, p. 73).

⁶⁷ Ibid., p. 73

⁶⁸ Ibid., p. 73

⁶⁹ Ibid., p. 73

Jó Joaquim morre, simbolicamente, por amor. A dor é tão insuportável que não restava outra alternativa naquele momento. Por isso se deita de costas, como se estivesse em um caixão, morto, e volta ao barro, pois o que havia acontecido era indescritível e abominável. Jó morre porque esperava uma contra-partida da mulher, queria se completar e viver o amor em sua plenitude com ela. Mas, após essa descoberta, como eles poderiam viver esse amor, como ele poderia, ainda, amá-la? Jó queria ser o personagem principal de sua história com ela, e não um outro qualquer. Mas por sentir-se dessa maneira é que tem a morte simbólica. Jó Joaquim, assim como acontece em *Os sofrimentos do jovem Werther*⁷⁰ e na lenda celta *Tristão e Isolda*, nos revela toda a força avassaladora do seu amor.

Para Johnson (1987), o amor romântico, a noção de amor que é a base da cultura ocidental que revela um inconsciente coletivo, não significa apenas estar apaixonado. Ele afirma que “quando estamos “apaixonados”, acreditamos ter encontrado o verdadeiro sentido da vida revelado num outro ser humano. Sentimos que finalmente nos completamos, que encontramos as partes que nos faltavam” (JOHNSON, 1987, p. 13, grifo do autor). Neste sentido, é plausível afirmar que o amor de Jó Joaquim, além de ser um reflexo de uma das facetas do amor romântico, é, sobretudo, um amor universalizante, e é por isso que extrapolará o ambiente em que vive, conforme discutimos mais adiante.

Cabe dizer que embora Tristão e Werther morram, literalmente, por amor, a morte de Jó Joaquim é simbólica para mostrar todo o sofrimento que o amor pode causar, bem comum ao amor romântico. Neste caso, não podemos dizer que não é um amor não correspondido, mas é um amor que não atende as expectativas de quem ama, e neste caso, de Jó Joaquim. Não sabemos como Livíria se sente realmente, apenas Jó, que tomado de amor, após todo o sofrimento, “exercitava-se a aguentar-se, nas defeituosas emoções” (ROSA, 2009, p. 73). Jó, diferentemente das personagens citadas anteriormente, opta por seguir vivendo, mesmo com as emoções que está sentindo, as quais, neste momento, o narrador considera defeituosas, pois Jó ama uma mulher que não parece amá-lo da mesma forma ou corresponder o amor da mesma maneira. Aqui, o narrador não parece atrelar seu comentário ao ponto de vista de Jó Joaquim, pois não

⁷⁰ GOETHE, J. W. V. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Tradução Erlon José Paschoal. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

faria sentido que ele insistisse tanto em uma relação em que os sentimentos provenientes dela são defeituosos. Essas emoções, para Jó Joaquim, são vitais, pois é através da vivência delas que quer encontrar a felicidade, pelo seu amor com Lívia.

Lívia parece oferecer a Jó Joaquim um amor pautado no que Johnson (1987, p. 186, grifos do autor) chamou de

feminino terrestre [que é] este aspecto do feminino que liga o homem a este plano físico, aos demais seres humanos, à vida comum, a tudo o que faz parte de estar *encarnado* nesta dimensão humana, limitada pela necessidade, pelo compromisso, pelo dever, pelo tempo e pelo espaço. O feminino terrestre é o elemento interior que lhe dá a possibilidade de amar em um nível humano, construindo relacionamentos humanos.

Embora não conheçamos muito bem os sentimentos de Lívia na narrativa, que não é uma mulher misteriosa apenas para Jó Joaquim, mas para o narrador e para nós leitores-ouvintes, entendemos que é possível assumir que ela, diferentemente de Jó Joaquim, lida com amor em uma esfera mais humana e menos idealizada. O amor romântico, retomando Johnson (1987) é a mistura do amor humano e o amor divino. O amor divino envolve a idealização, comum aos deuses. Enquanto, neste momento da narrativa, Jó Joaquim parece ter idealizado a amada - pois entra neste estado de profundo sofrimento ao descobrir sobre o outro amante, como se fosse uma morte, mesmo já sabendo que se tratava de uma mulher adúltera, que enganava o marido -, Lívia não parece fazer nenhum tipo de idealização do amor. Ao contrário: ela se envolve com três homens ao mesmo tempo, o que parece querer dizer que ela satisfaz os seus desejos, que são humanos. Logo, nada mais coerente que oferecer também um amor também humano, e que talvez a ela seja possível amar mais de uma pessoa ao mesmo tempo.

O desafio para Jó Joaquim é, portanto, bancar seu amor por esta mulher, na aldeia vigilante do sertão. Os próximos acontecimentos colaboram com o protagonista: o marido morre, e, mais uma vez, pela essencialidade e economicidade narrativa não sabemos se foi “afogado ou de tifo” (ROSA, 2009, p. 73), porque não é isso que o importa. O que importa é que Jó Joaquim, ao saber da morte do marido,

em seu franciscanato, dolorido, mas já medicado. Vai, pois, com a amada se encontrou - ela sutil como uma colher de chá, grude de engodos, o firme fascínio. Nela

acreditou, num abrir e fechar de ouvidos. Daí, de repente, casaram-se. Alegres sim, para feliz escândalo popular, por que forma fosse (ROSA, 2009, p. 73).

Em outras palavras, Jó Joaquim ultrapassa os seus sofrimentos, encontra-se com a mulher, a ouve, e mesmo com o “escândalo popular” ele se casa com ela, porque o seu amor transcende as dimensões das convenções sociais. E neste momento, ele nos dá o primeiro indício de que seu amor possa estar se transformando e que ele aceita, neste primeiro momento, a humanidade de Livíria, e seu amor humano com sua imperfeição.

Não sabemos quanto tempo a alegria durou, pois, de acordo com o narrador “os tempos seguem e parafraseiam-se. Deu-se a entrada dos demônios” (ROSA, 2009, p. 73). Com o advérbio adversativo “mas” totalmente isolado anteriormente às estas frases, o qual antecipa os acontecimentos que serão narrados, já somos advertidos de que a alegria deles não durou muito e de que algo ruim tinha acontecido, pois Livíria é pega com outro homem pelo marido, e é expulsa de casa, com o apoio de parte do povo:

Mas.

Sempre vem imprevisível o abominoso? Ou: os tempos se seguem e parafraseiam-se. Deu-se a entrada dos demônios.

Da vez, Jó Joaquim foi quem a deparou, em péssima hora: traído e traidora. De amor não a matou, que não era para truz de tigre ou leão. Expulso-a apenas, apostrofando-se, como inédito poeta e homem. E viajou fugida a mulher, a desconhecido destino.

Tudo aplaudiu e reprovou o povo, repartido (ROSA, 2009, p. 74).

Como já dissemos anteriormente, Jó Joaquim contraria os costumes sertanejos da sociedade, e portanto decide apenas expulsar a mulher de casa. Não a mata e, pelo que sabemos, também não mata seu amante. Ele já havia se mostrado diferente dos outros homens sertanejos desde o início, por amar Livíria, como ela é, e agora reforça seu caráter inédito, não só como homem, mas também como poeta. Afinal, Jó Joaquim, como um poeta, vai operar a palavra para reconstruir ou (re)inventar o seu poema, a sua fábula: a sua história de amor com Livíria.

No entanto, antes de agir como um poeta em si, Jó Joaquim retorna à dor do sofrimento por ter sido traído e estar, novamente, longe e sem a amada: “Jó Joaquim sentiu-se histórico, quase criminoso, reincidente. Triste, pois que tão calado. Suas

lágrimas corriam atrás dela, como formiguinhas brancas. Mas no frágio da barca, de novo respeitado, quieto. Vá-se a camisa, que não o dela dentro” (ROSA, 2009, p. 73).

O narrador neste momento, misturando seu ponto de vista com o do protagonista do conto, conta com exatidão como Jó está sofrendo, mais uma vez. As palavras histórico e reincidente remetem ao sofrimento da traição anterior, que foi como uma morte, e ele, assim como um morto, não consegue nem ao menos falar, de tão profunda que é sua tristeza. As lágrimas, comparadas a formigas brancas, remetem-nos às formigas térmitas. Tais formigas, que são brancas, são organizadas em castas, e, portanto, vivem para cumprir a sua função, seja ela buscar comida, enfrentar os animais invasores ou construir os formigueiros. Savater (2005, p. 12) entende que essas formigas “estão programadas necessariamente pela natureza para cumprirem sua missão heróica”, como se fosse um destino. O filósofo fala sobre as formigas térmitas, que cumprem sua missão, mesmo que isso as mate, como uma metáfora para ausência de liberdade de escolha.

Savater (2005), ao falar sobre isso, chama a nossa atenção sobre o destino de Heitor, em *Iliada*. Ele afirma que Heitor, quando decide enfrentar Aquiles, aquele o faz mesmo sabendo que poderia morrer, que é o que de fato ocorre. Segundo ele, em termos de liberdade de escolha, ele poderia não ir, alegar qualquer coisa, mas Heitor decidiu enfrentar Aquiles. E depois, afirma que por trás de Heitor, tanto quanto das formigas térmitas, há o mesmo ato heróico, mas o que os difere é a liberdade de escolha. Heitor escolheu, as formigas não; as formigas não são livres como Heitor foi.

Neste sentido, o que queremos dizer é que as lágrimas de Jó Joaquim querem cumprir seu destino ao correr atrás de Lívria. Parece-nos que o que o narrador está dizendo é que Jó Joaquim não tem escolha perante este amor: a dor que sente por não estar com a amada é muito maior que a dor do sofrimento que ela causou com as suas traições. Jó Joaquim não é como Heitor, não pode escolher seu destino. E o destino de suas lágrimas, que na verdade traçam o seu próprio, é a mulher amada.

Por outro lado, mesmo com esta ruína, figurada pelas palavras “no frágio da barca” - que ao serem lidas formam o som de “naufrágio da barca” -, ele permanecia respeitado. Afinal, ao expulsar a mulher de casa, recobrou o respeito do homem traído.

Não da maneira tradicional sertaneja, como o primeiro marido de Lívria fez, matando o amante, mas da sua própria maneira.

E como se manter respeitado se ele deseja esta mulher a qualquer custo? Como se manter respeitado, no vilarejo vigilante, se seu amor é “um amor meditado, a prova de remorsos” (ROSA, 2009, p. 74)? A resposta vem a seguir: Jó Joaquim “dedicou-se a endireitar-se”⁷¹. Jó Joaquim sabia que precisava se endireitar como homem, primeiramente, e depois endireitar Lívria e a sua imagem perante o vilarejo. Não bastava ela ser aceita apenas por ele, ela deveria ser aceita por todos, caso contrário ele perderia o seu respeito novamente conquistado.

O que queremos dizer é que não adiantaria para Jó Joaquim perdoar aquela mulher, simplesmente. Era necessário que todos a perdoassem para que ela fosse aceita coletivamente, sem afetar sua figura de homem novamente respeitado. A sociedade sertaneja não lida bem com mulheres subversivas. Embora no sertão de Rosa habite vários tipos de mulheres⁷², e o sertão seja o mundo, espera-se um determinado tipo de conduta da mulher nesse ambiente, conforme já afirmamos. Mas Lívria carrega em si uma “transgressão [que] se faz sintomática, soa como a representação do silêncio feminino quebrado, da liberdade de ir e vir, de agir, segundo vontade individual, de romper, insiste-se, com elementos tipicamente patriarcais [...]” (BRANCO, 2009, p. 11).

Por isso, Jó Joaquim opera a linguagem e desenreda sua história ao enredar uma nova, para que a mulher seja vista como outra, e não essa, que é condenável. Deve ser uma mulher, que como ele, é respeitável e socialmente aceita. A única ferramenta que ele tem é a fabulação de sua história, pela linguagem, para consertar a história e refazer a mulher, endireitá-la também, pois só assim poderiam ser felizes.

Então, o endireitamento de toda a ruína começa:

No decorrer e comenos, Jó Joaquim entrou sensível a aplicar-se, a progressivo, jeitoso afã. A bonança nada tem a ver com a tempestade. Crível? Sábio sempre foi Ulisses, que começou por se fazer de louco. Desejava ele, Jó Joaquim, a felicidade - ideia inata. Entregou-se a remir, redimir a mulher, à conta inteira. Incrível? É de notar que o ar vem do ar. De sofrer e amar, a gente não

⁷¹ Ibid. p. 74

⁷² Ver FORTES, R.F. Algumas representações da imagem feminina em Guimarães Rosa. *Nonada*: Letras em Revista, Porto Alegre, vol. 10, n. 10, p. 146 - 155.

se desfaz. Ele queria apenas os arquétipos, platonizava. Ela era um aroma (ROSA, 2009, p. 74).

Jó Joaquim sabia do trabalho dificultoso que deveria fazer aos poucos e com jeito para recobrar a felicidade, que viria apenas com a vivência de seu amor com a amada. Ele parece perceber, neste momento, que não é a tempestade que vem antes da bonança, mas que elas caminham juntas: é a partir da ruína que percebe o tamanho do seu amor e os esforços que está disposto fazer para vivê-lo. Jó Joaquim nos dá o segundo indício de que seu amor se transformou: é um amor que tem elementos do amor romântico, porém é revolucionário, porque Jó está disposto a perdoar a mulher, pela segunda vez, e viver seu amor com ela. Sua forma de amar é uma forma de resistir, afinal em uma sociedade sertaneja com valores e costumes tão arraigados, qualquer outro homem jamais teria se casado e muito menos perdoado, por duas vezes, uma mulher como Livíria.

Jó Joaquim, no entanto, contraria o ideal do amor romântico, que pressupõe a perseguição de uma imagem efêmera e idealizada de quem se ama, de acordo com o pensamento de Johnson (1987). Mas, segundo ele, o amor romântico e o romantismo também “procura restaurar o sentido do lado divino da vida, a vida interior, o poder da imaginação, o mito, o sonho, a fantasia” (JOHNSON, 1987, p. 181), e é isso que Jó Joaquim faz, mas sem desconsiderar a humanidade de Livíria, embora a reinvente também. Ele consegue ver nela a beleza e o valor que existe no sagrado e na condição humana, na vida física. É o amor transcendental que encontramos na narrativa rosiana, que conforme Nunes (2009) aponta, é o amor que surge através do impulso erótico, ou seja, da esfera terrena, da vida, e que percorre uma travessia, ao espiritual, da esfera da alma, do divino.

É por isso que Jó Joaquim precisa redimir a mulher, restaurando sua história com ela, porque é só com esse amor que alcançará a desejada felicidade. Para isso, se reintegra como sujeito, como um arquétipo, e começa a reintegrar a mulher, como um aroma, algo bom, agradável, gostoso. E começa o discurso restaurador do passado:

Nunca tivera ela amantes! Não um. Não dois. Disse-se e dizia Jó Joaquim. Reportava a lenda a embustes, falsas lérias escabrosas. Cumpria-lhe descaluniá-la, obrigava-se por tudo. Trouxe à boca-de-cena do

mundo, de caso raso, o que fora tão claro como água suja. Demonstrando-o amatemático, contrário ao público pensamento e à lógica, desde que Aristóteles a fundou. O que não era tão fácil como refritar almôndegas. Sem malícia, com paciência, sem insistência, principalmente.

O ponto está em que o soube, de tal arte: por antipesquisas, acronologia miúda, conversinhas escudadas, remendados testemunhos. Jó Joaquim, genial, operava o passado - plástico e contráditório rascunho. Criava nova, transformada realidade, mais alta. Mais certa?

Celebrava-a, ufanático, tendo-a por justa e averiguada, com convicção manifesta. Haja o absoluto amar - e qualquer causa se irrefuta (ROSA, 2009, p. 74-75).

Nas palavras de Marchezan (2000, s.p.), há “uma estratégia que mobiliza o desmonte dos valores cristalizados pelo grupo cultural sertanejo em relação à traição e ao perdão”. O estudioso atesta que “a pena pela traição que recaia sobre Livíria é abolida dada a maneira como o argumento do perdão, paralelamente, é construído. Com isso, Jó, que quis construir um projeto de vida, pode realizá-lo, atualizando-o por meio de um saber fazer novo, inédito [...]”⁷³, através da linguagem. Inventar uma nova história e contá-la ao povo foi a maneira que o protagonista do conto encontrou para que seu amor resistisse, como se fosse uma forma de também burlar o sistema patriarcal e jagunço para que possa amar, um ato revolucionário.

O trecho acima do conto demonstra com clareza que Jó Joaquim opera o passado através da linguagem da palavra: “Disse-se e dizia”, “reportava a lenda a embustes, falsas lérias”, “conversinhas escudadas, remendados testemunhos” (ROSA, 2009, p.74). Isto é, neste espaço da narrativa a palavra tem poder: é a linguagem do amor que tem o poder encantatório de transformar a realidade, como se fosse uma magia, um esconjuro. É o lugar onde aflora o mito.

De acordo com Cassirer (1992) o mundo da linguagem está ligado à consciência mítico-religiosa, assim como o mundo rosiano. Para ele,

Este vínculo originário entre a consciência linguística e a mítico-religiosa expressa-se, sobretudo, no fato de que todas as formações verbais aparecem outrossim como entidades míticas, providas de determinados poderes míticos, e de que a Palavra se converte numa

⁷³ Ibid., s.p.

espécie de arquipotência, onde radica todo o ser e todo acontecer. Em todas as cosmogonias míticas (...) sempre volvemos a deparar com esta posição suprema da palavra (CASSIRER, 1992, p. 64).

O espaço de *Desenredo*, com poucas marcas históricas, em que uma história de amor é contada como uma fábula, em que o vilarejo não tem nome, personagens bíblicas parecem ser evocadas, em que o protagonista contraria a razão - “amatemático, contrário ao público pensamento e à lógica” (ROSA, 2009, p.74) e em que só se sabe o essencial dos fatos devido à economia narrativa, remete ao espaço do mito. E como dissemos, o espaço mítico é onde a palavra tem o poder. Neste caso, o poder de organizar a realidade, de restaurá-la; é a construção artificial da linguagem que traz justiça ao mundo e para sua própria história com Lívria. Jó Joaquim só pode consertar sua história de amor com uma solução mágica, porque não há solução lógica possível, pois o amor não é lógico. Se o fosse, Jó Joaquim não amaria esta mulher que o fez sofrer tanto.

A nova narrativa de Jó Joaquim existe, portanto, para restaurar a ordem perdida: porque tem que haver tanto sofrimento no amor? A história de Jó Joaquim com Lívria, neste sentido, remete-nos a alguns elementos que encontramos na história de *Tristão e Isolda*. Segundo Wisnik (1987, p. 195), a lenda celta “é a matriz das histórias de amor em que os apaixonados se amam e morrem de amar, contra tudo e contra todos”. A diferença, aqui, é que nem Jó Joaquim e nem Lívria morrem, mas se amam e vão contra tudo e todos. O contra tudo e todos se dá porque contraria a ordem sertaneja: Jó Joaquim, portanto, precisa necessariamente inventar a nova a história, pois só assim poderá ter Lívria de volta para por fim ao seu sofrimento, continuando a manter seu respeito - recobrado depois que a expulsou - e estabelecendo o respeito de todos com a amada: “Pois, produziu efeito. Surtiu bem. Sumiram-se os pontos das reticências, o tempo secou o assunto. Total o transato desmanchava-se, a anterior evidência e seu nevoeiro. O real e válido, na árvore, é a reta que vai para cima. Todos já acreditavam. Jó Joaquim primeiro que todos” (ROSA, 2009, p. 75).

Ao contrário de Tristão e Isolda que têm o fim do seu sofrimento, por não terem conseguido ficar juntos, com a morte, Jó Joaquim finda o seu sofrimento com o retorno da amada, agora “nua e pura. Veio sem culpa. Voltou, com dengos e fofos de bandeira

ao vento” (ROSA, 2009, p. 75). Jó Joaquim, que carrega consigo a resiliência e paciência do Jó bíblico e de Ulisses, não poderia aceitar a morte, porque queria a vida e a felicidade: “Três vezes passa perto da gente a felicidade. Jó Joaquim e Vilíria retomaram-se, e conviveram, convolados, o verdadeiro e melhor de sua útil vida”⁷⁴. A morte é da esfera da tristeza, a felicidade é da vida.

Jó Joaquim para escapar da iminência de mais uma morte, mesmo que simbólica, restaura, portanto, o seu passado e o passado da amada em busca dessa felicidade, a qual obtém. Jó Joaquim opera o passado a ponto de que ele se torne “uma máscara para inovação, pois já não expressa a repetição daquilo que ocorreu antes, mas ações que são, por definição, diferentes das anteriores” (HOBSBAWN, 2019, p. 30). Sob a ótica proposta por Hobsbawn (2019), Jó faz da restauração do passado uma revolução: a revolução do amor que ultrapassa as dificuldades, porque “haja o absoluto amar - e qualquer causa se irrefuta” (ROSA, 2009, p. 75). E a revolução é feita pela linguagem: “E pôs-se a fábula em ata”⁷⁵. A fábula é posta em ata pela eficácia do poder da linguagem.

A fábula diz respeito a história narrada por Jó Joaquim, ou seja, às ações narrativas inventadas por ele, à prática de contar uma nova história. De acordo com Benjamin (2005, p. 152), “o contador de histórias vai buscar a sua matéria à experiência, a própria ou a que lhe foram relatadas. E volta a transformar essa matéria em experiência daqueles que o ouvem contar”. É assim que Jó Joaquim opera linguagem: a partir da experiência de sua história de amor, a princípio desastrosa com Livíria, ele consegue transformá-la em linguagem, ou seja, na matéria narrativa ideal, que ao ser contada para o moradores da vila vira experiência novamente, que se torna a experiência verdadeira. Ou seja, a própria linguagem, ao mesmo tempo que cria uma nova história, a fábula, é a que lhe confere o estatuto de verdade, de ata. Ainda, para Benjamin (2005, p. 157-158), “o importante para ela [a arte de narrar] não é transmitir o puro em si da matéria, como se tratasse de uma informação ou um relatório. Faz descer a matéria à vida de quem conta, para a fazer emergir de novo a partir dele”. O novo é a fábula que tem o valor da ata.

⁷⁴ Ibid., p. 75

⁷⁵ Ibid., p. 75

Jó Joaquim assim o faz porque o amor absoluto é o que lhe move, dá sentido à sua vida. Ele não tem escolha perante ao amor, portanto, para ele todas as causas que lhe causaram dor, ou seja, as ações de Lívia, são irrefutáveis, porque o amor é mais forte que o sofrimento, porque o amor é o caminho para a sua felicidade. Desta forma, não há outra opção a não ser esta: fabular e depois transformar a fábula em ata. A ata é o estágio final da fábula, a inovação de que nos fala Hobsbawn (2019). Portanto, nas palavras do historiador, a inovação ou a mudança, que enxergamos em *Desenredo*

pode ser apresentada como a vitória de algum princípio positivo permanente contra o seu oposto, ou como um processo de “correção” ou “retificação” [...]. A mudança se torna, portanto, sua própria legitimação, mas com isso ela se ancora em um “sentido de passado” transformado (HOBSEBORN, 2019, p. 35, grifo do autor).

O que queremos dizer é que a história de amor de Jó Joaquim e Lívia dá certo porque ela foi reinventada, restaurada através da linguagem. Jó corrige ou retifica os fatos para que sua história de amor seja legitimada; a narração a partir dessa retificação é a posta em ata. Jó, ao cair de amores por Lívia, que transborda desejo e sedução, enfrenta a própria tentação: depois da morte do marido, não quer o proibido, quer a relação legitimada. No decorrer da narrativa, em que Jó Joaquim é o próprio fabulador, já que o narrador conta a história contada, primeiramente, por ele, Jó ultrapassa o ciúme, as mortes simbólicas e a sua dissolução enquanto sujeito pela dor e ainda sim mantém o seu amor. Não o amor pelo amor idealizado, mas o seu amor humano, por esta mulher, que é quem ganhou seu coração. Jó resigna-se a este amor e por não se conformar com os acontecimentos, rearticula e restaura a sua história e a da amada, pois só assim se sente completo e feliz. A ultrapassagem de todo o sofrimento ocorre justamente porque Jó Joaquim não fica emudecido pelos acontecimentos, ao contrário dos homens que retornam das guerras⁷⁶.

O ato de narrar, de ser o fabulador da sua história de amor com Lívia, é o que o faz Jó Joaquim ter a motivação para levar seu amor adiante, afinal é a sua fábula que

⁷⁶ A esse respeito ver BENJAMIN, W. O contador de histórias. In.: *Linguagem, tradução, literatura* (filosofia, teoria e crítica). Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2005.

permite que ele viva na plenitude seu amor com a mulher amada. O que interessa, na sua narrativa, é o amor, que se molda, transforma, revoluciona e, através da linguagem, encontra seus meios para se concretizar. É através desse amor, reconstruído pela linguagem, em que eles podem ser felizes.

Retomando Novis (1989) e sua elaboração sobre os contos de aprendizagem, parece-nos aceitável dizer que este conto, para além da temática do amor, enquadra-se na temática que a estudiosa chama de “estórias de aprendizagem” (NOVIS, 1989, p. 26). Ela afirma que em *Tutameia*, de maneira geral, as narrativas “focalizam um momento de transformação nos personagens”⁷⁷. De acordo com a estudiosa, essa transformação “tem sempre uma direção ascendente, e portanto um sentido positivo, de passagem de um estado de carência para um estado de plenitude, ou de “completamento”⁷⁸. Parece-nos que esse tipo de transformação ocorre em Jó Joaquim, através do amor. Em outras palavras, podemos dizer que o amor seria a iniciação à aprendizagem de Jó Joaquim, já que esta não pode ocorrer sem aquela. A iniciação requer um “processo de amadurecimento, que, por sua vez, requer uma enorme paciência [...]”⁷⁹. A iniciação é o estágio inicial do processo de aprendizagem, em que Jó Joaquim parte da ignorância - não só dos fatos da vida da mulher, que tinha um outro amante, mas até chegar no entendimento que essa mulher é a mulher que ele ama, quando a expulsa de casa e descobre que não consegue viver sem ela, e com quem quer viver o amor e a felicidade - até chegar à verdade, que é a sua história reinventada, que permite que o amor seja vivenciado em sua plenitude.

Freud (2016) entende que a felicidade poderia ser alcançada quando as exigências dos ideais culturais fossem abolidas ou bem atenuadas, e sendo o amor uma possibilidade ou apenas busca de reparação do sofrimento, é possível buscar a felicidade através dele. Ligada à felicidade está a liberdade individual, e no caso desta narrativa, referimo-nos a liberdade deste homem sertanejo de amar livremente sua mulher que não corresponde ao padrão social vigente. Freud (2016, p. 41) afirma que “o impulso à liberdade se dirige, portanto, contra determinadas formas e reivindicações da civilização, ou contra ela simplesmente”. Neste caso, pensando no amor contextualizado

⁷⁷ Ibid., p. 26

⁷⁸ Ibid., p. 26

⁷⁹ Ibid., p. 26

no sertão, mesmo que as marcas históricas não se façam muito presentes, as reivindicações têm relação com essa relação amorosa, que, por estar fora do padrão, geraria um desconforto social e para o próprio protagonista. Para evitar esse desconforto, Jó Joaquim reinventa ou desenreda sua história de amor.

O psicanalista nos alerta o quanto a civilização, ao ser construída sobre a renúncia instintual, pressupõe a não satisfação, supressão e repressão dos instintos. Segundo ele, “essa “frustração cultural” domina o largo âmbito dos vínculos sociais entre os homens; já que sabemos que todas as culturas têm de combater” (FREUD, 2016, p. 43, grifo do autor). Compreendemos, portanto, que o que permite Jó Joaquim combater a frustração cultural e sustentar seu amor por Lívira é sua restauração eficiente do passado, através da fabulação, que o leva a redenção.

Jó Joaquim, pensando em termos benjaminianos, olha para a ruína do passado, a traição da esposa, e a reconhece enquanto ruína. Por isso, entra em luto, e é este luto o que lhe dá forças para seguir em frente. Khel (2016, p. 86) sustenta que “a ideia de revolução é indissociável da recuperação do passado, pois não há emancipação que se sustente à custa do esquecimento (ou do recalque)”. Portanto, o que queremos dizer é que Jó Joaquim só consegue seguir porque consegue olhar para sua ruína, para seu passado, sem esquecê-lo: ele o usa como a sua força no momento presente para conseguir seguir em frente e perdoar a mulher, como um ato revolucionário, que burla o meio em que vive, através da linguagem e da fabulação. Jó Joaquim, portanto, parece compreender que o amor também pode trazer sofrimento, mas que é o amor que vale a pena e conduz a sua felicidade.

Não nos parece haver dúvidas de que o amor revolucionário de Jó Joaquim transcende o ambiente em que vive, certamente carregado com os valores do sistema jagunço. O amor transcende justamente porque, como Nunes (2009) elabora, o amor de Jó Joaquim é um desejo de aspiração e tem uma dimensão cósmica universal e é por isso que consegue burlar, pelo ato de narrar, os códigos morais sertanejos. No entanto, salientamos que a preponderância do desejo individual de viver seu amor com Lívira só acontece devido à nova narrativa, que desenreda os fatos reais a fim de transformá-los em fatos aceitáveis para essa sociedade. No entanto, o sertão rosiano de *Desenredo*, enquanto um ambiente permeado por valores coletivos, a partir da esfera privada do

poder dos jagunços, que atua como a esfera pública social, é também o lugar do anseio individual de Jó Joaquim, que coloca esses valores em cheque. Jó Joaquim se vale do poder da linguagem para vencer os obstáculos sociais, mas a aldeia vigilante, mais parecida com um lugar de faz-de-conta do que com o próprio sertão, é também um lugar propenso ao mito, onde a linguagem, a palavra e ato de narrar tem poder.

CAPÍTULO 3: DÃO-LALALÃO E O MAL-ESTAR NO SERTÃO

3.1. Algumas considerações sobre *Corpo de Baile*

Dão-Lalalão está inserido dentro da obra chamada *Corpo de Baile*. Esta obra é composta por três livros, que, por sua vez, são compostos por sete novelas. No primeiro livro, *Manuelzão e Miguilim*, há as novelas *Campo geral* e *Uma estória de amor*, no segundo, *No Urubuquaquá, no Pinhém*, temos *O recado do morro*, *Cara-de-Bronze* e *A estória de Lélío e Lina* e, no último livro, *Noites do sertão*, há *Dão-Lalalão* e *Buriti*.

Assim como vimos no capítulo anterior sobre *Tutameia*, *Corpo de Baile* também é um conjunto. Talvez, neste conjunto de novelas, a concepção de um todo seja mais facilmente identificável, pois no próprio título temos a palavra *corpo*, que nos remete, imediatamente, a uma unidade das partes. Porém, a partir das edições tripartidas, conforme observa Soares (2007), “a ideia de totalidade que articulava o conjunto tendeu a ser ofuscada pela da diversidade das partes”⁸⁰. A estudiosa, ainda, chama atenção sobre o fato de que as novelas não possuem uma unidade de ação, o que permite que elas sejam lidas separadamente, e, por isso, possuem uma autonomia individual.

Além do título da obra que agrega as novelas, a palavra *corpo*, há outros elementos que demonstram a ideia de um conjunto ou de que as novelas possuem conexões entre elas. Uma delas é “o fato de serem sete (o número dos conjuntos perfeitos: são sete os dias da criação, os planetas da cosmologia tradicional, os ramos da árvore cósmica...)” (SOARES, 2007, p. 40) novelas, assim como alguns personagens que aparecem em mais de uma delas, como acontece com Miguilim/Miguel, seu amigo Grivo, e seus irmãos Tomé, Dralina e Chica.

Outro ponto importante e também elemento unificador do conjunto das novelas é o motivo da viagem, conforme percebido por Nunes (2009). As personagens em *Corpo de Baile* estão o tempo todo viajando, como é o caso de Soropita, em *Dão-Lalalão*, que três vezes por semana vai ao Andrequicé escutar a rádio novela para depois recontá-la ao povo do ão, ou estão se lembrando de viagens, como em *Uma*

⁸⁰ Ibid., p. 39

estória de amor. A viagem, de acordo com o crítico, indica “modalidades da travessia humana” (NUNES, 2009, p. 171). Para ele:

Sertão e existência fundem-se na figura da viagem, sempre recomeçada - viagem que forma, deforma e transforma e que, submetendo as coisas à lei do tempo e da causalidade, tudo repõe afinal nos seus justos lugares [...]. É o desenho completo da trajetória da vida, o diagrama do movimento da existência no tempo, cujo processo de avanço e recuo, por meio dos atos e gestos, de que se originam efeitos imprevisíveis, materializa-se nos tópicos da travessia [...] (NUNES, 2009, p. 171, grifos do autor).

Existe também, como um elemento de totalidade da obra, o movimento da dança, pois trata-se de um *Corpo de Baile*. Para Soares (2007), as novelas atuam como os componentes de um espetáculo de dança que está prestes a acontecer, funcionando como partes de um todo, de um corpo, que são articuladas ao movimento. Para a pesquisadora, “o título do livro indica, portanto, movimento latente, em potência. O movimento - o baile, a dança - é ativado pela leitura”⁸¹.

Outro elemento unificador é a visão platônica que fundamenta o universo ficcional rosiana. No caso de *Corpo de Baile*, Soares (2007) aponta um efeito desorganizador, pois para Platão, a criação do universo começa pela desordem até alcançar a ordem, como uma visão de mundo progressiva: “na matéria caótica e mutante, gradativamente vai-se impondo uma ordem cujo resultado final é *cosmos*, um todo orgânico e harmonioso”⁸². Ainda, de acordo com a pesquisadora, “a ideia de movimento regido por normas, ou seja, a ideia de forças de ordem lutando contra forças do caos parece estar implícita na estrutura do conjunto de novelas rosianas”⁸³.

⁸¹ Ibid., p. 42

⁸² Ibid., p. 43

⁸³ Ibid., p. 43

Para além dos elementos pontuados, há as epígrafes de Plotino⁸⁴, filósofo grego neoplatônico, que, segundo Soares (2007), juntamente com o que foi apontado anteriormente, remetem à dimensão transcendental do conjunto de novelas, e o contexto social e histórico, que foi discutido no primeiro capítulo.

Dão-Lalalão, sexta novela do conjunto dançante rosiano, encontra-se no volume *Noites do Sertão*. A noite remete-nos ao misterioso, ao que não pode ser visto com clareza e ao erotismo. De fato, não temos clareza sobre os fatos narrados nesta novela, uma vez que o narrador compartilha o ponto de vista do protagonista Soropita, que viaja, também, nos seus sonhos e devaneios e não vê o que acontece - e aconteceu - ao seu redor com clareza. Além disso, há um forte erotismo presente na relação de Soropita com sua esposa Doralda, que se comporta de maneira diferente de outras mulheres do universo sertanejo, conforme discutimos mais adiante. Esses fatores talvez expliquem o porquê esta novela está situada no livro com este subtítulo. Outra fator que nos faz pensar que a novela ocupa uma posição final no conjunto é que a primeira novela se passa no Mutum, lugar distante e arcaico, e conforme as narrativas vão aparecendo, gradativamente vão tendo uma aproximação maior com as cidades e, conseqüentemente, a modernização incipiente, que está chegando ao sertão, parecendo um movimento que vai do mais arcaico ao mais moderno.

3.2. Fortuna crítica sobre Dão - Lalalão

Cleusa Rios Pinheiro Passos, em seu artigo *O contar desmanchando... artificios de Rosa* (2001), traz luz ao conceito do “*contar desmanchando*”. Segundo a estudiosa, é um

⁸⁴ As epígrafes são: 1) “Num círculo, o centro é naturalmente imóvel; mas, se a circunferência também o fosse, não seria ela senão um centro imenso.” (ROSA, 1984a, p. 5);

2) “O melhor, sem dúvida, é escutar Platão: é preciso - diz ele - que haja no universo um sólido que seja resistente; é por isso que a Terra está situada no centro, como uma ponte sobre o abismo; ela oferece um solo firme a quem sobre ela caminha, e os animais que estão em sua superfície dela tiram necessariamente uma solidez semelhante à sua.” (ROSA, 1984b, p. 7);

3) “Porque em todas as circunstâncias da vida real, não é a alma dentro de nós, mas sua sombra, o homem exterior, que geme, se lamenta e desempenha todos os papéis neste teatro de palcos múltiplos, que é a terra inteira.” (ROSA, 2016, p. 5);

4) “Seu ato é, pois, um ato de artista, comparável ao movimento do dançador; o dançador é a imagem desta vida, que procede com arte; a arte da dança dirige seus movimentos; a vida age semelhantemente com o vivente” (ROSA, 2016, p. 5).

procedimento que, de um lado, constrói cenas e personagens, expõe dados sociais e psíquicos, desperta no leitor ressonâncias sutis de causos e estórias (presentes em sua obra ou na tradição literária) e, de outro lado os *desenreda* (PASSOS, 2001, p. 22-23).

De acordo com a autora, o “*contar desmanchando*” é exatamente o que Guimarães Rosa faz em ambas as estórias, criando uma espécie de *mise en abyme*. Em *Desenredo*, além do sugestivo título, temos referências explícitas a elementos bíblicos como Jó, Adão e Eva, assim como a elementos ficcionais, como a Odisséia, sem contar o jogo interno que o escritor elabora com o nome da amada de Jó Joaquim (Livíria, Rivília e Irvília) . O mesmo procedimento, porém não de maneira tão explícita, ocorre em *Dão-Lalalão*: Soropita, ao seguir viagem para escutar a rádio novela e retransmiti-la para o povo do ão, “tenta imaginariamente recompor a estória de sua mulher, ex-prostituta de Montes Claros, denegando desejos e prazeres vividos por ela, num tempo em que não a conhecia” (PASSOS, 2001, p. 24). Além da novela de Soropita com Doralda, há a radionovela em si, com suas próprias tramas, que o protagonista reconta e desenreda:

repassava na cabeça, quadros morosos, o vivo que viera inventando e afeiçoando, aos poucos, naquelas viagens entre o ão e o Andrequicé e o ão, e que tomava, sobre vez, o confêcho, o enredo, o encerro, o encorpo, mais verdade que o de uma estória muito relida e decorada. Seu segredo. (ROSA, 2016, p. 42).

Cabe dizer ainda, a esse respeito, que Adélia Bezerra de Meneses (2008) encontrou em *Dão-Lalalão* referências bíblicas ao livro do *Apocalipse* e ao livro dos *Cânticos dos Cânticos*⁸⁵, do rei Salomão, bem como a Afrodite Pandêmia, deusa do amor no panteão grego, referenciada em o Banquete, de Platão (s.d.). A pesquisadora, em seu texto, faz uma análise minuciosa, comparando *Dão-Lalalão* com o livro bíblico dos Cânticos de Salomão, que ela define sendo “o mais sensual livro da Bíblia e uma das realizações de mais alta poesia de todos os tempos”⁸⁶. Ela explica, ainda, que a aproximação entre a narrativa rosiana e o livro bíblico foi revelada pelo próprio Guimarães Rosa ao seu tradutor italiano, Edoardo Bizzarri.

A estudiosa, corroborando com Passos (2001), esclarece que:

⁸⁵ Ver *Bíblia online*. Disponível em: <http://www.claret.org.br/biblia>

⁸⁶ *Ibid.*, p. 256

Fiel à sua identidade básica diante da Palavra e da Vida, Guimarães Rosa transgride cânones estabelecidos para melhor penetrar no âmago da realidade; provoca estranhamento para que o objeto ressalte; subverte. Trata-se aqui do que Alfredo Bosi (1975) chama de uma “semântica do insólito”(MENESES, 2008, p. 255, grifos da autora).

Esse estranhamento provocado pela subversão que encontramos em *Dão-Lalalão* de Rosa, dá-se, também, em relação a duas personagens: Doralda e Iládio. Doralda torna-se a Afrodite Urânia, citada em *O Banquete*, de Platão (s.d.), ao largar a vida de prostituta, quando era uma Afrodite Pandêmia⁸⁷, e escolhe Soropita como seu amado. Iládio, por sua vez, evoca a cor preta presente em o *Cânticos dos Cânticos*⁸⁸ na cor da pele da amada, mas ocorre como inversão de personagens: é “alguém que atrairá para si o ciúme e as suspeitas do protagonista” (MENESES, 2008, p. 268) ao invés do amor. Iládio, para a estudiosa, evidencia

um *topos* que diz respeito à “mola” da organização brasileira, nas suas origens de corte escravista: a questão do negro, a opressão senhor/escravo, a questão da escravatura, mancha que subsiste na estrutura da sociedade brasileira, nas relações de classe, no

⁸⁷ Sobre a Afrodite Urânia e a Afrodite Pandêmia, encontramos a seguinte explicação de Pausanias em *O Banquete*: “Todos, com efeito, sabemos que sem Amor não há Afrodite. Se portanto uma só fosse esta, um só seria o Amor; como porém são duas, é forçoso que dois sejam também os Amores. E como não são duas deusas? Uma, a mais velha sem dúvida, não tem mãe e é filha de Urano, e a ela é que chamamos de Urânia, a Celestial; a mais nova, filha de Zeus e de Dione, chamamo-la de Pandêmia, a Popular. É forçoso então que também o Amor, coadjuvante de uma, se chame corretamente Pandêmio, o Popular, e o outro Urânio, o Celestial. [...]”

Ora pois, o Amor de Afrodite Pandêmia é realmente popular e faz o que lhe ocorre; é a ele que os homens vulgares amam. E amam tais pessoas, primeiramente não menos as mulheres que os jovens, e depois o que neles amam é mais o corpo que a alma, e ainda dos mais desprovidos de inteligência, tendo em mira apenas o efetuar o ato, sem se preocupar se é decentemente ou não; daí resulta então que eles fazem o que lhes ocorre, tanto o que é bom como o seu contrário. Trata-se com efeito do amor proveniente da deusa que é mais jovem que a outra e que em sua geração participa da fêmea e do macho. O outro porém é o da Urânia, que primeiramente não participa da fêmea mas só do macho - e é este o amor aos jovens - e depois é a mais velha, isenta de violência; daí então é que se voltam ao que é másculo os inspirados deste amor, afeiçoando-se ao que é de natureza mais forte e que tem mais inteligência. E ainda, no próprio amor aos jovens poder-se-iam reconhecer os que estão movidos exclusivamente por esse tipo de amor; não amam eles, com efeito, os meninos, mas os que já começam a ter juízo, o que se dá quando lhes vêm chegando as barbas. Estão dispostos, penso eu, os que começam desse ponto, a amar para acompanhar toda a vida e viver em comum, e não a enganar e, depois de tomar o jovem em sua inocência e ludibriá-lo, partir à procura de outro. [...]” (PLATÃO, s.d., p. 12-13)

⁸⁸ “Sou morena, mas sou bela, filhas de Jerusalém, como as tendas de Cedar, como os pavilhões de Salomão. Não repareis em minha tez morena, pois fui queimada pelo sol” (BÍBLIA, Cânticos dos Cânticos, 1, 5-6). Meneses (2008, p. 267) explica que: “Trata-se da famosa passagem do “Nigra sum sed pulchra” (“Sou negra, mas bela”), retomada por autores vários, incluindo Palestrina, que a incorporou no libreto de sua ópera”.

convívio das pessoas, no imaginário do país (MENESES, 2008, p. 269-270, grifo da autora).

A pesquisadora Maria Theresa Abelha Alves também apresenta estudos relevantes sobre a novela. Alves (2001) analisa na novela em questão a viagem no espaço, no tempo e no corpo como uma forma de busca por sabedoria. De acordo com a autora, em seu artigo,

a formulação do itinerante das veredas das Gerais parece ilustrar a atitude anímica fundamental para muitos personagens de Rosa, inclusive Soropita [...]. Isso porque a formulação do viajor, ao rememorar suas travessias passadas e presentes, parece reproduzir o pressuposto filosófico subjacente à construção de um mundo ficcional em que a concupiscência do saber e, por conseguinte, a aquisição do conhecimento não se desvinculam da dúvida, da suspeita e da desconfiança (ALVES, 2001, p. 213).

A estudiosa aponta-nos que em Guimarães Rosa o mundo metafísico está presente no mundo físico a partir da dialética da busca do encontro e dos simbolismos dos Gerais, como a paisagem própria da região, que elucida a transformação do real. Isto ocorre, por exemplo, quando tomamos por referência o título da novela, *Dão-Lalalão*, onomatopeia do badalar do sino, em que seu implícito e ir e vir parece a configuração sonora da *lemniscata* e que também remete à figura do cavaleiro mítico “senhor capitão espada na cinta e ginete na mão”. Ela também nos demonstra que em nesta novela, levando em consideração que Guimarães Rosa foi leitor de Homero e Dante, ecoa um duplo caráter da viagem, a viagem física e a viagem metafísica. “Em Guimarães Rosa, viajar se traduz por ouvir, ler e escrever. Viagens que fundamentam a de Soropita, para quem viajar é lembrar, fantasiar, contar” (ALVES, 2001, p. 215).

A pesquisadora afirma que há uma tríade que compõe o corpo erótico do amor: em primeiro lugar, a mulher que exprime o instinto e o desejo, como a prostituta não nomeada e posteriormente a prostituta criada em seus devaneios, Izilda; em segundo, as mulheres que o iniciaram na arte do sexo, em que Sucena (nome com o qual Doralda era chamada na Casa da Clema) é a síntese; e em terceiro, a mulher que revela o amor pleno, Doralda. Ela reitera, ainda, que os três tipos de mulheres presentes na novela

“representam o trânsito do amor puramente intersubjetivo para sua função cósmica, do casamento dos corpos às bodas da alma” (ALVES, 2001, p. 225).

Ao pensar na novela em questão, Alves (2003) realiza um outro estudo, acerca do ciúme de Soropita, passeando pela obra de Shakespeare, *A tragédia de Otelo, o mouro de Veneza*⁸⁹, em que o ciúme é colocado com duas facetas: a corporeidade e o preconceito.

Assim como acontece com Otelo, em Soropita o ciúme “se aloca no próprio sujeito, num *locus absconditus* em que o imaginário e sentimento não se podem separar do corpo físico dos amantes e do corpo social em que estes atuam” (ALVES, 2003, p. 507). O ciúme, viés da corporeidade, ascendido pelos seus devaneios ao encontrar Dalberto, faz com que Soropita imagine que Dalberto não só conheça Doralda como também foi seu cliente. O protagonista se sente enciumado a tal ponto que cogita matar seu amigo, que tinha “esse modo sincero no olhar, nos olhos grandes; a gente ia sentindo dele um arêjo de bondade, um alastro de sossego” (ROSA, 2016, p. 46). Mas ao deixar seu pensamento voar e pensar em Izilda, sua efabulação “encena a soberania do corpo, traduzindo o preconceito moral que alia o sexo à animalidade”⁹⁰ e transfere seu ciúme para Iládio, um boiadeiro negro. Essa animalidade é vista em Iládio através do ciúme, sob a vertente do preconceito, uma vez que, assim como no teatro de Shakespeare, “a progressão dos qualificativos dizem do preconceito racial que vê o negro como um animal fornicador e por isso mesmo satânico”⁹¹.

Edinael Sanches Rocha, tanto em seu artigo (2009) nos chama a atenção também à onomatopeia do título da novela, mas numa perspectiva do ir e vir dos elementos opostos que promoverão o “badalar do recalque” (ROCHA, 2009, p. 18). Para o pesquisador, “o jogo de opostos está dado desde o primeiro parágrafo da novela, mesmo nas frases que parecem sintetizar o estado da personagem”⁹². O jogo de opostos, do qual ele fala, está posto desde o primeiro momento em que o narrador caracteriza Doralda, “com seu belo modo abaianado – o rir um pouco rouco, não forte mas abrindo franqueza quase de homem” (ROSA, 2016, p. 25), na construção narrativa com recuos

⁸⁹ SHAKESPEARE, W. *A tragédia de Otelo, o mouro de Veneza*. Tradução Lawrence Lopes Pereira. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

⁹⁰ Ibid., p. 509

⁹¹ Ibid., p. 509

⁹² Ibid., p 18

de tempo presente, passado e futuro, na harmonia e desassossego vividos por Soropita, na fusão entre realidade e fantasia, na retratação da natureza, ora bela e ora mórbida, e até mesmo a alternância dos tempos verbais de pretéritos imperfeitos para pretéritos perfeitos. Para que Soropita proteja-se dessa oscilação badalar, relacionada às suas fantasias e devaneios, o que resta ao protagonista é o recalque: “era poesias demanchadas no passado, um passado que, se a gente auxiliar, até Deus mesmo esquece” (ROSA, 2016, p. 28). Cabe dizer aqui que entendemos que se Soropita quer esquecer os acontecimentos de sua vida pregressa e também da esposa, ele não poderia recalcar essas lembranças, já que quem recalca não esquece. Mas, neste momento, estamos mostrando o que Rocha (2009) pensa a respeito da novela.

Rocha (2009, p. 19) afirma que

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*”.

Rocha (2009) ainda salienta que o recalque não diz respeito ao tema da narrativa de *Dão-Lalalão*, mas elucida a “forma como o protagonista se coloca em relação aos aspectos problemáticos do passado, pode-se apontar para o funcionamento próprio do recalque”⁹³.

3.3. O mal-estar do amor que sucumbe à ordem social

Esta novela é sobre Soropita, ex-vaqueiro e ex-matador, casado com Doralda, uma ex-prostituta, que sai de sua casa no Æo para Andrequicé para escutar a rádio-novela e depois retornar e contar às pessoas do vilarejo.

Dão-Lalalão, que se passa nos gerais, nos dá indícios de que a modernização, na região em que é ambientado, está um pouco mais presente do que em outras regiões do sertão rosiano. Há bebidas importadas (“Doralda gostava de bebidas de regalo. Se dava

⁹³ Ibid., p. 20

por um cálice de vinho. Queria uma garrafa de genebra; no Andrequicé não se achava. Mas Soropita trazia umas três, de conhaque de boa marca, que encomendara.”⁹⁴), outras drogas ilícitas e lícitas (“ – “Cocaína, meu Bem. Experimentei só uma vez, só umas duas vezinhas, na unha, açucaral, um tico. Tem gente que bota no cigarro.”⁹⁵), cinema (“ – “Mas, diz que tem um cinema...”⁹⁶) e o elemento mais evidente da modernização, o rádio (“Do povoado do ão, ou dos sítios perto, alguém precisava urgente de querer vir – segunda, quarta e sexta – por escutar a novela do rádio. Ouvia, aprendia-a, guardava na ideia, e, retornado ao ão, no dia seguinte, a repetia aos outros.”⁹⁷).

De acordo com Roncari (2007, p. 121), esses indícios e os fatos vividos por Soropita mostram “um determinado momento histórico, que precisa ser particularizado, para que possam ser bem entendidos”. O crítico observa que há importantes acontecimentos históricos das décadas de 1930 e 1940,

no período posterior à Revolução de 1930, quando uma política de afirmação do poder central procurava substituir o federalismo oligárquico da Primeira República. Nessa época o sertão e as regiões interiores do país começaram a atrair a atenção das políticas do Estado e a sentir com mais constância a presença de seus agentes (RONCARI, 2007, p.121-122).

Este fato nos é revelado na narrativa quando Soropita, ao voltar para casa de Andrequicé, encontra-se com Dalberto, seu amigo vaqueiro que há muito tempo não via, e seus companheiros de viagem. A respeito de Soropita, os vaqueiros dizem:

– “Surrupita , eta, ele empina! Quem vê e vê, assim não diz o relance desse homem”.

“ – Teve também um jagunço, que ele arreventou com uma bala no meio dos dois olhos, na Extrema. Aí, Surrupita pegou condenação – ano e meio. Mas nem chegou a cumprir. Foi indultado.”

“ – Não, defesa apelou: saíu livre, no segundo. Falavam até que ele era mandado do Governo, p’ra acabar com os valentões aí do Norte. Que um sabe: por

⁹⁴ Ibid., p. 30

⁹⁵ Ibid., p. 33

⁹⁶ Ibid., p. 33

⁹⁷ Ibid., p. 27

regra, Surrupita só liquidou cabras de fama, só faleceu valentões arrespeitados...” (ROSA, 2016, p. 47-48).

Roncari (2007) nota que, neste momento, havia uma tentativa de se controlar a violência no interior do Brasil através da lei e das autoridades do Estado. Cabe dizer, conforme observa o pesquisador, e também Soares (2008), que toda a trajetória do ex-matador, em seu processo de inserção social, tentando apagar seu passado de lutas violentas e o passado da mulher como prostituta, ocorre com uma busca de uma ordem que seja institucionalizada, em que a lei seja um substituto para a força e a violência.

Cabe lembrar que neste período posterior à Revolução de 30, havia um projeto para a Constituição Federal de 1934, em que havia uma proposta de enfrentamento dos problemas locais em uma perspectiva nacional, como uma tentativa de inibir o poder oligárquico e coronelístico do interior do Brasil, sendo este uma aliança entre os latifundiários e os governos estaduais. Um destes problemas era o “banditismo sertanejo”, que de acordo com Vianna (1991, p. 205), “que só espíritos superficiais poderão imaginar interessar exclusivamente aos Estados por ele atingidos e do qual já se começa a compreender o enorme alcance nacional”.

Roncari (2007) ainda destaca que essa busca por uma ordem institucionalizada por parte Soropita não diz respeito apenas à sua vida pessoal, mas coincide com o movimento de mudanças políticas. Segundo o crítico,

Era quando este [o Estado] procurava, com a imposição da autoridade e da lei, conter não apenas a violência jagunça, mas igualmente os poderes locais que dela se aproveitavam. Para isso, o Estado não tinha pejo de usar a mesma violência que combatia, tomando a seu serviço inclusive valentões, como Soropita (...) (RONCARI, 2007, p. 123).

Considerando que Soropita é um “valentão armado”, conforme nos descreveu Candido (1977, p. 135), não é de se estranhar que o Estado usasse alguém como Soropita, “mandado do Governo, p’ra acabar com os valentões aí do Norte” (ROSA, 2016, p. 48). Essa incipiente chegada do Estado central, sutilmente presente na narrativa rosiana, corrobora com o início da modernização no interior do Brasil, que ainda engatinhava no sertão. A modernização, que já estava ficando, aos poucos, mais presente pelos elementos que observamos acima, como a presença de bebidas

alcoólicas, drogas, o cinema, o trem e o rádio, era acompanhada das mudanças políticas que o Brasil estava passando na época e que vemos ocorrer, também, em Soropita.

Soares (2008), ainda, destaca que essa nova ordem social está sendo implantada nos Gerais quando, por exemplo, o protagonista da novela decide não recorrer à violência física para resolver questões pessoais. Como foi mencionado anteriormente, Soropita tenta apagar seu passado e o da ex-mulher, “um passado que, se a gente auxiliar, até Deus esquece.” (ROSA, 2016, p. 28), para manter a ordem institucionalizada que havia conquistado, afinal

Havia três anos Soropita deixara a lida de boiadeiro; e se casara com Doralda – no religioso e no civil, tinha as alianças, as certidões. Se prezava de ser de família boa, homem que herdou. Com regular dinheiro, junto com seus aforros: descarecia de saber mais de vida de viagens tangendo gado, capataz de comitiva. Adivinhara aquele lugar, ali, viera, comprara uma terra, uma fazenda em quase farto remedeio; dono de seus alqueires. E botara também uma vendinha resumida, nos trens grosseiros, coisas para o diário do pobre. Arranjara, com muita sorte, bons braços de oito, gente toda de se confiar. Todos os respeitavam, seu nome era uma garantia falável. E ainda havia de melhorar aquilo (ROSA, 2016, p. 35).

Essa ordem, no entanto, se apresenta como uma ordem ambígua, pois, ao mesmo tempo em que a nova ordem refuta a anterior, do poder local imposta pelo patriarcado e sistema jagunço, através da lei e das autoridades, de certa forma também a reafirma, uma vez que Soropita que esquecer o seu passado e o da ex-mulher, que acabaria com respeito conquistado ao casar-se com ela, construindo um núcleo familiar, base do sistema patriarcal. Cabe dizer que o núcleo familiar formado por Soropita e por Doralda assemelha-se mais como uma família nuclear burguesa, afinal eles não têm filhos e Soropita tem um pequeno comércio. Seu núcleo familiar parece querer alcançar o status conferido às famílias patriarcais, mas a família que é formada é diferente, e isso talvez aconteça justamente porque se trata de um lugar em que a modernização está mais presente. Essa ordem criada pelo núcleo familiar de Soropita, mesmo que dúbia, que lhe dá tranquilidade, é ameaçada no momento em que o ex-vaqueiro encontra Dalberto. Soropita teme que Dalberto tenha sido cliente de Doralda nos tempos em que era

conhecida como Sucena, no bordel da Casa da Clema, em Montes Claros, e fica aterrorizado:

Mas a ideia o sufocava: quem sabe o Dalberto conhecia Doralda de Montes Claros, qualquer tempo, sabia de onde ela tinha vindo, a vida que antes levava? Quem sabe até já estava informado, tinha ouvido de alguém por ali o nome dela - como a mulher do Soropita - e se lembrava, talvez mesmo por isso agora queria vir, ver com os olhos, reconhecer... E então a maior parte da conversa dele, na estrada, só podia ter sido de propósito, por regalo de malícia, para tomar o ponto a ele Soropita, devia ter sido uma traição! Talvez, até, os dois já haviam pandegado juntos, um conhecia o outro de bons lazeres... Sendo *Sucena*, Doralda espalhava fama, mulher muito procurada... O Dalberto, moço femeeiro... Ai, sofrer era isso, pelo mundo pagava! O que adiantava ele ter vindo para ali, quase escondido, fora de rotas, começando nova lei de vida? E a consideração que todos mostravam por ele, aquele regime de paz e sossego de bondade, tão garantido, e agora ia-se embora... (ROSA, 2016, p. 61-62, grifo do autor).

Como podemos ver no trecho acima, Soropita, logo no primeiro momento na narrativa, ao pensar que Dalberto pudesse conhecer Doralda, ficava sufocado, ou seja, em meio aos devaneios, pensava que aquilo não poderia estar acontecendo. As suspeitas vão se formando, na mente de Soropita, mesmo sem o amigo ter dito qualquer coisa que o levasse a ficar tão desnorteado, afinal estavam conversando sobre o lugar que Soropita mora. Para o ex-matador, era impensável perder “a consideração que todos mostravam por ele, aquele regime de paz e sossego de bondade” que só era possível se o passado de Doralda não fosse revelado. Cabe notar aqui que Soropita não parece se preocupar com sua relação com Doralda, mas sim com o que poderia acontecer com sua respeitabilidade, sua ordem institucionalizada, adquirida através do casamento e da vida que estava levando como dono de terra e de um pequeno comércio.

Ainda sim, mesmo com suas suspeitas, Soropita convida Dalberto para jantar em sua casa, com si próprio e com Doralda, e tudo leva a crer que ele acabará com sua desconfiança e ciúmes matando Dalberto, “mas, depois, quando se conseguia gordo e satisfeito, enfeitado de si, contando prosa com muita tracotância, a gente pegava o

porrête mais grosso, a gente... (ROSA, 2016, p. 75), ou um pouco mais adiante, após Doralda aparecer toda arrumada e vistosa na sala, “quando que quando, a mão de Soropita apalpara a coronha”⁹⁸.

No entanto, não é isso que acontece. No fim da noite, após conversarem sobre as pretensões de Dalberto de se casar com uma prostituta, Analma, os dois se abraçam e cada um vai para seu quarto, mesmo que Soropita ainda estivesse desconfiado:

Soropita se levantou, alto, avante. Dalberto também. Aí era como se eles estivessem se abraçando, no despedir para uma boa noite, os olhos e modos de Dalberto acietados: Soropita auxiliando, regrava tudo garantido, aquele amigo ajuizado, em grande, com a coragem de tú-tigre e dedo pronto em dez gatilhos, ideias, a mais o governo de uma fama – que todo o mundo muito tremia só de meio nome dele escutarem! – “*Mano irmão...*” – só disse. Soropita levantando-o até à porta do quarto–da–sala, pondo-lhe a mão no ombro, tornando a declarar: - “P’ra o certo e o duvidoso...” Soropita – o rei nas armas (ROSA, 2016, p. 80-81).

Conforme o narrador vai nos contando a narrativa, esperamos que Soropita em algum momento mate Dalberto. Como não o faz, essa quebra de expectativa, ou seja, o desfecho do jantar sem atitudes violentas por parte do protagonista - que quando jagunço era um valentão, que resolvia seus problemas na bala - quer nos mostrar a nova ordem, conforme comentamos anteriormente, que está sendo institucionalizada. A nova ordem de sua inserção social, que coincide com a ordem de institucionalização que está sendo implantada nos Gerais. Além disso, na citação acima podemos ver como Soropita oscila, ora entre seus pensamentos e devaneios e ora entre a realidade, que cria, na novela, uma atmosfera de imprevisibilidade, pois nunca conseguimos prever o que vai acontecer.

O mesmo ocorre com Iládio. Iládio é um vaqueiro que está acompanhando Dalberto, e, que por ser negro, faz com que Soropita se lembre de Sabarás, um antigo cliente de Doralda, realocando em Iládio toda a sua insegurança que havia surgido com Dalberto, bem como o seu preconceito racial, típico na sociedade patriarcal. Ao conversar com Doralda, depois do jantar, Soropita pergunta a mulher:

⁹⁸ Ibid., p. 76

“ - Com o preto Iládio, você esteve?”
 “ - Iládio... Iládio... Nunca vi branco nem preto nenhum com esse nome...”
 “ - Carece de lembrar não, não maltrata tua memória. Mas tu esteve com pretos? Teve essa coragem?”
 “ - Mas, Bem, preto é gente como os outros, também não são filhos de Deus?...”
 “ - Quem era aquele preto Sabarás?”
 “ - Ah, esse um, teve. Vinha, às vezes...”
 “ - Mas, tu é boa, correta, Doralda... Como é possível? Como foi possível?!”
 “ - Não sou.”
 “ - É! Tu é a melhor, a mais merecida de todas... Então, como foi possível?” (ROSA, 2016, p. 85).

Soropita não consegue entender como Doralda tinha se deitado com um negro, pois isso para ele é inadmissível, abominável. Ao dizer para a esposa que ela é boa e correta, ele quer dizer que mulheres respeitadas não podem se relacionar com negros, nem mesmo através de uma relação profissional de uma prostituta com seu cliente. Rosa, aí, parece querer nos dizer que ao negro tudo é negado, inclusive o prazer do sexo.

Cabe lembrar que na formação social do Brasil, o racismo atua como um elemento estrutural, ou seja, um elemento que embasa as relações sociais. Neste sentido, como Doralda, sendo descrita pelo marido como boa e correta, como a melhor e mais merecida de todas as mulheres, teria tido coragem de ter relações sexuais com negros? Pensando na estrutura que encontramos em praticamente todas as novelas de *Corpo de Baile*, em que temos o núcleo da casa e do periferia, Iládio, assim como Sabarás, compõe o segundo núcleo, enquanto Soropita e Doralda, a partir do casamento e da formação da família, migraram para o primeiro. Parece que Soropita, ao migrar do núcleo periférico sertanejo, como ex-jagunço matador, assume os mesmos valores do mundo no qual está se consolidando, no mundo de um pequeno comerciante que um dia quer se tornar patriarca. Ele parece esquecer do meio periférico de que ele e Doralda vieram no que tange ao seu preconceito racial, pois Doralda e Soropita pertenciam à mesma população livre e pobre, que vemos nas narrativas rosianas, assim como Iládio e os negros após a abolição da escravidão. Além disso, há a questão pessoal envolvida, pois na noite em que Soropita foi buscar Doralda para ir embora com ele, ele teve que

esperá-la e voltar no dia seguinte, pois ela estava com Sabarás. A situação de ter que ir embora para que a mulher tivesse relações com outro homem, foi inesperado e humilhante.

Soropita tem uma postura assumidamente preconceituosa: “Mas esse preto Iládio se previa p’ra bom fim um dia, em revólver; corjo de um assim, o sertão deixa viver muito não, o sertão não consente” (ROSA, 2016, p. 58). Isso pode ser recorrente das questões pessoais vividas, conforme comentamos acima, como também uma postura de quem está migrando na ordem social. Temos que notar que a figura de Iládio, que o remete a Sabarás, aponta a Soropita a visão do passado que ele tanto renega e quer se livrar. Neste sentido, o ex-jagunço pensa que o sertão não permite que pessoas como Iládio, ou seja, um negro, tenha uma vida longa, colocando todo o ambiente na esfera do seu preconceito.

Ao fim da novela, os vaqueiros que estavam com Dalberto vão encontrá-lo na casa de Soropita e Doralda, e Iládio cumprimenta Soropita, que se sente injuriado:

E o preto Iládio, o negralhaz, avultado, em cima de uma besta escura. Estava sem espingarda – para que precisava de espingarda? Truxo olhando de riba, com aquela bruta perfilância, que grolou: – Eh, Surrupita!...” – e de um laço estendia a mão, ria uma risadona, por deboche, desmedia a envergadura dos braços. O olhar atreviado. E falou uma coisa? – falou uma coisa – que não deu para se entender; e que seriam umas injúrias... (ROSA, 2016, p. 90-91).

Soropita, mesmo depois de ter escutado de Doralda que “o preto não fez nada, não destratou, não disse nada: o preto só saudou...” (ROSA, 2016, p. 91), Soropita vai atrás dele, tomado pelo preconceito materializado em ciúmes, com a intenção de matá-lo. No entanto, resolve humilhá-lo e exigir que ele vá embora, sem recorrer à violência:

O preto Iládio, belzebu, seu enxofre, poderoso amontado na besta preta. Ah, negro, vai tapar caldeirões do inferno! Tu, preto, atrás de pobre mulher, cheiro de macaco...
– Apêia, negro, se tu não tem caráter! Eu te soflagro!...

Ele declarou. Mas o preto Iládio exclamava, enorme – um grito de perdão! – rolava de besta abaixo, se ajoelhava:

– Tou morto, tou morto, patrão Surrupita, mas peço que não me mate, pelo ventre de Deus, anjo de Deus, não me mata... Não fiz nada! Não fiz nada!... Tomo benção... Tomo benção...

[...] Soropita comandava aquele grande escravo aos pés de seu cavalo. Igual a um pensamento mau, o preto se sumia por mil anos (ROSA, 2016, p. 93-94).

A nova ordem conquistada pelo ex-matador, que não emprega a violência física, no entanto, reitera, como nas palavras de Roncari, “a luta do branco contra o negro e a reafirmação da hierarquia escravista” (RONCARI, 2007, p. 135). Por isso é uma ordem dúbia, pois em um lugar que está sendo atingido pelos progressos da modernização e pela autoridade do Estado, quer fazer valer sua autoridade, como se fosse um patriarca, mesmo não sendo um. O estudioso afirma que Soropita é o “verdadeiro retrato do patriarca, o seu porte interno e externo”⁹⁹, mesmo ainda ocupando o *status* de um burguês, e Iládio, na condição de “grande escravo” revela o seu medo e a sua submissão. O pesquisador alega que o mundo, para Soropita, voltava a entrar nos eixos, com Iládio longe, Doralda em casa, sendo respeitado pelo povo do ão. Soropita reflete vários elementos da ordem patriarcal que está passando pelas mudanças trazidas pela modernização, e, mesmo que ceda a algumas delas - como o não uso da violência – quer manter sua autoridade e honra a todo o custo.

O ex-matador Soropita, apesar de seu passado, pode ser visto como um estereótipo de um homem de respeito da sociedade sertaneja, como discutimos acima, assim como sua mulher. Porém, vale ressaltar que Soropita era um jagunço e, portanto, podemos entender Soropita como mais um elemento de ambiguidade da narrativa rosiana, pois ele migra do pólo da desordem para o pólo da ordem. Neste sentido, Soropita, que era jagunço, torna-se proprietário de terra, que, por sua vez, deveria se casar-se com uma mulher de família respeitável, e, no entanto, casa-se com uma ex-prostituta. Além disso, os proprietários de terra do sertão, mesmo com a incipiente chegada da modernização, eram quem determinava o que era aceitável ou não para as camadas empobrecidas que viviam ao seu redor. Soropita considerava os pessoal do ão “sempre moles, todos num desvalor de si, de suas presenças. Gente sem esforço de

⁹⁹ Ibid., p. 137-138

tempo, nem de ambição forte nenhuma, gente como sem sangue, sem sustância” (ROSA, 2016, p. 64). Mas Soropita, mesmo tendo um certo desprezo por essas pessoas e se valendo de uma autoridade e respeitabilidade, é quem vive aterrorizado de que elas descubram sobre o seu passado e, sobretudo, o de sua esposa.

Soropita era atormentado pela dor das marcas do seu passado de jagunço:

A palma-da-mão tocou a cicatriz do queixo; rápido retirou-a. Detestava tatear aquilo, com seu desenho, a desforma: não podia acompanhar com os dedos o relevo duro, o encroo da pele, parecia parte de um bicho, se escoscorando, conha de olandim, corcha de árvore de mata. A bala o maltratara muito, rachara lasca de ôsso, Soropita esteve no hospital, em Januária. Até hoje o calo áspero doía, quando o tempo mudava. Repuxava. Mas doíam mais as da côxa: uma bala que passara por entre a carne e o couro, a outra que varara, pela reigada. Quando um estreito frio, ou que ameaçava chuva, elas davam anúncio, uma dôr surda, mas bem penosa, e umas pontadas. As outras, mais idosas, não atormentavam - uma, de garrucha, na beirada da barriga e no quadril esquerdo; duas no braço: abaixo do ombro, e atravessada de quina, no meio. Soropita levava a mão, sem querer, à orêlha direita: tinha um buraco, na concha, bala a perfurara; ele deixava o cabelo crescer por cima, para a tapar dum jeito. Que não lhe perguntassem de onde e como tinha aquelas profundas marcas; era um martírio. o que as pessoas acham de especular. Não respondia. Só pensar no passado daquilo, já judiava. “Acho que eu sinto dôr mais do que os outros, mais fundo” (ROSA, 2016, p. 31).

Esta passagem, encontrada nas primeiras páginas da novela, mostra a dor física do protagonista. Ele estava saindo de Andrequicé para retornar para sua casa no ão, estava lembrando de Doralda e ao tocar o queixo se lembra de todas as marcas de tiros que tornou e a dor física insuportável. Tão insuportável, que chegou a pensar em suicídio

Aquela sensiência: quando teve de aguentar a operação no queixo, os curativos, cada vez a dôr era tanta, que já sofria de véspera, como se já estivessem bulindo nele, o enfermeiro despegando as envoltas, o chumaço de algodão com iodofórmio. A ocasião, Soropita pensou que nem ia ter mais ânimo para continuar vivendo, tencionou de se dar um tiro na cabeça, terminar de uma

vez, não ficar por aí, sujeito a tanto machucado ruim, tanto desastre possível, toda qualidade de dôr que se podia ter de vir a curtir, no coitado do corpo, na carne da gente. Vida era uma coisa desesperada (ROSA, 2016, p. 31)

Logo depois, pensa em Doralda e esquece as dores. A impressão que temos é que Doralda atua como uma espécie de cura para as dores de Soropita. Embora ainda tivesse as dores físicas, porém mais amenizadas, a construção desta parte da narrativa, elaborada pelo narrador em terceira pessoa, que adota o ponto de vista do protagonista, contando esse episódio entre momentos em que Soropita tem boas lembranças de Doralda, parece indicar isso. Doralda, com toda a sua beleza, cheiro gostoso e jeito despachado, parece ter amenizado o sofrimento físico. O casamento com a mulher e saída da vida cheia de perigos colaboraram para isso. Mas, embora seja expressada a vontade do ex-matador de esquecer esse passado desesperado, ele ainda se lembrava dele pelas marcas do seu corpo. No entanto, seu sofrimento maior não eram as dores físicas, mas sim as psicológicas, que lhe causam devaneios terríveis. Esse sofrimento parece advir do medo que descubram o passado, sobretudo, da mulher, que agora, como uma senhora casada e sua esposa, era digna de respeito.

A ex-prostituta da Casa da Clema, em Montes Claros, era chamada de “Dona Doralda” (ROSA, 2016, p.65) e era muito respeitada:

– Doralda vestida feito uma senhora de cidades, sem luxo mas com um gosto de simples, que mais agradava: aqueles do ão a admiravam constantes – pareciam que depois de olharem para Doralda logo olhavam para ele, Soropita, com um renovamento de respeito – homem que tinha tido sorte de tenência e capacidade para que Doralda gostasse dele e dele fosse, para sempre ficasse sendo, - e não tiravam os olhos dela” (ROSA, 2016, p.67).

Doralda aparentava ser o exemplo de uma mulher da sociedade patriarcal, dedicada ao marido e ao lar, portanto, portanto se o povo do ão descobrisse seu passado de prostituta, a respeitabilidade e admiração adquirida, não só por ela, mas também pelo marido, estariam arruinadas. Este parece ser o ponto central da narrativa, já que esse segredo atormenta Soropita, que não admitiria perder a ordem conquistada.

De acordo com seus relatos, Freyre (2006, p. 114) observa que devido à formação patriarcal brasileira, a mulher era uma “vítima inerme do domínio ou abuso do homem; criatura reprimida sexual e socialmente dentro da sombra do pai ou do marido”. No entanto, Doralda não nos é mostrada dessa maneira. Após o jantar com Dalberto, Soropita e Doralda conversam no quarto sobre sua vida na bordel e que havia ficado com muitos homens:

“– Tu conheceu os homens, mesmo muitos?”
 “– Aos muitos, Bem. Tu agora está com ciúme?” [...]
 “– E tu gostava de alguns deles?”
 “– Bem, eu gostava por serem homens, só. Rabicho nunca tomei por nenhum...”
 “– E faziam com você o que queriam, tu deixava!”
 “– Era. Pois, eu ali, não era p’ra ser?... Tu está com ciúme em ódio?”
 “– Mas você gostava!”
 “– Gostava, uai. Não gostasse, não estava lá...”
 (ROSA, 2016, p. 84).

Através das falas de Doralda, na narrativa, ela não parece ser reprimida sexual e socialmente, desde seus tempos de prostituta, que tem esse aspecto libertário, que sente prazer no sexo, ao contrário da mulher da sociedade patriarcal. Ela, ainda, contrapõe-se à personalidade de Soropita, que é totalmente reprimido. De acordo com Meneses (2008, p. 260), as prostitutas na ficção rosiana, de maneira geral, são um “paradigma da generosidade, e da dádiva, numa total ausência de qualquer percepção de pecado, de malícia”. A estudiosa afirma, ainda, que as prostitutas em Rosa não possuem uma moralidade castradora, e que, portanto, tem o privilégio de usar seu corpo como instrumento de prazer. De acordo com a estudiosa, Doralda apresenta uma “sexualidade radiosa e desreprimida”¹⁰⁰, e é orgulhosa de seu reconhecimento, por ter sido apreciada e procurada. Doralda afirma: “quem ia comigo uma vez, sempre que podia sempre voltava... Nunca fizeram pouco em mim. Diziam que eu tinha condão...” (ROSA, 2016, p.84).

No entanto, não podemos deixar de mencionar a questão social envolvida sobre a prostituição, especialmente neste contexto histórico sertanejo e patriarcal. A prostituição pode ser encarada sob a ótica da marginalidade e da desordem, uma vez que as mulheres vendem seus corpos e seus conhecimentos sexuais a fim de satisfazer

¹⁰⁰ Ibid., p. 261

homens, muitas vezes casados, que, de maneira geral, não pretendem ter uma relação estável com elas. No caso desta narrativa, Soropita, mesmo casando-se com Doralda, contraria a ideia positiva das prostitutas que vemos nas narrativas rosianas, da qual acabamos de comentar. Aqui, um pouco antes de Dalberto falar sobre Analma, a prostituta que este gostava, o narrador parece revelar a opinião de Soropita sobre os bordéis e as prostitutas:

De simples, todo mundo farto sabia o que tinha também de nojento naquelas casas de bordel: brigas, corrumpção de doenças, ladroagem, falta de caráter. Alguém queria saber de sua mãe ali, sua filha, suas irmãs? Muitas mulheres falsas, mentirosas, em fome por dinheiro, ah vá. Aquelas, perdido o seu respeito de nome e brio, de alforria, de pessoa: que nem se quisessem elas mesmas por si virar bichos, que qualquer um usava e enxotava - cadelas, vacas eguada no calor (ROSA, 2016, p. 56).

Neste trecho, ao se referir às prostitutas dessa maneira, Soropita se mostra hipócrita, pois ele se casou com esse tipo de mulher, a que era de bordel, uma prostituta. Soropita tem as raízes muito arraigadas no sistema social vigente e é por isso que teme tanto que o amigo e os outros do ão descubram sobre o passado da mulher.

Soropita, depois de ouvir Dalberto falar sobre Analma, pergunta ao amigo porque ele não se casa, e ele responde: “ - “ Eu, casar? Você acha? Fusa e fubã, boi de sutrã. Macaco me ajude!” [...] - “Casamento dá juízo...” (ROSA, 2016, p. 59). A impressão que temos é que o ex-jagunço quer buscar algum tipo de aprovação, mesmo que Dalberto não saiba sobre Doralda, para sentir que não fez nada que fosse reprovável. Logo depois, imagina Dalberto dizendo: “ -“... Casar com meretriz? É virada! Nem puxado por sete juntas de boi... Sei que uns fazem; pior pro caráter deles...” Reamontava. - “... É baixo. P’ra pandegar, isto! Só p’ra pagode redobrado, ainda que com bolsa aberta e bom coração...”¹⁰¹. A prostituição, no pensamento de Soropita, parece não ser aceita nem no meio marginal da jagunçagem porque afronta os princípios morais patriarcais, pautados no cristianismo, vigentes sobre a figura da mulher.

¹⁰¹ Ibid., p. 60

Desta forma, é possível pensar que Doralda, ao deixar a casa da Clema e casar-se com Soropita, migra do pólo da desordem, da periferia, para o pólo da ordem, familiar, pois aceita deixar a vida de prostituta para ser esposa de proprietário de terras de nome respeitado. Podemos dizer que ela também busca a respeitabilidade que as mulheres casadas com esse tipo de homem tem. Além disso, Doralda parece gostar muito dos pequenos luxos de sua nova vida: “gastava vidro de perfume” (ROSA, 2016, p. 29), e gostava de tecidos finos, pois diz ao marido: “Carece de vestido não [...] - “Então, Bem, se tu quer, tu traz. Mas não traz dessas chitas ordinárias, que eles gostam de vender, não. [...] Manda vir fazenda direita, seda rasa”¹⁰², além de gostar de bebidas. Doralda buscou a ordem da estabilidade, que agora rege todas as esferas da sua vida. Muito embora ela tenha dito que gostava de ser prostituta, aceita se casar com Soropita rapidamente, sem conhecê-lo direito, pois deixa a Casa da Clema logo após conhecê-lo. Não nos parece que Doralda fez isso por amor - ou pelo menos a narrativa não nos dá esse indício -, mas sim pela sua busca de uma vida estável, com uma certa tranquilidade.

No entanto, mesmo depois de casada, Doralda não renega seu passado, como podemos observar nos trechos mostrados anteriormente. Doralda não era uma mulher comum, gostava de se arrumar, se exibir e ser notada pelo marido e pelos outros, como mostra a passagem a seguir:

Estava com outro vestido, chique, que era de cassa leve, e tinha passado pó-de-arroz, pintado festivo o rosto, a boca, de carmins. No pescoço, um colar de gargantilha; e um cinto preto, repartindo o vestido. E tinha calçado sapatos de salto alto – aqueles que ela só era quem usava, ali no Ño, no quarto, para ele venerar, quando ele queria e tinha precisão d’ela assim. Remexida de linda, representava mesmo uma rapariga, uma murixaba carecida de caçar homens, mais forte, muito, que os homens. O xixilo. Seu rosto estava sempre se surgindo do simples, seu descaro enérgico, uma movência, que arrepiava. A sus, ela toda durinha, em rijas pétalas, para depois se abrandar (ROSA, 2016, p. 75).

Outro ponto a ser observado é que o narrador, ao misturar sua fala com os pensamentos e o ponto de vista de Soropita, nos conta que Doralda “falava sincera, não

¹⁰² *Ibid.*, p.34

formava dúvida. A gente podia fiar por isso, o rompante certo, o riso rente, o modo despachado. Doralda não tinha os manejos de acanhamento das mulheres daqui, que toda hora estão ocultando a cara para um lado ou espiando no chão” (ROSA, 2016, p. 28). Mas, pouco tempo depois dessa afirmação, o mesmo narrador compara os olhos de Doralda aos córregos e lagos onde habitam sucuris:

Doralda então ficava brincando de olhar para ele sem piscar, jogando a sério: os olhos marrons, molhavam lume os olhos. Nesses brejos maiores de vereda, e nos corguinhos e lagôas muito limpas, sucurí mora. Às vezes ela se embalança, amolecida, grossa, ao embate da água, feito escura linguiça presa pelas pontas, ou sobeja serena no chão do fundo, como uma sombra; tem quem escute, em certas épocas, o chamado dela - um zumbo cheio, um ronco de porco; mas se esconde é mais, sob as folhas largas, raro um pode ver quando ela sai do pôço, recolhendo sol, em tempo bom. (ROSA, 2016, p. 29).

Sucuris são cobras grandes, que normalmente possuem entre três a quatro metros de comprimento, e, para se alimentarem, dão o bote em pequenos animais aquáticos e também de médio porte, como cabras, bezerros e capivaras. No jargão popular, quando nos referimos a uma pessoa como uma cobra, entende-se que essa pessoa não é confiável. Desta maneira, o narrador parece mostrar que Soropita ainda tem dúvidas sobre o caráter de Doralda e se pode confiar nela, pois ao mesmo tempo que parece acreditar nas coisas que ela fala, em seus pensamentos, desconfia dela. No entanto, uma marca que está sempre presente ao se referir a Doralda, é a sensualidade: a mulher sempre é descrita como cheirosa e exuberante, e a cobra aqui faz referência também ao fálico, confirmando essa ideia. Dalberto concorda: “Cada baianinha - você encostava nela, ela ficava mexendo toda, feito cobra em areia quente...” (ROSA, 2016, p. 55).

A este respeito, Roncari faz uma observação importante, afirmando que como “o ponto de vista narrativo está muito colado” (RONCARI, 2007, p. 130) com o do protagonista, e, conseqüentemente, fica difícil saber se Doralda realmente é uma pessoa confiável ou não, uma vez que tudo que sabemos dela é dito pelo narrador. O estudioso sustenta que não sabemos se as suspeitas levantadas por Soropita, ao longo da narrativa,

São retalhos das percepções subjetivas do herói ou formulações do narrador, para sugerir pistas ao leitor de uma outra realidade, velado aos olhos apaixonados de Soropita. Eles podem ser também as duas coisas: tanto imagens que revelam o fundo patriarcal das suspeitas do herói, [...], interessado em comprometer Doralda e, com ela, a mulher em geral, como detalhes que a sua visão nublada pelo amor não apreendia. Parece que na própria narrativa existe uma artimanha artificiosa como Pandora¹⁰³, forjada para iludir o leitor e dificultar-lhe a apreensão do sentido mais verdadeiro do relato (RONCARI, 2007, p. 130).

Doralda, como tentamos demonstrar, é descrita com uma imagem oposta a das mulheres de famílias patriarcais apresentadas por Freyre (2006). Tais mulheres, casadas, mesmo jovens, pareciam velhas “perdiam os dentes”, “andavam como se tivessem cadeias nas pernas”¹⁰⁴, pois haviam perdido sua vivacidade. “Quando novas, os belos olhos escuros e a figura bonita atraem a admiração de todos; mas dentro de poucos anos, dá-se uma mudança na sua aparência, que longa e contínua doença dificilmente causaria na Europa”¹⁰⁵. A mulher de Soropita, que também fora conhecida como Sucena, ainda conservava seu vigor e beleza, refutando a imagem da mulher patriarcal tradicional, pois o narrador observa que Doralda era “remexida de linda, representava mesmo uma rapariga”, “toda durinha, em rijas pétalas” (ROSA, 2016, p. 75), com “dentes tão em ponta, todos brilhos, alimpados em leite”¹⁰⁶.

Doralda apresenta alguns atributos de uma mulher mais urbana e moderna ao não corroborar com a postura da mulher de uma família patriarcal, afinal, o distintivo das mulheres de família brasileiras se sustenta na “castidade, vergonha, recolhimento, pejo, encolhimento, sizudeza e modéstia” (FREYRE, 2006, p. 512), atribuições que Doralda não possui. Outro fato que contribui para isso é o fato de Doralda não ter filhos, “por contrária natureza” (ROSA, 2016, p. 34). Essa “contrária natureza”, que parece indicar sua infertilidade, que pode ser apreendida como uma ameaça ao núcleo familiar e econômico que Soropita construiu. É preciso salientar que neste sistema, conforme

¹⁰³ Neste ensaio de Roncari, o estudioso faz uma leitura de *Dão-Lalalão* estabelecendo uma relação entre mito e história. Para este trabalho, não cabem aqui explicações sobre mitologia.

¹⁰⁴ Ibid., p. 431

¹⁰⁵ Ibid., p. 432

¹⁰⁶ Ibid., p. 34

afirma Candido (1951), a família atua como o esteio e a força estabilizadora da tradição, e a não continuação da família ameaça essa força.

De acordo com Candido (1951), há uma resistência substancial dos valores patriarcais em regiões onde a industrialização tem dificuldade em se estabelecer, mas a região do ão, aos poucos vem perdendo essa imunidade. Podemos pensar que essa imunidade é afetada com a chegada de Doralda, que além de ser oposta ao modelo de mulher patriarcal, traz consigo hábitos recorrentes de regiões mais modernizadas devido à urbanização, como o uso de bebidas alcoólicas, o gosto por sabonetes cheirosos e roupas finas. Doralda saíria do ão para mudar-se “só para cidade grande, Pirapora, Belorizonte, Corinto, com cinema, bom comércio, o chechêgo do trem-de-ferro” (ROSA, 2016, p. 28).

A honra doméstica, conforme aponta Candido (1951), é algo de muita grandeza na família patriarcal e ela não pode ser rompida. Doralda só pode ser reconhecida como Dona Doralda e não como Sucena, pois a primeira remete à mulher de respeito, afeita aos afazeres domésticos e aos cuidados com o marido, pois à mulher cabia “qualificativos como passividade, docilidade, desejo de poder em seu território natural, o lar, instinto de maternidade, romantismo” (RAGO, 2014, p. 83). O desejo sexual, latente em Doralda, que dizia gostar de ser prostituta, que ao ter relações sexuais com o marido ficava “molhada de suor. Punha um dedo na boca” (ROSA, 2016, p. 85) era somente permitido aos homens. A mulher de respeito da família patriarcal devia ser recatada e ter relações sexuais somente para a procriação. Além disso, conforme aponta Candido (1951, p. 309, tradução nossa), havia um grande tabu em relação à virgindade da mulher,

O senso de propriedade que o homem brasileiro de todas as classes têm em relação a sua esposa é preservado quase que integralmente, manifestando-se nos ciúmes (no tradicional ciúmes ibérico) e, principalmente, pela importância decisiva atribuída à castidade pré-marital.

Se o povo do ão ou qualquer outra pessoa soubesse do passado de Doralda, Soropita perderia toda a autoridade e respeito:

Mas a ideia o sufocava: quem sabe Dalberto conhecia Doralda, de Montes Claros, de qualquer tempo, sabia de onde ela tinha vindo, a vida que antes levava?

Quem sabe até já estava informado, tinha ouvido de alguém por ali o nome dela – como mulher de Soropita – e se lembrara, talvez mesmo por isso agora queria vir, ver com seus olhos, reconhecer... [...] O que adiantava ele ter vindo para ali, quase escondido, fora de rotas, começando nova lei de vida? E a consideração que todos mostravam por ele, aquele regime de paz e sossego de bondade, tão garantido, e agora ia-se embora... [...] Notícia, se a boa corre, a ruim avôa... De hora p'ra outra, estava ele ali entregue aos máscaras, quebrado de seu respeito, lambido dos cachorros, mais baixo que soleira de espora (ROSA, 2016, p. 61-62).

Ao encontrar Dalberto, seus devaneios e maus pensamentos aumentam, “os cacos e coisas que voltam pelos ares. O morrão de uma vela se acabando no escuro. Se mordida a língua. Assunto verdadeiro, cada um guarda para si consigo” (ROSA, 2016, p. 59), e Soropita se mostra aterrorizado, pois “tocava-o, a surdo, uma sombra de desgosto, que nem meio aviso, má coisa por vir, sem dessa poder renovar memória, mas mal desesquecida”¹⁰⁷.

A preocupação é tanta que, em um momento da viagem, lembra-se da proposta que recebera de Senhor Zosímo,

o fazendeiro goiano, desarmou desdém, reconhecendo que se podia gostar demais dali. Esse tinha feito a Soropita, a sério, uma proposta: barganhar aquilo [suas terras] por sua grande fazenda, dele, cinco tantos maior, em Goiás, fundo de rumo de Planaltina. Orelhadas, porteiras fechadas - e ainda voltava dinheiro, para as mudanças. Um homem correto; e o Jõe ouvira de uns dos camaradas dele que tudo era o exato dito - as aguadas, terras de cultura de especial qualidade, o gado ganhante, os pastos bons. Sempre que o ponto distava dó de longe, muito sertão, num ermo só perto do constante de Deus, isso sim. O Campo Frio, se chamava. Num tão apartado, menino-pequeno de vaqueiro, em antes de aprender a falar, aprendia a latir, com os cachorros. Restavam matas-irgens, por avar, e estradas no escuro, por mesmo dentro das matas, com sóbes e descas, e pedregulho, por onde quando no raro passava uma tropa, ou um cavaleiro sozinho, súbito depois os coatis surgiam do mato, por trás, para remexer no estrume

¹⁰⁷ Ibid., p. 60

quente dos cavalos. Onde até as jiboias que iam atravessando o caminho reluziam a modo mimosas, semelhando que podiam machucar no aspro aquele corpo delas, desenhado colorido. Aí, o tom das ferraduras abria de repente o canto dos passarinhos desconhecidos, no sombrio. Ah, e lá, se estava morrendo no solto alguma rês ou animal, urubu tinha de brigar, por inteiros dias, com o gavião-de-penacho e os lobos-do-campo (ROSA, 2016, p. 36).

Campo Frio é um lugar muito distante e desabitado, tão distantes que nem os urúbus conseguem se alimentar direito, por falta de carcaça, onde as crianças aprendem a latir antes de falar; há cobras, lobos e uma mata nativa fechada. Trata-se de um lugar sem quase nenhum tipo de civilização, quase que totalmente desabitado.

Mesmo assim, Soropita cogita partir para Campo Frio com a mulher, pois é um covarde e tem medo da opinião alheia. Ele pergunta a ela, logo após o sua conversa sobre Iládio:

- Escuta, Doralda, você era capaz de vir comigo para longe, para um lugar sem recurso nenhum, muito distante, feio, mato bruto? Você...
- P'ra o Campo Frio? Eu sei, Bem. Bobagem tu ter escondido de mim, Tiantônia em segredo me contou... Vou demais. em desde que seja com você, vou pra qualquer hora p'ra qualquer parte, e vou contente de verdade, sem sobrosso nenhum... (ROSA, 2016, p. 85).

No dia seguinte, mesmo sabendo que a mulher havia respondido que toparia ir com ele para qualquer lugar, ainda tinha dúvida, “Não tinha direito de fazer, era uma judiação com Doralda, que não merecia. Um homem não é um homem, se escapa de não pensar primeiro na mulher” (ROSA, 2016, p. 89). Mas a dúvida se estabelecia por não querer se indispor com Doralda e não por ele mesmo, pois para ele, em lugar tão longínquo como este, jamais teria sua alegria perturbada, que vem da sua ordem familiar institucionalizada, pois lá ninguém saberia suas vidas pregressas. Até o fim da narrativa, Soropita não toma um decisão a esse respeito, mas ainda mostra-se perturbado: “No ão, no mundo, não havia sossego suficiente. Tato que podia ser servido excelso, mas faltavam os prazos. O inferno era de repente. O medo surgindo de tudo” (ROSA, 2016, p. 90).

Levando tudo o que discutimos até agora em consideração, e sobretudo a opinião de Soropita sobre as prostitutas, que é totalmente diversa de sua atitude de ter tirado Doralda da casa da Clema e a levado com ele para que se casassem, é possível dizer que Soropita ama Doralda? Vejamos como tudo acontece:

Chegou na casa da Clema, outras mulheres chamavam, outras passavam - e gostou dela, gostou só no primeiro ela haver, antes de a olhar. Mas, ainda antes, alguém já a tinha noticiado a ele, um vaqueiro companheiro, mangão, um que antevertera, nem sabia mais que nome aquele tinha: - “Soropita, achei uma mulher que é um durame de delícia. É uma cuia de água limpa...” Não estava nas listas, no destino? Gostara tanto, meu Deus! E então, para mais depressa ele se perder, ela não quis aceitar dinheiro em face, era a primeira vez que acontecia isso sucedido: - “Não me põe paga, de jeito nenhum, Bem. Você me despertou muito. Você é demais.” Saíra desexato dali, nos densos de não pensar noutra coisa. [...] Na noite, adiou o dormir, transpassava tantas ideias, uma noite pode ser mais durada sem espaços que a vida toda de um. diária. Cedo, no seguinte, foi lá. Esperou ela acordar, se levantar. As outras mulheres sorriam muito cientes, ele nem se importava. Ela apareceu, ele disse: - “Você quer vir viver só comigo?...” Doralda, a mulher mais singular. - “Pois quero, vou demais” - ela respondeu num vivo de pronta, nem sabia se ele era bom ou ruim, remediado ou pobre, nem constava o nome dele. Na mesma hora, saiu da Clema, embarcou para Corinto, para espera. Tudo muito escondido, não queria que aquele vaqueiro onze-onze desconfiasse (ROSA, 2016, p. 71-72).

A princípio, podemos dizer que foi uma espécie de amor à primeira vista: ele a olha e já gosta dela, pois “o amor começa com o olhar” (PAZ, 1994, p. 191). Depois de aparentemente terem uma relação sexual, ela não aceita o pagamento. Soropita sai do bordel “desexato”, ou seja, completamente atordoado por Doralda, não dorme, só pensa nela, e depois vai buscá-la. E ela aceita. Neste sentido, podemos afirmar que Soropita ama Doralda, mas seu amor tem a ver com uma forte atração erótica que sente por ela. Para Paz (1994), “sexo, erotismo e amor são aspectos do mesmo fenômeno, manifestações do que chamamos vida. O mais antigo dos três, o mais amplo e básico, é

o sexo. É a fonte primordial. O erotismo e o amor são formas derivadas do instinto sexual [...]” (PAZ, 1994, p. 15).

O amor de Soropita está ligado ao erotismo por razões que nos parecem claras: Doralda era uma prostituta, e ele a encontra em seu ambiente de trabalho, no bordel. E mesmo depois de casado, ele mantém o seu apetite sexual, assim como ela mantém toda a sua sensualidade:

Doralda parecia ali, em pé, perto da porta, assaz toda vestida, com o colar, o cinto preto, os sapatos de salto alto. Assim ele quase por um choque: Doralda levava dedo à boca, recomendando manha de silêncio, e se resumia pra trás, um tanto; mas seja sorria, queria somente que ele apreciasse, como conforme estava disposta e galante, para ele, para o seu regalo. Soropita tramelou a porta. Preparou os olhos. Ele tinha os desejos de falar as alegres artes sem o sentido de todos, sem constâncias. Aprovando com a cabeça. Sabia de seu peito respirar (ROSA, 2016, p. 81).

Soropita e Doralda encarnam um jogo erótico totalmente sensual e sua relação de amor é construída em cima disso. Ao se referir à Doralda durante a narrativa, Soropita sempre se refere à ela como uma mulher sensual, cheirosa, bonita e cheia de vigor. Soropita carrega consigo o erotismo enquanto um desejo, “um disparo em direção a um mais além” (PAZ, 1994, p. 19), e este um que está além é Doralda. O sentimento de Soropita é a “sede de outridade” (PAZ, 1994, p. 20), ou seja, é a sede por Doralda, pois o sexo é vital:

A já na outra noite, ele se prezava de tudo, são de aço, aquela felicidade. Só muitos meses adiante, a quebra de moleza [não ter ereção] quis voltar, mas que não foi grave. Ao que ele teve, para se salvar, no instante, a ideia de invenção de imaginar e lembrar as coisas impossíveis, mundo delas; e Doralda, a língua, arrepios no pescoço dele, nas orêlhas, como ela sabia - muito ditosamente que tudo passou. A partir dali, nunca teve mais nenhum rebate. Precisava tomar cassinga não, homem era homem até por demais, o que a Deus agradecia Se não, por que e para que vivia um? (ROSA, 2016, p. 41).

O que nos parece aqui, diferentemente do que entendemos no amor romântico, no sentido de um amor que transcende para alcançar o amor espiritual, é que Soropita

tem por Doralda um amor carnal, que permanece, em boa parte da narrativa, nessa esfera. É o amor através do corpo, que se alimenta da sexualidade e nega a função reprodutiva, retomando Paz (1994), já que Doralda, aparentemente, não pode ter filhos. É um amor erótico, que de acordo com nossa leitura, não consegue se manter transcendental, ao contrário do que propõe Nunes (2009).

O amor de Soropita em apenas um momento da narrativa parece transcender:

Tudo no diário disformava aborrecido e espalhado, sujo, triste, trabalhos e cuidados, desgraceiras, e medo de tanta surpresa má, tudo virava um cansaço. Até que homem recomeçava junto com mulher, força de fogo tornando a reunir seus pedaços, o em - Deus. Depois, se estava retranquilo, não carecia de pensar mais em demônios de caretas, nem no Carcará, não tinha culpa [...] (ROSA, 2016, p. 41-42).

Este é o único momento na narrativa que encontramos um visão de amor transcendental, um amor como completude, entre um homem e uma mulher, ainda que provisória. Esse amor não se sustenta durante a narrativa porque o amor acaba trazendo muito sofrimento a Soropita, porque ele é muito conflituoso, como apontamos anteriormente. Esse trecho nos dá uma ideia que o amor pode oscilar, entre o transcendental e o carnal, mas toda a culpa que ele carrega consigo, as memórias de uma passado que lhe causam dor, aliados ao contexto social, não permitem que o amor, como transcendência, se sustente. É um amor tão ambíguo, assim como quem o sente.

Portanto, acreditamos que esse amor de Soropita mantém-se nesta oscilação, e, em sua maior parte, na esfera carnal por uma razão específica: por causa do sertão. Por estar muito preso ao código moral sertanejo, Soropita não consegue fazer com que seu amor evolua, transcenda e se sustente desta forma.

Soropita parece querer exibir Doralda, muito mais como um prêmio que ateste sua respeitabilidade

Soropita mandava Doralda levantar a cara, bilando-lhe o dedo no queixo, denotava-a a Dalberto:
- Desde vê, Dal: não ela não é um suficiente de mulher, que bate as vazas? Não semelha a sota mais vistosa? [...]

- Os preços, dou é os preços, minha filha... Em o negócio melhor que eu já fiz! Repara, Dalberto. Esta, quem vê, já sabe o que mulher vale. Ao pois? Ah, fuma, fuma um pouco, minha nega, que é do encanto de se admirar...[...]

O Dalberto em desaso, pensativo. Soropita por sua vez bebia um gole, e se entortava para trás, quase como uma risada. O que ele estava gostando de ver: como os outros não tinham coragem, para insentatez dividida (ROSA, 2016, p. 74)

Soropita, mesmo estando casado com Doralda, tem uma postura adversa de um marido com sua mulher neste tipo de sociedade. Apesar de exercer a autoridade de marido, pois manda a mulher levantar o rosto, por exemplo, ao mesmo tempo, às vezes trata a mulher como se ainda fosse uma prostituta. Soropita, mais uma vez, tem uma postura ambígua, pois ao mesmo tempo que gosta que a mulher seja respeitada como uma senhora casada, também tem prazer em exibi-la, enaltecendo atributos que não são comuns às mulheres casadas.

Durante o jantar com o amigo e a esposa, ao olhar para Doralda, Soropita pensa:

Serena se sentava, aquela era uma inocência. Ou a instante tornada a ser a foga biscaia da casa da Clema, pelas dôces desordens. Sorrindo, ali, entre eles dois, sua risada sincera meia rouca, sua carinha bonita de cachorro, ela toda apavã, olhando completo, com olhos novos, o beicinho de baixo demolhado, lambido a pontinha de língua, e depois apertava os olhos, como se fosse por estar batendo um sol. Se sentava elegante, com precisão de atormentar os homens, sabia cruzar as pernas. O vestido era fino, era fofamente, a mão de um podia se escorregar por debaixo dele, num tacto que nunca se contentava (ROSA, 2016, p. 74).

Seria possível, então, ter ao mesmo tempo a esposa e a prostituta, na mesma mulher? Talvez sim, se Soropita estivesse disposto a se expor e correr o risco de ter um julgamento social e perder o poder e respeitabilidade que conquistou. Mas, no nosso entendimento, ele não está, e é por isso que seu amor por Doralda não transcende.

Neste sentido, compreendemos que Soropita, portanto, sustenta um amor erótico e carnal por Doralda, mas tenta apagar as lembranças de suas vidas pregressas, pois quer esquecer o seu passado e o dela para manter a sua ordem familiar, de homem e mulher respeitados de acordo com a moral e os bons costumes dos Gerais. Soropita é um

ex-jagunço e agora um proprietário de terra e comerciante, portanto, leva consigo os códigos éticos e morais pertencentes a essa esfera coletiva do sistema jagunço e também do sistema paternalista sertanejo.

Neste sentido, Soropita, que migra entre estes dois pólos, constituído por esta contradição inerente ao mundo sertanejo rosiano, parece não conseguir fazer com que seu amor por Doralda se mantenha transcendental, porque nos parece que o amor, que é da esfera privada, não tem lugar em um ambiente ainda tão contaminado pelo jaguncismo, este da esfera coletiva. Em outras palavras, os códigos que regem a esfera coletiva do jaguncismo não dão lugar ao que concerne a individualidade do jagunço, ou, neste caso, ex-jagunço, que no caso de Soropita diz respeito ao seu sentimento por Doralda, que não consegue ultrapassar as barreiras morais impostas pelo mundo em que vive. E desta maneira, apesar de iniciar seu amor pelos ritos carnais, seu amor não se mantém na transcendência porque fica preso às amarras sociais.

Desta maneira, entendemos que a única saída para Soropita, para que ele fosse capaz de ultrapassar o sofrimento psicológico, que lhe causa tanto mal-estar e tantos devaneios, seria realizar uma lembrança efetiva do seu passado, para depois alcançar a redenção, o que falha em realizar:

De agora, feliz dos 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 que se passara num longe longe. Mas, o manso de desdobrar memória – o regozinho de desfiar fino ao fim o que um tempo ele tinha tido – isso podia, em seu escondido cada um reina; prazer de sombra. Que fora bom, quem fora. [...] mas Soropita nem escutava a tino as pisadas de Caboclim, mãos no caminho –: agora o mundo de fora lhe vinha filtrado sorrateiro, furtivo, só em seus simples riscos de existível os ruídos e cheiros agrestes entravam para a alma do seu recordar (ROSA, 2016, p.41).

Ao tentar esquecer o passado e ter seus devaneios fantasiosos, cheios de ameaças para a sua vida, o ex-matador não consegue alcançar o gozo do amor e a felicidade porque não consegue alcançar a redenção, conforme proposta por Benjamin (1987).

Para Benjamin (1987, p. 224), lembrar o passado significa não só reconhecê-lo como de fato ele foi, mas sim “apropriar-se de uma reminiscência, tal

como ela relampeja no momento de um perigo”, afinal, para ele, nada do que aconteceu na história pode ser dado como perdido, não pode ser esquecido. Löwy (2005), em sua leitura das teses *Sobre um Conceito de História*, afirma que a história para Benjamin é inacabada, assim como o passado. A rememoração, ou seja, a contemplação, na consciência, das injustiças passadas, não é o suficiente. É necessário que ocorra a redenção, a qual “exige a rememoração integral do passado”¹⁰⁸, isto é, a reparação do sofrimento, da desolação e a realização dos objetivos. A redenção, por sua vez, é a emancipação, e não é uma certeza, é uma possibilidade, e só pode ocorrer se os sofrimentos humanos não forem esquecidos.

A redenção só pode ocorrer se houver um esforço crítico ao olhar o passado para reivindicar a sua libertação. A rememoração do passado deve promover uma transformação ativa do presente e é essa transformação que leva à felicidade. Benjamin (1987, p. 223) afirma que “o passado traz consigo um índice misterioso, que impele à redenção”, e a redenção, para ele, de acordo com Löwy (2005), é uma apocatástase, que diz respeito à salvação da alma. A redenção, enquanto apocatástase, permite que as coisas possam recomeçar, sem um apagamento, pois a restituição do passado ressurgem como algo novo. De acordo com Löwy, “ela está a serviço da reflexão e da prática revolucionária do presente, aqui e agora”¹⁰⁹. A relação entre o presente e o passado é dialética, pois o presente, ao iluminar o passado, faz com que este seja uma força no presente, uma forma de resistir.

Nesta análise, portanto, propomos uma migração do conceito benjaminiano, pensado para o coletivo, para a história individual, apoiados no que faz Maria Rita Khel (2016) em *O tempo e o cão*, ao discutir a depressão como o mal do século XXI. Para ela, a depressão, mesmo sendo uma manifestação individual, ou seja, da esfera privada, é causada pelo que ela chama de “sintomas sociais” (KHEL, 2016, p. 27), relativo à esfera pública, coletiva. Benjamin pensava nas relações com o passado a partir de uma proposta de teorizar sobre a história e propomos, a partir de um desvio da sua teoria, pensar nessas implicações do passado no presente, em função do caso individual também desta narrativa.

¹⁰⁸ Ibid., p. 54

¹⁰⁹ Ibid., p. 57

Soropita parece querer contrariar o que Freud (2016, p.12) propõe, que “na vida psíquica nada que uma vez se formou pode acabar, de que tudo é preservado de alguma maneira e pode ser trazido novamente à luz em circunstâncias adequadas, mediante uma regressão de largo alcance”. Desta forma, a única possibilidade que resta a Soropita é esse sofrimento, que acabará por gerar a si mesmo um mal-estar, pois a conservação do passado na vida psíquica, segundo Freud (2016) é uma regra.

Este mal-estar é resultado do sofrimento de Soropita, que o impedem de alcançar a sua própria redenção e a felicidade, e, conseqüentemente, de sustentar o seu amor por Doralda, sendo a mulher que ela é. Soropita, ao voltar para casa com Dalberto, ao pensar que o amigo conhecia Doralda, fica desesperado e até pensa em matá-lo para que recobre sua tranquilidade:

Podia conservar dever de segredo. Mas não era merecido, não era possível! Se, no avistar Doralda, o Dalberto e ela exclamassem saudação de surpresa, se dessem qualquerzinho sinal de já serem conhecidos, de Montes Claros, da casa da Clema?...Lacráu que pica; era uma ferida. O Dalberto – quem eu conhecia melhor, seu amigo mais amigo, que sabia tudo dele, acompanhara as grandes passagens de sua vida, respeitava seu preceito... Não podia! O pior, que não podia – era que o Dalberto soubesse. Por ele mesmo, Dalberto, por causa mesmo dele. Não podia, assim no momento, desvirar tudo, desmanchar aquela admiração de estima do Dalberto – então tudo o que ele Soropita tinha feito e tinha sido não representava coisa nenhuma de nada, não tinha firmeza, de repente um podia perder o figurado de si, com o mesmo ligeiro com que se desencoura uma vaca morta no chão de um pasto... Mas, então... Então matava. Tinha de matar o Dalberto. Matava, pois matava. Soropita bebeu um gole de tranquilidade (ROSA, 2016, p.62).

Mais uma vez, o desespero do protagonista da novela é evidente. Mesmo não sabendo se Dalberto realmente conhecia Doralda ou não - após o jantar a mulher confirma que não se conheceram antes desta ocasião - ele pensa em matar o seu amigo, pois o que estava em jogo era toda a estabilidade de sua nova vida, de homem respeitado. Essa perturbação de Soropita, como mostramos, está presente ao longo de toda a narrativa.

Freud (2016, p.31) afirma que “boa parte da culpa por nossa miséria vem do que é chamado de nossa civilização”. Essa civilização, que, nas palavras de Khel (2016, p. 30, grifo da autora), pode ser interpretada como o “Outro” é ocupada “por figuras de autoridade - moral, religiosa, política [...] - que emitem enunciados capazes de simular respostas ao enigma do “que o Outro quer de mim?””. A sociedade sertaneja patriarcal espera de Soropita atitudes condizentes com sua posição social: a prostituta, neste caso, serviria apenas para a diversão, mas não para o casamento. O mal-estar do amor de Soropita, portanto, nos parece ser um sintoma social.

Desta maneira, o sofrimento e a culpa de Soropita o impedem de rememorar o passado de maneira que haja a reparação do sofrimento. Soropita, portanto, sucumbe ao mal estar gerado pela ordem social estabelecida, ficando à mercê dela. Para ele, há uma profunda e duradoura insatisfação com a sua sociedade, em forma uma condenação, conforme explica Freud (2016), que o sertanejo aceita e não consegue lutar contra ela. Soropita sofre por ter cedido ao seu amor e ao seu desejo de se casar com Doralda, e entra em “desacordo com o que seu meio social estabeleceu” (KHEL, 2016, p. 61) como adequado.

Soropita sucumbe à ordem da civilização, regida pelo sistema patriarcal e sistema jagunço, que “uma vez estabelecida resolve quando, onde e como algo deve ser feito” (FREUD, 2016, p. 38), renegando o seu passado. Freud (2016) nos alerta o quanto a civilização, ao ser construída sobre a renúncia instintual, pressupõe a não a satisfação, supressão e repressão dos instintos. “Essa “frustração cultural” domina o largo âmbito dos vínculos sociais entre os homens; já que sabemos que todas as culturas têm de combater”¹¹⁰.

Entretanto, Dalberto confessa realmente gostar de Analma, mudando a postura que teve anteriormente ao falar sobre casamento com uma prostituta, e revela que quer se casar com ela e que enviou uma carta dizendo suas intenções. Ele diz ao amigo:

Mas eu gosto, Surupita. Ao que não posso viver sem ela - com outra não tolero casar! Tem muitas moças-famílias que me querem, até eu digo - ave! - e uma, bem bonitinha, na minha terra, se sabe que fez promessa a santo, p'ra me casar em vão. Sem-graças.

¹¹⁰ Ibid., p 43

Mas, Surupita, amor é coragens. E amor é sede depois de ser ter bem bebido...(ROSA, 2016, p. 79).

Soropita, muito embora no fim da narrativa “a vida podia recomeçar, igualzinha, do princípio, e dali, quantas vezes quisesse” (ROSA, 2016, p. 94), não dá indícios de que aprendeu com o amigo que o amor requer coragem e que vai assumir Doralda por quem ela é, de fato. Aliás, não decidiu se iria ou não se mudar para Campo Frio. A vida, naquele momento, podia recomeçar exatamente daquele ponto porque ali nada o ameaçava: Dalberto estava partindo, Iládio já havia sido expulso e ele ficaria com seus devaneios, durante suas viagens, e sua mulher ali no ão. Mas até quando?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta deste trabalho foi abordar o amor em Guimarães Rosa, privilegiando a leitura das narrativas *Desenredo* e *Dão-Lalalão*, levando em consideração o contexto social histórico do sertão. Além de considerarmos parte da importante fortuna crítica sobre estes temas, nossa intenção foi verificar a articulação do amor, ou das relações amorosas, neste ambiente específico, sem que pudessem ser pensados separadamente.

Como o amor é um tema complexo, no sentido em que podem ser apreendidas várias concepções sobre ele, não foi possível nos pautarmos em uma única, mas nosso intuito foi mostrar que o amor, enquanto um sentimento paradoxal, pode causar tanto felicidade quanto sofrimento nas relações humanas, e que estas são indissociáveis ao contexto histórico em que estão inseridas, como se este exerce algum tipo de força sobre aquelas.

No primeiro capítulo, decidimos abordar a fortuna crítica. A escolha desta metodologia se baseia no fato de que estes estudos, por se tratar de um escritor muito estudado, como Guimarães Rosa, além de contextualizarem a temática de estudo proposta por este trabalho, dão uma ideia dos direcionamentos destes temas e de como poderíamos contribuir com uma nova chave de leitura. A ideia foi mostrar que tais estudos não contemplavam o estudo do amor dentro do sertão, e que nossa proposta está contemplando uma nova leitura.

No segundo capítulo, trouxemos *Desenredo*. Embora o conto tenha sido publicado mais de 10 anos depois da publicação de *Dão-Lalalão*, a nossa inversão cronológica, como explicamos na introdução, se dá pelo fato de que organizamos o trabalho pelo viés temático de nossa chave de leitura. Neste conto, há alguns elementos que parecem propiciar a vitória do amor sobre o sertão: as poucas marcas históricas e o espaço propenso ao mito e a força da linguagem e do ato de narrar. Jó Joaquim se vale da linguagem e de uma nova narrativa para restaurar a sua relação com Lívria e construir uma nova realidade. Apenas nesta nova realidade, elaborada pela linguagem, a história de amor prospera, porque recupera a amada e se mantém íntegro perante a aldeia. Jó Joaquim consegue desenredar os fatos porque seu amor por Lívria

transcende, restaurando o lado divino do amor sem desconsiderar a humanidade dela, nas suas virtudes e defeitos.

No terceiro capítulo, trabalhamos com *Dão-Lalalão*. A história de amor de Soropita com Doralda causa muito sofrimento a ele porque ele não consegue ignorar os códigos morais do mundo sertanejo. Os devaneios de Soropita nos mostram como ele é atormentado por sua vida pregressa e da ex-mulher, e o sofrimento psicológico que ele apresenta, por conta do que ele parece entender como uma obrigatoriedade social, contribui para que seu amor por Doralda não transcenda. Para que isso ocorresse, ele deveria ser capaz de amá-la em sua plenitude, sustentando o amor pela mulher e também pela prostituta. Mas ao querer ignorar uma das facetas da mulher, fica preso às amarras sociais e ao amor erótico.

Neste trabalho, não tivemos a intenção de fazer um estudo comparativo sobre as narrativas: embora tratem do tema amoroso, as soluções são diferentes. E, em nossa leitura, as soluções são diferentes por conta do contexto histórico. E este contexto histórico afeta de maneiras diferentes os protagonistas. Em *Desenredo* Jó Joaquim sofre devido às atitudes da mulher, por ações externas, enquanto em *Dão-Lalalão*, Soropita sofre porque ele mesmo causa seu próprio sofrimento. Jó Joaquim consegue ultrapassar o sofrimento e por isso desenreda sua história de amor. Soropita não consegue ultrapassar o sofrimento e por isso não consegue se desvencilhar das amarras sociais e do sofrimento.

Talvez, se o contexto histórico em *Desenredo* fosse mais marcante, Jó Joaquim também não conseguiria ultrapassar o sofrimento que a mulher causou. Mas não temos como saber. O que sabemos é que o sertão e o sistema jagunço parecem influenciar diretamente as relações amorosas e é este o ponto central deste trabalho: o sentimento da esfera coletiva é mais forte que a individual, portanto, os códigos éticos sertanejo se sobrepõe ao sentimento amoroso. E isso nos parece claro em *Dão-Lalalão*. Caso contrário, Soropita, ao ocupar a posição que ocupa, não se importaria com o que os outros achariam dele mesmo ou de Doralda, não se preocuparia em considerar ir para Campo Frio, e talvez nem tivesse tantos devaneios: talvez nem haveria sofrimento para ser ultrapassado. Jó Joaquim, ao contrário de Soropita, não teve escolha: o sofrimento seria inevitável, e por isso ele decide ultrapassá-lo.

Ainda ficaram algumas questões a serem pensadas em pesquisas futuras, que por questões de tempo não puderam ser contempladas. Uma delas é a comparação direta entre as narrativas, já que, em nosso entendimento, tratam-se do mesmo tema, como já dissemos, mas com soluções diferentes. Para este caso específico, fazer uma comparação exigiria uma outra abordagem teórica, a teoria comparada, além de tentar estabelecer uma comparação em termos formais, já que se trata de uma novela e de um conto.

Outra possibilidade seria verificar como o contexto histórico influencia, ou se influencia, as relações amorosas nas demais novelas de *Corpo de Baile* e de nos outros contos de amor de *Tutameia*, e se chegam ocorrer interdições amorosas, tentando estabelecer uma mapa das relações amorosas nessas duas obras. Mas este seria um trabalho de maior envergadura, não cabendo nos limites de uma pesquisa de mestrado.

Portanto, finalizando, tentamos responder às questões colocadas na introdução deste trabalho, que motivaram esta pesquisa. Entendemos que para amar é preciso ser subversivo e transgredir o ambiente em que se vive. Sem burlar o sistema social, neste contexto, não é possível amar em sua plenitude. Portanto, para amar, é preciso burlar as leis: da razão, da sociedade e as de si mesmo. O amor é coragens.

REFERÊNCIAS

- ABRANTES, F. *Tristão e Isolda*: lenda medieval celta de amor. São Paulo: Martin Claret, 2011.
- ALTER, R. Introdução ao Antigo Testamento. In.: ALTER, R. e KERMODE, F. (Org). *Guia Literário da Bíblia*. Tradução de Raul Filker. São Paulo: Editora UNESP, 1997.
- ALVES, Maria Theresa Abelha. Amar o amor, amaro amor: sob o jugo de Doralda. In: DUARTE, L. P. e ALVES, M. T. A. (Org.). *Outras margens*: estudos da obra de Guimarães Rosa. Belo Horizonte: Autêntica/PUC Minas, 2001, p. 213-230.
- _____. A angústia do gozo em preto e branco. In: DUARTE, Lélia Parreira et. al. *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte: CESPUC-PUC Minas, 2003, p. 506-511.
- ARRIGUCCI JR, D. *O mundo misturado*: romance e experiência em Guimarães Rosa. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 40, p. 7-29, nov. 1994. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4457413/mod_resource/content/1/Davi%20Arrigucci%20-%20O%20mundo%20misturado.pdf. Acesso em 02 fev. 2019.
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito de História. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. 3ª ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987, p. 222-234. Disponível em: <https://www.psicanalisespolitica.files.wordpress.com/2014/10/obras-escolhidas-vol-1-magia-e-tc3a9cnica-arte-e-polc3adtica.pdf>. Acesso em: 13 mai. 2017.
- _____. O contador de histórias. In.: *Linguagem, tradução, literatura* (filosofia, teoria e crítica). Tradução de João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2005.
- Bíblia online*: Ed. Ave Maria. Disponível em: <http://www.claret.org.br/biblia>. Acesso em 13 dez. 2019.
- BOLLE, W. *grandesertão.br*. São Paulo: Livraria Duas Cidades/Editora 34, 2004.
- _____. O Brasil jagunço: retórica e poética. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, nº 44, 2007. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/34566>. Acesso em 12 ago. 2018.
- BIZZARRI, E. *João Guimarães Rosa*: correspondência (com seu tradutor italiano). 2ª ed. São Paulo: T.A. Queiroz; Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1980.
- BRANCO, A. L. *Tutaméia: do chiste à mimesis*. A respeito da família. 2009. 138 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-01122009-123414/publico/ANA_LUCIA_BRANCO.pdf. Acesso em: 27 de fev. 2020.

CANDIDO, A. The Brazilian Family. In: SMITH, T. L.; MARCHANT, A. (Ed.). *Brazil: Portrait of a half continent*. New York: The Dryden Press, 1951. p. 291-311.

_____. Jagunços mineiros: de Cláudio a Guimarães Rosa. In: CANDIDO, A. *Vários Escritos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977. p. 133-160. Disponível em: <https://www.joaocamillopenna.files.wordpress.com/2014/03/candido-vc3a1rios-escritos.pdf>. Acesso em: 21 mar. 2019.

_____. O homem dos avessos. In: COUTINHO, E. F. (Org.) *Guimarães Rosa*. (Coleção Fortuna Crítica). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 294-309.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A.. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

CORPAS, D. S. Transcendência do regional e modo de ser jagunço: observações de Antonio Candido sobre Grande Sertão: Veredas. *Itinerários*, Araraquara, nº 25, 2007, p. 65-85.

CORPAS, D. S. Notas sobre Tutaméia. *Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli*, v.1, n.1, jun.2012. Disponível em: <http://periodicos.urca.br/ojs/index.php/MacREN/article/download/327/247>. Acesso em: 13 jul. 2018.

FORTES, R.F. Algumas representações da imagem feminina em Guimarães Rosa. *Nonada: Letras em Revista*, Porto Alegre, vol. 10, n. 10, p. 146 - 155. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/5124/512451701009.pdf>. Acesso em: 27 fev. 2020.

FREYRE, G. *Casa grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. 51ª ed. São Paulo: Global, 2006.

FREUD, S. *O mal-estar na civilização*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.

_____. *O chiste e sua relação com o inconsciente*. Tradução de Fernando Costa Mattos e Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

GALVÃO, W. N. *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva S.A., 1986.

GOETHE, J. W. V. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Tradução Erlon José Paschoal. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

JOHNSON, R. A. *We: a chave da psicologia do amor romântico*. Trad. Maria Helena de Oliveira Tricca. São Paulo: Mercuryo, 1987.

JOLLES, A. *Las formas simples*. Santiago de Chile: Editora Universitaria, 1972.

- HOBBSAWN, E. O sentido do passado. In: _____. *Sobre história*. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- LEONEL, M. C. M. e SEGATTO, J. A. Política e violência no grande sertão de Guimarães Rosa. *Estudos Sociedade e Agricultura*, Rio de Janeiro, vol. 13, no. 1, 2005, p. 75-93. Disponível em: <http://r1.ufrj.br/esa/V2/ojs/index.php/esa/article/viewFile/259/255>. Acesso em: 13 jun. 2017.
- LÖWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Uma leitura das teses “Sobre um conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2005.
- KHEL, M. R. *O tempo e o cão*. São Paulo: Boitempo, 2016.
- MACHADO, A. M. *Recado do Nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do Nome de seus personagens*. São Paulo : Companhia das Letras, 2013
- MANFROI, L. T. R. e MENDONÇA, E. S. Uma leitura de Desenredo de Guimarães Rosa: o (des) construtor de palavras. In: *Congresso De Leitura Do Brasil, 17.*, 2009, Campinas. Anais do 17º COLE, Campinas, SP,: ALB, 2009. Disponível em: <http://www.alb.com.br/portal.html>. Acesso em: 10 set. 2019.
- MARCHEZAN, L. G. *As estratégias do “Desenredo”, conto de Guimarães Rosa*. In: Seminários do Gel, 2000. Disponível em: http://www.leffa.pro.br/tela4/Textos/Textos/Anais/GEL_XXX/ART109.pdf. Acesso em: 02 ago. 2018.
- MENDES, N. M. A visão humorística do amor – representação em quatro contos de Tutaméia. *Ensaio de Semiótica: Cadernos de Linguística e teoria da Literatura*, n. 2, 1979, p. 12-31. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cltl/article/viewFile/9706/8523>. Acesso em: 25 abr. 2017.
- MENESES, A. B. “Dãolalalão” de Guimarães Rosa ou o “Cântico dos cânticos” do sertão: um sino e seu badaladal. *Estudos Avançados*, v. 22, n. 64, p. 255-272, 2008. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142008000300016. Acesso em: 08 mai. 2017.
- MONTE, M. *Lendas das Sereias*. MM. São Paulo, EMI, 1989.
- NOVIS, V. *Tutaméia: arte e engenho*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989,
- NUNES, B. O amor na obra de Guimarães Rosa. In: _____. *O dorso do tigre*. São Paulo: Ed. 34, 2009, p. 137-166.
- _____. A viagem. In: _____. *O dorso do tigre*. São Paulo: Ed. 34, 2009, p. 167- 172.

PASSOS, C. R. P. O contar desmanchando... artifícios de Rosa. In _____: DUARTE, L. P. e ALVES, M. T. A. (Org.). *Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica/PUC Minas, 2001, p.21-36.

PAZ, O. *A dupla chama*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PLATÃO. *O Banquete*. [S.l.: s.n., s.d.]. Disponível em: <http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/hfe/protagoras2/links/O_banquete.pdf>. Acesso em: 03 abr. 2017.

PROENÇA, C. *Ribeira do S. Francisco*. Biblioteca Militar, vol. LXXVI. Rio de Janeiro: Gráfica Laemmert Ltda, 1943.

RAGO, M. A colonização da mulher. In: _____. *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar: Brasil: 1890 – 1930*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985. Disponível em: <<https://www.passeidireto.com/arquivo/17647371/rago-margareth-a-colonizacao-da-mulher-in-do-cabare-ao-lar>>. Acesso em: 10 dez. 2017.

ROCHA, E. S. O sino do amor e o badalar do recalque: notas sobre Dão-Lalalão, de Guimarães Rosa. *Revista Criação & Crítica*, nº 3, p. 17-32, 2009(a). Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/46769>. Acesso em: 12 abr. 2017

ROCHA, M. L. A trama do desejo: uma leitura do conto “Desenredo”, de Guimarães Rosa. *Magma*, n. 6, p.79-84, 1999. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/magma/article/view/73436>>. Acesso em: 01 mai. 2017.

ROMERO, H. C. *Amor e paradoxo: um percurso pelos indícios de Lacan*. 2017. 98 f. Dissertação (Mestre em Ciências) – Faculdade de filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, 2017.

RONCARI, L. *O Brasil de Rosa: o amor e o poder*. São Paulo: Ed. UNESP, 2004.

_____. O cão do sertão no arraial do Æo. *Itinerários*, Araraquara, nº 25, 2007, p. 117-139.

ROSA, J. G. *Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984a.

_____. *No urubuquaquá, no Pinhém*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984b.

_____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

_____. *Tutameia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

_____. *Noites do Sertão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

_____. *Grande Sertão: veredas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SAVATER, F. *Ética para meu filho*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Disponível em: <https://www.passeidireto.com/lista/41550379-literatura/arquivo/55288837-savater-etica-para-meu-filho>. Acesso em: 07 nov. 2019.

SILVA, A. M. M. e MANGUEIRA, J. V. Arquétipos da dualidade feminina no conto “Desenredo” de João Guimarães Rosa. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 47, n.2, p.194-200, 2012. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/11316/7721>>. Acesso em: 13 mai. 2017.

SOARES, C. C. Considerações sobre Corpo de Baile. *Itinerários*, Araraquara, nº 25, 2007, p. 39-64.

_____. Corpo de Baile: um mundo em transformação. *Ângulo*, 115, out/dez 2008, p. 40-47. Disponível em: <http://www.fatea.br/seer/index.php/angulo/article/viewFile/96/83>. Acesso em: 02 dez. 2017.

VIANNA, O. *Instituições políticas brasileiras*. Vol. I. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1987.

_____. *Ensaio inédito*. Campinas: ed. UNICAMP, 1991.

WERNER, C. Introdução. In: HOMERO. *Odisseia*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

WISNIK, J. M. O famigerado. *Scripta*. Belo Horizonte, v. 5, n. 10, p. 177-198, 2002. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/12394/9693>. Acesso em: 03 fev. 2019.

WISNIK, J. M. A paixão dionisíaca em Tristão e Isolda. In: CARDOSO, S. et al. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.