

**A POTÊNCIA DA MEMÓRIA NA CONSTRUÇÃO  
DE «DÃO-LALALÃO», DE JOÃO GUIMARÃES ROSA**

**THE POWER OF MEMORY IN THE CONSTRUCTION  
OF «DÃO-LALALÃO», BY JOÃO GUIMARÃES ROSA**

**Maria Schtine Viana**

Universidade Nova de Lisboa,  
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas  
<https://orcid.org/0000-0002-6272-4448>

**RESUMO:** A novela «Dão-lalalão», uma das sete narrativas de *Corpo de baile*, é construída em um movimento de ida e volta da memória, parecendo que Soropita realiza duas viagens, uma de regresso à casa, quando cavalga do Andrequicé ao Æo, e outra por meio das reflexões, que, paulatinamente, vão sendo tecidas a partir das lembranças. Há também as recordações que Soropita compartilha com o amigo Dalberto e com a esposa, Doralda. Logo, as diferentes visões vão se sobrepondo à medida que os elementos externos, que estariam a cargo de um narrador supostamente imparcial, são penetrados por memórias evocadas pelas três personagens. É nesta narrativa do ciclo *Corpo de baile* que mais se pode verificar a ação da memória involuntária, pois é a partir do cheiro de um sabonete, que Soropita transporta na bagagem, como presente para a esposa, que Doralda é pela primeira vez evocada. As lembranças deslizam também de uma personagem a outra durante o jantar, oferecido por Soropita a Dalberto, ajudando o leitor a conhecer o passado de cada uma das personagens: seus desejos, projetos e segredos.

**Palavras-chave:** *Corpo de baile*, «Dão-lalalão», João Guimarães Rosa, memória, literatura brasileira.

**ABSTRACT:** The novel «Dão-lalalão», one of the seven narratives of *Corpo de baile*, is built on a movement back and forth from memory, seeming that Soropita makes two trips, one returning home, when she rides from Andrequicé to the Æo, and another through reflections, which are gradually woven from memories. There are also memories that Soropita shares with her friend Dalberto and his wife, Doralda. Soon, the different views overlap as the external elements, which would be in charge of a supposedly impartial narrator, are penetrated by memories evoked by the three characters. It is in this narrative of the *Corpo de baile* cycle that the action of involuntary memory can be seen the most, as it is from the smell of soap, which Soropita carries with her in her luggage, as a gift for her wife, that Doralda is evoked for the first time. Memories also slide from one character to another during dinner, offered by Soropita to Dalberto, helping the reader to know the past of each of the characters: their desires, projects, and secrets.

**Keywords:** *Corpo de baile*, «Dão-lalalão», João Guimarães Rosa, memory, Brazilian literature.

## Introdução

A primeira edição de *Corpo de baile*, composta em dois tomos, veio a lume pela editora José Olympio, em 1956, mesmo ano de publicação de *Grande sertão: veredas*. Na folha de rosto apresentam-se o título geral, *Corpo de baile*, e, entre parênteses, a indicação das sete novelas, procedimento adotado nos dois volumes. No índice do primeiro volume, no qual os textos são classificados como «poemas», as narrativas são apresentadas na seguinte ordem: «Campo geral», «Uma estória de amor», «A estória de Lélío e Lina», «O recado do morro», «Lão-Dalalão (Dão-Lalalão)», «Cara-de-Bronze» e «Buriti».

No final do segundo volume, é composto um outro índice, com a seguinte classificação: I. Gerais (Os romances) e II. Parábise (Os contos). São elencados na primeira categoria: «Campo geral», «A estória de Lélío e Lina», «Dão-Lalalão» e «Buriti». Portanto, «Uma estória de amor», «O recado do morro» e «Cara-de-Bronze» são denominadas de parábise.

Em 1960, as sete narrativas foram apresentadas em volume único, mantendo-se a ordem da primeira edição. A partir da terceira publicação, o conjunto é apresentado em três volumes autônomos, configurando *Corpo de baile* como subtítulo: 1. *Manuelzão e Miguilim*, com «Campo Geral» e «Uma história de amor» (1964); 2. *No Urubuquaquá, no Pinhém*, composto por «O recado do morro», «Cara-de-Bronze» e «A estória de Lélío e Lina» (1965); e 3. *Noites do Sertão*, contendo «Dão-Lalalão» e «Buriti» (1965). Assim sendo, nessa estrutura definitiva a novela «Dão-Lalalão», objeto desse ensaio, integra o último volume da trilogia.

Nas sete narrativas do ciclo, a importância da viagem é preponderante. No final de «Campo geral», Miguilim parte do Mutum; em «Uma estória de amor», Manuelzão viaja para tanger uma boiada; na companhia de Lina, Lélío cavalga, deixando para trás a vida no Pinhém; Soropita vai do ão a Andrequicé para fazer compras e ouvir uma novela de rádio, em «Dão-Lalalão»; Pedro Orósio acompanha uma comitiva pelo sertão, em «O recado do morro»; Grivo viaja pelos gerais em busca da palavra poética, em «Cara-de-Bronze»; e, na última narrativa do ciclo, Miguel retorna ao Buriti Bom, em movimento circular, já que se trata da mesma personagem Miguilim da primeira novela.

Todavia, além desse percurso físico, bastante evidente em todas as narrativas, há o movimento da palavra na memória das personagens. É por meio das lembranças de fatos vividos na primeira infância que Miguilim experimenta a linguagem. A partir da recuperação de narrativas da tradição oral, Joana Xaviel e Seo Camilo apresentam

outra dimensão da palavra contada em «Uma estória de amor». Já em «O recado do morro» pode-se verificar a maneira complexa como o reconhecimento de uma mensagem, decodificada por meio da memória, livra um homem de uma emboscada. Prodigioso em fundir vários pontos de vista na construção de suas narrativas, em «Buriti» Guimarães Rosa urde grande parte da história por meio das recordações das personagens Miguel e Lalinha.

Mas qual seria o papel desempenhado pela memória em «Dão-Lalalão»? O objetivo deste ensaio é refletir sobre a importância das reminiscências na construção dessa narrativa, que parece ser construída como se Soropita, uma das personagens centrais, realizasse duas viagens, uma de regresso a casa e outra por meio das reflexões provocadas pelas lembranças.

De acordo com Gerárd Genette, em *Discurso da narrativa* (1979), a análise do discurso narrativo requer, com frequência, o estudo das relações, por um lado, entre o discurso (narrativa) e os acontecimentos que relata (história), e, por outro, entre esse discurso e o ato narrativo que o produz (narração). É a partir desses pressupostos que essa análise da novela «Dão-Lalalão» será conduzida.

Também me apoiarei em alguns elementos apresentados por Tzvetan Todorov na obra *Poética da prosa* (2003), para compreender alguns recursos usados na construção dessa narrativa rosiana.

## I

O enredo de «Dão-Lalalão (*o Devente*)» versa sobre a história de um ex-boiadeiro, Soropita, que se apaixona por uma prostituta, Doralda, com quem se casa. Corroído pelo ciúme, pois sempre imagina que sua esposa poderá ser reconhecida por algum ex-cliente, é atormentado por uma memória sombria.

Percebe-se facilmente que o recurso utilizado para contar essa história é o discurso indireto livre, mas sabemos que o DIL é ambíguo, justamente por permitir o entrelaçamento das vozes da personagem e do narrador. De acordo com Genette: «No discurso indireto livre, o narrador assume o discurso da personagem, ou, se se preferir, a personagem fala pela voz do narrador.» (Genette, 1979, p.173).

Nessa novela, apesar de ser evidente a presença de um narrador *heterodiegético*, ausente da história que conta, é recorrente o uso da expressão «a gente», transmitindo ambiguidade ao foco narrativo. Como bem assinala Susana Lages ao analisar «Dão-Lalalão»: «O pronome demonstrativo [a gente] indica a fusão entre a visão de um narrador distanciado da matéria narrada, e a visão do protagonista nela envolvida totalmente.» (Lages, 2002, p.54). Nesse caso, toda a trama é contada a partir de Soropita cujo ponto de vista orienta a perspectiva da narrativa.

Nenhuma das histórias de *Corpo de baile*, como também é o caso de *Grande sertão: veredas*, são demarcadas por capítulos ou partes, mas usaremos como critério demarcativo o mesmo procedimento utilizado por Gérard Genette para analisar a *Recherche* proustiana: «a presença de uma ruptura temporal é-o espacial importante» (Genette, 1979, p.88). Dessa maneira, teremos: I. pp.468-490, Soropita percorre sozinho a estrada que liga o Andrequicé ao ão, mergulhado em seus pensamentos e suas recordações; II. pp.491-513, reencontro de Dalberto e Soropita, que cavalgam lado a lado e conversam sobre o passado compartilhado até chegarem à casa de Soropita e Doralda; III. pp.513-527, Soropita conta a novela de rádio e todos jantam na companhia de Doralda, convívio que vai até a despedida dos vizinhos; IV. pp.527-548, diálogos estabelecidos entre Soropita, Dalberto e Doralda na sala e conversa do casal no quarto, antes de dormir; V. pp.548-553, no dia seguinte, Soropita desafia Iládio e se habilita a ir a Andrequicé para ouvir um novo episódio da novela de rádio.

Portanto, esses são os acontecimentos que relata a história, contada no decorrer de menos de 24 horas, mas, como veremos ao analisar cada sequência, muitas temporalidades estão condensadas no transcorrer dessas horas durante a produção da narração.

## II

Na primeira vintena de páginas de «Dão-Lalalão», Soropita, armado com pistola de nove tiros, revólver oxidado de cano curto e outro de cano longo no coldre, percorre o caminho conhecido não só por ele, mas também por seu cavalo, Caboclim. Os olhos de Soropita eram muito bons e melhor ainda seu olfato para farejar o perigo. Também tinha bom ouvido, pois podiam vendá-lo que, à cega, ele acertava onde estava pelo pisar do cavalo. Isso porque ia a Andrequicé com frequência para comprar, conversar e ouvir a novela de rádio, que compartilhava com os vizinhos.

Conhecer o caminho permitia os devaneios e as lembranças. A primeira vem quando Soropita esbarra em um dos alforjes, onde estão os regalos que leva para a esposa. Entre eles, um sabonete cheiroso, cor-de-rosa, que o faz lembrar do cheiro do corpo da mulher e dos aromas que exalam pela casa, principalmente no quarto, onde ela queima ervas e perfuma a roupa de cama com manjerição miúdo.

A palma da mão toca a cicatriz do queixo, portanto, é a partir de uma experiência tátil que o narrador mapeia as balas que já transpassaram aquele corpo: no queixo, nas coxas, na barriga, no quadril esquerdo, no braço, na orelha direita, furo que ele disfarça com os cabelos. De acordo com Paul Ricouer: «As doenças, as feridas, os traumatismos do passado levam a memória corporal a se concentrar em incidentes precisos que recorrem principalmente à memória secundária, à relembração, e convidam a relatá-los.»

(Ricouer, 2014, p.57). Entretanto, Soropita não fala dessas feridas nem mesmo à Doralda. A esposa, ainda que as tocasse, nunca tivera coragem de perguntar nada, em respeito ao seu silêncio.

Nesse percurso, marcado por imagens recuperadas pela memória, um lapso de futuro, o desejo de chegar à casa, lavar o corpo, jantar. Esse desejo manifesto traz à lembrança o pequeno jardim que circunda a casa onde mora com Doralda. Imagina que ela está lá, esperando, querendo vê-lo chegar, apelar da montaria e entrar. De acordo com Genette: «Uma anacronia pode ir no passado como no futuro, mais ou menos longe do momento ‘presente’, isto é, do momento da história em que a narrativa se interrompeu para lhe dar lugar.» (Genette, 1979, p.40). Essas distâncias temporais, denominadas de anacronias, é que permitem ao leitor construir uma primeira imagem da vida que Soropita desfruta atualmente na companhia da esposa.

Todavia, o remanso do cavalo pela trilha conhecida permite também a evocação de lembranças ainda mais remotas. Fatos ocorridos há mais de três anos, lembranças que lhe vinham sempre à cabeça. É por meio delas que o leitor saberá do primeiro encontro dele com Doralda, em um bordel, na cidade de Montes Claros. Portanto, além das marcas de bala, sobre as quais ele não revela a procedência, o corpo também guarda as lembranças que, quando solteiro, experimentara nos braços das meretrizes que cruzaram seu caminho.

Nessa travessia, há também tempo para fantasiar. Soropita cria uma história em que uma moça, prostituta, como fora sua esposa, é por ele enclausurada no quarto de uma casa. Ela conta-lhe os segredos de Doralda e das outras mulheres: «mulheres assim leves assim, dessoltas, sem agarro de família, sem mistura com as necessidades dos dias, sem os trabalhos nem dificuldades: eram que nem pássaros de variado canto e muitas cores.» (Rosa, 1956, p.489). É por meio dessas fantasias, apresentadas nessa primeira parte da novela, que Soropita supõe como teria sido o passado da esposa, já que não

tem coragem de perguntar nada sobre a vida pregressa dela, talvez por querer ocultar a própria. É justamente o desejo de esquecer o passado que o leva a mudar-se com Doralda para o vilarejo do ão, onde tem uma pequena fazenda, uma venda e, sobretudo, o respeito da comunidade local. Como bem aponta Susana Lages:

No presente, há, portanto, dois Soropitas e duas Doraldas: o Soropita que lembra de Surrupita, boiadeiro fanfarrão e de Sucena, prostituta de Montes Claros; o Soropita que pensa em Soropita, pequeno comerciante trabalhador e em Doralda, dona de casa, bela e prendada, casados e estabelecidos no ão. [...] Soropita gostaria de poder eliminar o passado para que esse passado fosse outro e para que o presente, ameaçado pelas marcas passadas pudesse ter uma conciliação futura. (Lages, 2002, p. 62)

Entretanto, à medida que a narrativa avança, veremos que esse passado, como nenhum passado, pode ser modificado, e, no caso de Soropita, sequer será ressignificado, já que ele resiste em falar das cicatrizes que carrega no corpo, certamente associadas aos crimes que cometera no passado.

Logo depois da longa digressão, em que Soropita se recorda de Doralda e da maneira como se conheceram, o narrador nos permite traçar uma ideia da vida prosaica que o casal tem no presente. Entretanto, uma reviravolta acontece na história: dá-se o encontro com Dalberto, amigo que Soropita não via há mais de cinco anos. Ainda que tenha ficado contente ao revê-lo, é a contragosto que o convida para jantar em sua casa, que fica nos arredores. É nesta segunda vintena de páginas que sabemos de algumas aventuras vividas pelos dois, tangendo zebus. Se Dalberto fica feliz ao rever o amigo, seus companheiros de viagem reconhecem em Soropita um matador.

De acordo com Paul Ricoeur: «Não nos lembramos somente de nós, vendo, experimentando, aprendendo, mas das situações



do mundo, nas quais vimos, experimentamos, aprendemos. Tais situações implicam o próprio corpo e o corpo dos outros, o espaço onde se viveu.» (Ricouer, 2014, p.53). É justamente o encontro com o outro, no caso Dalberto e seus companheiros de viagem, que deflagram memórias de outros lugares e experiências compartilhadas no passado.

O texto dessas duas páginas, em que os homens mencionam os valentões que Soropita matara, está entre parênteses. Uma marca gráfica que determina não apenas uma digressão temporal, mas indica que estão afastados fisicamente dos dois amigos que cavalgam alguns metros à frente.

O narrador já nos informou no início da história que Soropita ouviu muito bem. Por isso, ele «sabia, sabia que falavam dele» (Rosa, 1956, p.494). Para alguns era doido, para outros, justiceiro, para outrem fora mandado pelo governo. Incomodado com esses sussurros que ouve e os comentários que presente, a conversa entre ele e Dalberto só flui depois que os companheiros de viagem do amigo reencontrado passam à frente e tomam o atalho para o povoado do Azedo, onde vão pernoitar.

A partir desse encontro com Dalberto, a narrativa não se restringe mais às percepções e recordações de Soropita, pois as reações e as lembranças de Dalberto também se apresentam, modificando a visão que o leitor até então tinha da história. De acordo com Todorov: «O surgimento de um novo personagem acarreta inevitavelmente a interrupção da história precedente para que uma nova história, aquela que explica o ‘estou aqui agora’ do novo personagem, nos seja contada [...]; esse procedimento chama-se *engaste*.» (Todorov, 2003, p.100).

Dalberto não apenas entra fisicamente no caminho de Soropita, mas altera o curso da narrativa. Depois de recordarem das aventuras vividas como boiadeiros, ele conta que está apaixonado por uma mulher, filha de boa família, que fugira do marido para viver em um bordel.

Já bem próximo da casa onde mora, Soropita imagina que o amigo vai gostar de Doralda. De novo, ao lembrar-se dos presentes que traz consigo, sobretudo do sabonete, vem o relance de uma ideia e Soropita se debate contra o pensamento. O corpo todo a tremer. O amigo percebe. Então, conhecemos seu grande temor: «Quem sabe o Dalberto conhecia Doralda, de Montes Claros, de qualquer tempo, sabia de onde ela tinha vindo, a vida que antes levava?» (Rosa, 1956, p.512 ).

Segundo Maria da Glória Bordini, é nesse trecho que ocorre uma reviravolta no enredo, pois «Soropita se dá conta de que o amigo pode ter conhecido Doralda em suas aventuras sexuais, e essa suspeita o invade com tal força, que se transforma em intento assassino.» (Zilberman, 2007, p.102). Realmente é nesse ponto que tem início o que se pode chamar de terceira parte da novela e há uma reviravolta no enredo, mas pode-se verificar que se instaura também uma outra forma de narrar. Quando a trilha percorrida a cavalo, inicialmente por Soropita e depois na companhia do amigo, é substituída pela casa onde mora com Doralda, a narrativa torna-se mais descritiva, as personagens não são mais lembradas ou fantasiadas, «mas pessoas vivas de conhecidas: Zuz, Moura, o Erém, estavam ali como se fossem crianças pequenas.» (Rosa, 1956, p.515). Todos reunidos para ouvir o capítulo da novela que Soropita carregava na memória.

Na véspera, havia passado por ali o comprador de galinha e ovos, Seo Abrãozinho Buristém. Personagem só mencionada, que, dirigindo seu caminhão, trouxera consigo o rádio, por meio do qual puderam ouvir a novela. Mas os moradores locais queriam ouvi-la novamente, recontada por Soropita. Diferentemente das histórias que são apresentadas em um sistema de encaixe em outras narrativas do ciclo *Corpo de baile*, como as contadas por Joana Xaviel e Seo Camilo em «Uma história de amor», em «Dão-Lalalão», ainda que o narrador sinalize que Soropita recontava a novela com clareza,

desse enredo é nos dado apenas uma frase: «A novela...o pai não consentia o casamento, a moça e o moço padeciam... Todos os do ão desaprovavam.» (Rosa, 1956, p.519).

Entretanto, o que se conta não é o enredo da novela de rádio, mas a reação dos ouvintes e a angústia de Soropita. É como se o narrador, por temer a reação de Soropita, caso Dalberto reconhecesse Doralda, adiasse o quanto pode a entrada dela na sala. Finalmente, aquela que nos fora apresentada por meio das memórias do marido, entra em cena. Procedimento narrativo que continua, pois, além de a entrada de Doralda ter sido adiada, sua primeira passagem na sala fora rápida: «E mandava que eles entrassem, assim ela se escapou pelo corredor, como se tivesse vindo só para esvoaçar por entre os homens, e logo desaparecer, tirando-os, chamando-os, para o interior da casa, para a sala de jantar.» (Rosa, 1956, p.520).

Durante o jantar, é sob o olhar de Dalberto que o leitor acompanhará o ir e vir de Doralda da sala de jantar para a cozinha, olhar que Soropita vigia: «Agora Dalberto a admirava. Agora, o Dalberto entendia por que ele, Soropita, tinha escolhido de se casar.» (Rosa, 1956, p.521). Nessa observação atenta do marido, há sempre uma suspeita e a angustiante espera de que haja algum indício de reconhecimento recíproco, que, sabemos, poderá terminar em tragédia.

O que pode se chamar de quarta parte da novela, ocorre após a partida dos vizinhos, quando entre Doralda, Soropita e Dalberto se estabelece um diálogo regado por conhaque e pontuado por um sugestivo jogo de sedução.

Doralda é estimulada pelo marido a ficar à vontade diante de Dalberto. Sem saber das desconfianças de Soropita, ela troca de roupa e volta para a sala maquiada, usando vestido chique e salto alto. Nós sabemos que nesses trajes ela poderia despertar com mais facilidade as lembranças de Dalberto e a tensão aumenta. Soropita insiste para que ele perceba o quanto os dois gostavam um do outro, mas permanece armado, sempre levando

a mão no coldre do revólver. Ao observar o convívio do casal, Dalberto passa a considerar a hipótese de se casar com Analma e compartilha seus projetos, sem notar que o amigo apalpa a coronha da arma, sempre pronto para matá-lo, se alguma desfeita fosse feita à Doralda.

Contudo, alheio aos medos que assombram o amigo, Dalberto recupera as próprias lembranças e insiste em falar de Analma. Revê a posição anteriormente formulada contra o matrimônio. O encaixe da história de amor entre Dalberto e Analma volta à baila. Se durante a cavalgada ele tinha dúvidas sobre casar-se ou não com uma prostituta, esse conflito se dissolve.

No dia seguinte, depois da partida de Dalberto, em uma espécie de epílogo, os outros tropeiros chegam à sua procura. Um deles, o negro Iládio, resmungava qualquer coisa, que Soropita considera ser um insulto. Desafiado por Soropita, ele pede desculpas, ainda que evidentemente não tenha cometido nenhuma ofensa. Soropita, então, se oferece para ir a Andrequicé no dia seguinte, ouvir a novela de rádio.

De acordo com Renata Cavalcanti Eichenberg: «Soropita não mata Dalberto, nem Iládio, talvez porque a ameaça de ambos acabe tendo sentido apenas no seu imaginário, enquanto se encontra fisicamente próximo deles.» (Eichenberg, 2007, p.118).

Entretanto, como vimos, Soropita desiste de matar o amigo quando percebe que ele também não apenas está apaixonado por uma prostituta, como se dispõe a casar-se com ela. Muito embora Dalberto não saiba nada sobre o passado de Doralda e tampouco desconfie da intenção do amigo de matá-lo. Logo, o que salva Dalberto da morte é sua capacidade de narrar a própria história.

De acordo com Todorov:

Ao contar a história de uma outra narrativa, a primeira atinge seu tema fundamental e ao mesmo tempo se reflete nessa imagem

de si mesma; a narrativa engastada é a um só tempo a imagem dessa grande narrativa abstrata da qual todas as outras são apenas partes ínfimas. (Todorov, 2003, p. 104)

Mas qual seria a função desse encaixe de uma história dentro da história? Como vimos, ela determina a sobrevivência de Dalberto. Então, nesse caso, contar equivale a viver, ainda que ele não tenha consciência disso, pois sai da casa do amigo e da narrativa sem saber que poderia ser assassinado a qualquer momento.

Contudo, essa história incrustada na história é que destrava outros temores de Soropita, que confronta Doralda com perguntas que não ousara fazer durante os três anos de casamento. É por meio desse diálogo que se abre um outro nível de intimidade entre eles, quando o marido exige que ela conte histórias que desconhece do passado dela. Muito embora, ele não revele nada da sua própria vida pregressa.

Esse sistema de encaixe, não por acaso, ocorre outra vez em «Dão-Lalalão». Cabe lembrar que é por meio da voz que Soropita reconhece o amigo, o que faz com que Dalberto se lembre da história de um cego a quem dera uma botina, quando passava pelo Vilarejo de Grão-Mongol. Eles mal se cumprimentaram, mas o cego o reconhecerá pela voz, em outro lugar, anos depois.

Na sequência desse episódio contado por Dalberto sobre o cego de Grão-Mogol, vem a seguinte reflexão de Soropita: «Se ele podia reconhecer todas as pessoas que ia encontrando por este mundo? Assim um cego, que não via e tudo sabia, e podia chegar, de repente, apontar com o dedo e gritar: Você é Soropita?» (Rosa, 1956, p.502).

De onde vem este medo sempre latente de ser (re)conhecido? Cabe lembrar que o subtítulo da novela é *O devente*. O que deve Soropita? As mortes que sabemos que realmente praticara? Crimes dos quais sempre fora absolvido? Não fica claro se ele estava ou

não a serviço do governo quando cometera os assassinatos.<sup>1</sup> Entretanto, o fato de ter sido contratado pelo governo ou agido por conta própria não elimina a culpa pelos crimes cometidos, apenas pode justificar a absolvição dos processos judiciais enfrentados, dos quais sempre fora absolvido.

Em 1893, na obra *Sobre o mecanismo psíquico dos fenômenos histéricos*, Freud estabelece, pela primeira vez, que o trauma é psíquico e ligado a afetos penosos de horror, vergonha, dor psíquica e angústia, tendo eficácia permanente como corpo estranho no psiquismo. Nesse estudo, Freud utiliza o termo recalque para explicitar que o sujeito recalca (reprime), o que não quer lembrar.

Lembremos que a entrada de Doralda na sala é adiada, o narrador acompanha o querer de Soropita. Então, uma memória ainda mais remota retorna. Na saída de Salinas, Soropita, de cima do seu cavalo está a tanger a boiada:

[...] quando ele estava em beira de estrada, em cima de seu cavalo, e a boiada avançando, e da banda de lá chegava correndo de galope um vaqueiro, gritava uma coisa, que não se ouvia, mas devia de ser muito importante e urgente, e levantava a mão, mostrando um papel – podia ser telegrama ou carta – e a boiada cortando o caminho entre eles dois, no rolo da poeira, uma vertigem de boiada enorme, que escorrendo. (Rosa, 1956, p. 518)

---

<sup>1</sup> De acordo com dados apresentados na narrativa, Dalberto e Soropita trabalharam juntos como boiadeiros entre 1932-1937 e se reencontram cinco anos depois, entre 1940-1942. Portanto, cabe destacar o que escreveu Luiz Roncari sobre o período, ao analisar essa novela de Rosa: «Corresponde, portanto, aos anos imediatamente posteriores ao da 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 presença de seus agentes. [...] Desse modo, o processo de mudança de Soropita, como tentativa de ordenação da vida, não acontecia como uma casualidade ou por razões meramente pessoais; ele coincidia com o movimento de grandes transformações na política nacional.» (Roncari, 2017, p.21).

Esse lapso de memória é logo invadido pela conversa que está acontecendo na sala, entre Dalberto e Moura. Ainda que Soropita se lembre do conteúdo daquela mensagem que de longe alguém acena, naquele remoto tempo, quando tangia boiada em Salinas, ele não quer ou não pode lembrar. Por isso, o conteúdo dessa mensagem não será revelado em nenhum momento da novela.

Como apontado por Cleusa Rios Passos: «A idéia de culpa, crimes e insultos resgata estilhaços do passado pessoal, visível em cicatrizes do corpo, sugestivas de antiga e inexplicável violência – sua dívida para com terceiros?» (Passos, 2000, p.75).

É Soropita que seguimos até o quintal, quando entabula conversa com Joe Aguiar sobre a possibilidade de mudar-se com a esposa para a fazenda localizada em Goiás, uma maneira de levar Doralda e seus próprios segredos para uma terra ainda mais ignota, não por acaso nomeada de Campo Frio, que, como bem aponta Passos é termo que no Brasil evoca cemitério. Decisão que pode ser vista como «espécie de encerramento em vida, cujo intento seria a ocultação da moça e o ilusório domínio sobre os afetos.» (Passos, 2000, p.75).

Ainda que Doralda várias vezes tenha dito que não o acompanharia ao Andrequicé, «pois viagem boa só seria para cidades como Belo Horizonte, Paracatu e Corinto» (Rosa, 1956, p.481), ela consente em acompanhá-lo para o Campo Frio, em Goiás, caso ele resolvesse trocar mesmo as terras com o fazendeiro Sózimo. A contradição observada nesse comportamento, também pode ser percebida, quando, na companhia Soropita, nós, leitores, voltamos para a sala, ouvimos/lemos o que Doralda e Dalberto conversavam por meio apenas de duas frases: «– ... Montes Claros me deve paixão... – Eu também.» (Rosa, 1956, p.524).

Fragmentos de uma conversa que mais esconde que revela. Ainda que Doralda diga posteriormente que jamais cruzara com Dalberto em Montes Claros ou outro lugar, estaria dizendo ela a verdade?

Ao escolher contar essa história do ponto de vista de Soropita, mantendo Doralda no resguardo, não só dentro de casa, mas dentro da moldura criada pelo marido, só podemos ler essa narrativa analisando as lembranças e fantasias de Soropita, supondo o que muito nos diz os silêncios de Doralda. Entretanto, ele também recalca, e não revela o conteúdo da mensagem recebida naquele remoto tempo. Estaria naquela mensagem, recebida quando tangia bois em Salinas, o verdadeiro motivo de todas as mortes que praticara, aparentemente sem motivo?

### **Considerações finais**

De acordo com Genette, «A narrativa é uma sequência duas vezes temporal... Há o tempo da coisa-contada e o tempo da narrativa (tempo do significado e tempo do significante).» (Genette, 1979, p.31). Como vimos, ainda que o tempo da narrativa transcorra em menos de 24 horas, a «coisa-contada» cobre cerca de 10 anos e muito se saberá sobre a vida pregressa das personagens, não apenas por meio das lembranças que Soropita tem da esposa, mas também porque é possível, por intermédio do que os companheiros de Dalberto relatam, conhecer fatos que Soropita reprime e oculta. Portanto, muitas temporalidades são condensadas no transcorrer de poucas horas.

Além disso, é por meio do movimento de ida-e-volta da memória que a história pregressa de Soropita, Dalberto e Doralda nos é contada, mas saímos da leitura apenas com os vestígios do que realmente fez de Soropita um «devente».

Ao analisar essa narrativa, Luiz Roncari destaca o papel do patriarcado presente no enredo da novela de rádio que não se conta, da qual se diz apenas que o pai não permitia o casamento da moça com o moço e conclui:



Por isso, a novela conta a história mesma de Soropita, a da vontade caprichosa que se pretende absoluta e esmaga as demais, na medida em que atua em função apenas do próprio poder. É o que deve dizer a redundância das nove letras em seu chapéu de couro – como *patriarca*, *tapatrava* –, que podem ser lidas, no contexto, como o retrato de quem tapa caminhos e trava destinos. (Roncari, 2007, p. 65)

Entretanto, em carta ao seu tradutor italiano, Edoardo Bizzari, Rosa, ao explicar a palavra «tapatrava», inscrita no chapéu usado por Soropita no desfecho, quando se prepara para desafiar Iládio, escreve o seguinte: «Tapatrava = palavra misteriosa, espécie de ABRACADABRA mágica, a respeito da qual nem mesmo o nosso Soropita querera explicar nada.» (Rosa, 2003, p.82).

Em certo momento da história, quando já estava casado com Doralda, Soropita pensou em se matar:

Soropita pensou que nem ia ter ânimo para continuar vivendo, tencionou de se dar um tiro na cabeça, terminar de uma vez, não ficar por aí sujeito de tanto machucado ruim, tanto desastre possível, toda qualidade de dor se podia ter de vir a curtir, no coitado do corpo, na carne da gente, vida era uma coisa desesperada. (Rosa, 1956, p. 474)

A cabeça que poderia ter sido estraçalhada por um tiro é agora coberta com um chapéu que «tapatrava», simbolicamente, os próprios pensamentos e as memórias sombrias. Soropita não mata o negro Iládio, mas descarrega toda a tensão suportada até aquele momento. Sobretudo, por temer que o refúgio construído com Doralda fosse invadido por pessoas que conheciam seu passado, como o amigo Dalberto, que, aliás, lhe oferecera um revólver como presente, tão logo se encontraram.

Essa arma, como o chapéu, também tinha nome, «*Quaraím*», nome do lugar onde nascera o policial, antigo dono da arma, cidade do Rio Grande do Sul. Entretanto, *quaraím* é palavra tupi, que significa buraco, pequeno furo. Como pequenos são os buracos que fazem um revólver ao perfurar o corpo que mata ou fere, deixando cicatrizes indeléveis. Dalberto explica que havia ganhado a arma em um jogo por nove partidas, como são nove as letras da palavra «*tapatrava*». Sabemos que Soropita tem muitas armas, mas empunhava naquele momento justamente a que lhe fora dada pelo amigo e que lhe trouxera à lembrança um passado que ele desejava sepultar.

De acordo com Clara Rowland: «a fundação que a estória rosiana pressupõe, na sua volta além do fim, tem na coincidência entre limite e morte a suspensão do mundo e a sua refundação poética.» (Rowland, 2011, p.281). Dessa novela, em que a morte anunciada não ocorre, pode-se recuperar essa frase, apresentada no desfecho: «Tão bom, que a vida podia recomeçar, igualzinha, do princípio, e dali, quantas vezes quisesse». (Rosa, 1956, p.553). Ela é indicadora de que, ao voltar a calmaria, não apenas Soropita pode ir ouvir o restante da novela de rádio, como nós, leitores, poderemos entrar de novo na narrativa, relendo-a, quantas vezes nos aprouver.

## Referências Bibliográficas

- Bordini, M. da G. (2007). «Dão-Lalalão»: assim é se lhe parece. In R. Zilberman (org.), *Corpo de baile: romance, viagem e erotismo no sertão*, EDIPUCRS, pp. 101-107.
- Eichenberg, R. C. (2007). «Dão-Lalalão»: entre andanças poéticas. In R. Zilberman (org.), *Corpo de baile: romance, viagem e erotismo no sertão*. EDIPUCRS, pp. 109-122.
- Genette, G. (1979). *Discurso da narrativa: ensaio e método*. [Tradução Fernando Cabral Martins]. Arcádia.
- Freud, S. (2020). *Sobre o mecanismo psíquico dos fenômenos histéricos*. [Tradução: Laura Barreto. Obras completas, vol. 2]. Companhia das Letras.
- Lages, S. K. (2002). *João Guimarães Rosa e a saudade*. Ateliê editorial.
- Passos, C. R. (2000). A pauta de cada um(a). In C. R. P. Passos (ed.), *Guimarães Rosa: do feminino e suas histórias*. Hucitec.

- Ricouer, P. (2007). Da memória e da reminiscência. In P. Ricouer (ed.), *A memória, a história, o esquecimento*. [Tradução Alain François et. al.]. Editora da Unicamp.
- Roncari, L. (2007). O cão do sertão no Arraial do Æo (A novela que começou de um jeito, reafirmando o mito, Dão-lalalão, e terminou de outro, revertendo o mito, Lão-dalalão). In L. Roncari (ed.), *O cão do sertão: Literatura e engajamento, ensaios sobre João Guimarães Rosa, Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade*. Unesp.
- Rosa, J. G. (1956). *Corpo de baile* (vol. 2). José Olympio.
- Rosa, J. G. & Bizzarri, E. (2003). *João Guimarães Rosa: correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. Nova Fronteira.
- Rowland, C. (2011). *A forma do meio*. Editora da Unicamp.
- Todorov, T. (2003). Os homens-narrativas. In T. Todorov (ed.), *Poética da Prosa*. Martins Fontes.