

EROS E PSIQUÊ EM “LÃO-DALALÃO (DÃO-LALALÃO)”

RONALDES DE MELO E SOUZA (UFRJ)

Na estrutura arquitetônica de “Corpo de baile, articulada pelo princípio musical da poeticidade da forma narrativa, “A estória de Lélío e Lina” e “Lão Dalalão (Dão-Lalalão)” intimamente se associam como variações mitopoéticas acerca da divina potência de Eros. Na simetria especular das duas estórias, que se situam no fim e no início de cada uma das metades de que se compõe o livro dividido pela parábase central de “O recado do morro”, o amor simbolizado no eterno feminino redime o destino masculino. Lina e Doralda se irmanam como protagonistas do drama de iniciação nos mistérios do amor. Ambas desempenham a função hierática de iniciar os parceiros masculinos no magistério erótico. Lina realiza a catarse dos desenganos amorosos de Lélío, e Doralda submete Soropita ao regime de fascinação da existência erotizada no vínculo nupcial do corpo e da alma.

Na primeira edição de “Corpo de baile”, a estória de amor de Soropita e Doralda se apresenta com três títulos diversos, que se revelam complementares. No índice inicial do primeiro volume, a estória se intitula “Lão-Dadalão (Dão-Lalalão)”. A repetição poética da forma sonora, que ressoa como anafonia simbólica, reforça o poder hiperbólico da arte de amar. No índice final do segundo volume, o título se reduz a “Dão-Lalalão”, em que se condensa o som alusivo à trama fono-semântica do redobrado toque de sinos, que celebra a

força redentora da experiência amorosa. No corpo do segundo volume, encimando a estória, o título “Dão-Lalalão” tem por subtítulo “O Devente”, que se refere à situação conflitiva de Soropita, cuja vida se representa dramaticamente empuxada pelos impulsos contrapolares do prazer suscitado por Doralda e do dever imposto pelo axioma ético da conduta pautada pelo código de honra do homem educado na escola da valentia. Em “A estória de Lélío e Lina”, a vivência erótica se compreende como “lãodalalão – um sino e seu badaladal” (Rosa, 2001d, p. 301). Na correspondência com o tradutor italiano, Guimarães Rosa enfatiza a musicalidade do título da estória de amor de Soropita e Doralda ao esclarecer que *o lão* funciona como expressão mimofônica, que traduz “o tom(de viola ou outro instrumento), o *lá* do diapasão, o toque suave(som)” (*Idem*, 1981, p. 40).

No relacionamento harmônico com a parábase central de “Corpo de baile”, “Dão-Lalalão” funciona como contraponto erótico à potência musal do morro. De acordo com a notação crítica de Bento Prado Júnior, o *Logos* privado da *Psiquê*, que se dramatiza na situação conflitiva da existência de Soropita, corresponde ao *Logos* universal e anônimo do Mito, que se representa em “O recado do morro” (Prado Júnior, 1968, p. 18). A narrativa se inicia com a enenação do drama psíquico do personagem conturbado pelo impacto dúbio das emoções contrapostas do prazer proporcionado por sua vida conjugal com Doralda e do desprazer provocado pela lembrança do tempo em que a conheceu como mulher pertencida de todos, no desempenho profissional de prostituta em Montes Claros. A fim de

se distanciar e até mesmo esquecer do passado vivido por sua mulher, Soropita se muda para o povoado do ão, de onde apenas sai para fazer compras no arraial de Andrequicé. A possibilidade de se deparar com alguém que tenha conhecido a antiga vida airosa de Doralda atormenta a consciência do vaqueiro cioso de sua honra de homem valente, que não suporta ofensa nem leva desaforo para casa.

Na viagem de retorno do Andrequicé para a sua casa no ão, Soropita se entrega ao devaneio “em meio-sonhada ruminação”, que o transporta na excursão anímica em que se revezam na sua imaginação o imponente nome Doralda, que lhe traz paz e calma, e os apelativos Dola, Dadã e Sucena, que lhe tumultuam a mente, porque sinalizam o antigo desempenho profissional de sua mulher. Na avaliação precisa de Bento Prado Júnior, “o personagem é visado e descrito como uma consciência que se demora na recapitulação de sua existência: viagem interna no tempo, que se desenvolve paralelamente à viagem exterior, que percorre o espaço da estrada real, palmilhada pelo cavalo” (*Id., ibid.*, p. 10). No sobressonho em que “o torneio das imagens se espessava”, a viagem se desdobra no trajeto físico e no percurso psíquico. Na dupla travessia espacial e temporal, o personagem se deixa transportar pelo cavalo e pelas asas da imaginação. O novelo das imagens, em que as dimensões do tempo e do espaço se interpenetram, traduz a experiência imediatamente vivida pelo personagem que viaja pela estrada sertaneja e, simultaneamente, realiza uma incursão temporal. Na vivência dramática de Soropita, o tempo se bifurca na evocação do presente que o satisfaz e do passado que o

atemoriza. Ao imaginar a mulher, que o aguarda em casa com os desvelos da esposa amorosa, sente “um gozo de mente, sem fim separado do começo, aos goles bebido, matutado guardado, por si mesmo remanheado” (p. 43). Ao evocar Sucena, que conhecera na casa das mulheres que vivem na gandaia, “ele tinha de apartar os olhos, num arrefrio” (p. 50).

A fim de encenar o drama psíquico de Soropita, o narrador se apropria do procedimento poético de Dante, que consiste em unir a exterioridade da paisagem à interioridade da alma. O que está fora no mundo circundante significa o que ocorre dentro do homem. A intersecção do elemento exterior e do interior anímico perpassa os três reinos do poema dantesco. No canto I do *Inferno*, por notável exemplo, a obscuridade da floresta reflete a errância existencial do poeta. As trevas materiais simbolizam o tenebroso desvio da alma. Na passagem do *Inferno* para o *Purgatório*, a paisagem dantesca se torna menos conturbada, porque traduz um estado de alma mais reconciliado consigo mesmo. No *Paraíso*, as imagens do riso, da música e da alegria configuram a redenção do poeta finalmente reintegrado na plenitude divina. Em “Dão-Lalalão”, a dubiedade dramática do personagem tensionado pelas emoções opostas de prazer e desconforto transparece na ambivalência da percepção da paisagem. A exuberância da natureza sertaneja, que fala a todos os sentidos de Soropita, especialmente aos olfativos e auditivos, e a beleza arrebatadora de Doralda mutuamente se implicam. A lama do brejo indicia o passado

suspeito de Sucena, também conhecida como Garanhã, devido a seu excelente desempenho sexual.

Na cena em que recepciona em sua casa o amigo Dalberto, Soropita experimenta a obsessão do ciúme ao imaginar que talvez o convidado tenha conhecido a vida pregressa de Doralda. Quando o hóspede lhe pergunta se está com sono, se está passando bem, Soropita não responde imediatamente ao interlocutor, pois apenas reage com o resmoneio mental do monólogo narrado, que converte a narrativa do drama psíquico na psiconarrativa em que possível se torna ouvir o desencadear intempestivo do monólogo dialogado, que conflita em réplicas veladas a suposta insinuação do discurso inocente de Dalberto, que somente expressa a preocupação com o bem estar do casal que o acolhe com a hospitalidade fraterna. Na expressiva forma do monodialogo, quem se acusa e se defende da pecha de marido enganado é o personagem Soropita, desdobrado no embate das vozes conflitantes, que lhe tumultuam a mente enciumada:

“Não, enganado não. Nem não queria prosápia, essas delicadezas de amigo, e nem Doralda tinha ordem de querer saber a respeito se ele vinha passando bem ou abalado, nem perguntar... Doralda era dele, porque ele podia e queria, a cães, tinha desejado. Idiota, não. Mas, então, que ficasse sabendo, o Dalberto. Ali, de praça, sabendo e aprendendo que o passado de um ou de uma não indenizava nada, que tudo só está por sempre valendo é no desfecho de um falar e gritar o que quer! Retumbo no resto, e racho o que racho, homem é quem manda! E macho homem é quem está por cima de qualquer vantagem!... Então?! A dado, só mesmo o que concertava tudo bem era uma escolhambação, as esbórnias!”
(Rosa, 2001e, p. 88-9)

Na correspondência com Edoardo Bizzarri, Guimarães Rosa assinala o estatuto calculado da narrativa em que se representa o psicodrama do personagem ao afirmar que o narrador assume o diálogo intertextual com a trama imagética do *Inferno* de Dante com o propósito de revelar a profundidade abissal do inferno anímico de Soropita (Rosa, *op. cit.*, p. 52). Na cena em que reencontra o preto Iládio, o personagem alucinado pelo ciúme vislumbra no corpo do negro a figuração do demônio, que “ria uma risadona, por deboche”, o “olhar atrevidado”. A saudação amistosa de Iládio, que se traduz no meneio das mãos, Soropita a interpreta como gesto ofensivo. Transtornado pela convulsão ciumenta, chega a conceber a idéia de que “o negralhaz, avultado, em cima de uma besta escura” ostenta o ar debochado por ter sido amante de sua mulher na casa de meretrício em Montes Claros. A fantasia, que se lhe afigura real, o induz a perseguir e matar Iládio, que consegue salvar-se, porque se humilha, ajoelhando-se e exclamando o grito de perdão. Na encenação do inferno anímico de Soropita, que se extravasa no ciúme furioso, o narrador se apropria da simbologia infundibiliforme do canto XXXIV do *Inferno*, que se representa condensada na imagem final em forma de funil da descida infernal ao abismo de Lúcifer:

“Mas, o sofrimento no espírito, descido um funil estava nas profundas do demo, o menos, o diabo rangendo dentes enrolava e repassava, duas voltas, o rabo na cintura? A essa escuridão: o sol calasse a boca...” (*Id.*, *ibid.*, p. 111)

Na articulação verbal do sentido cifrado nos nomes Soropita e Doralda, Ana Maria Machado surpreende a reversa harmonia de uma oposição complementar. Ao nome em *a* de Doralda, que “se abre para o amor” se relaciona, por contraste, o nome fechado em *u* ou *o* de Soropita, Surropita ou Surupita, que “ameaça com a violência e a morte”. A força vital de Doralda, “dourada e alva, dada, dolorosa e ardorosamente adorada em seus duráveis aromas e odores”, sempre a irradiar o sentimento festivo da vida, “exerce sobre Soropita uma atração magnética”, porque ambos “constituem pólos opostos”:

“Ele é o só Soropita que, à força de se fechar em si mesmo, se entrega a soturnos pensamentos que tomam conta dele. Até que, subitamente, os sopita e, num supetão, passa a agir. Uma ação sempre violenta, inesperada, de armar sururu ou dar surras(...) *Surupita* é súbito e age de *supetão*. (Machado, 1976, p. 180-1)

Educado e curtido no rigor dos combates e duelos de morte, Soropita se torna homem destemido, capaz de lavar a honra com o sangue do adversário. Dotado de ânimo batalhador, não renega a cultura da violência, do ressentimento e do clamor em que foi criado. No entanto, desde que conheceu em Montes Claros a prostituta que viria a ser sua esposa, sente-se arrebatado pela força do amor. O famoso nome Doralda se lhe afigura “bom apelativo” e o outro apelido de Sucena “era poesias desmanchadas no passado, um passado que, se a gente auxiliar, até Deus mesmo esquece” (p. 31). Sente-se realizado na vida conjugal, porque Doralda lhe enche “a casa de alegria sem tormentos” com “sua risada em tinte, seu empino bonito de ca-

minhar, o envago redondado de seus braços” (p. 38). Diferente de tantas mulheres, que vivem “contando de doenças e remedando fastí- os”, a sua mulher o encanta, porque “perto dela, tudo resultava num final de estar bem arrumado” (p. 38). A fala destravada e franca, a firmeza do olhar, o aroma floral de açucena, a sensualidade do corpo exuberante, o sorriso gaiato, que dissolve o dever normativo e o converte na inocência do prazer, a alegria contagiante, tudo em Doralda fascina Soropita e o induz a reconhecer a necessidade de aprender a viver em disponibilidade vital.

Decidido a libertar-se do acerbo travo do amor amaro, que o deixa sozinho a sofrer no espaço monádico da suspicácia subjetiva, Soropita rompe a proibição do silêncio que se impôs a si mesmo e pede a Doralda que lhe conte a história de sua vida de prostituta em Montes Claros. No intercâmbio das perguntas do marido e da resposta da esposa, evidencia-se a oposição entre o homem que se julga devente e da mulher que se considera inocente (p. 102-4). Ao dever preconizado pela conduta moral, Doralda contrapõe o prazer de viver a vida encarnada no corpo. Inicialmente declara que a antiga profissão de meretriz não a envergonha, porque o sexo nada tem de pecaminoso. Em seguida, confessa que, se não gostasse do gozo físico, não teria vivido em casa de prostituição. Acrescenta ainda que não conhecia Dalberto nem se deitou com nenhum homem chamado Iládio. Quanto aos outros, não se lembra, porque nunca se entregou de corpo e alma. Finalmente, assegura que Soropita foi o primeiro homem que se tornou, de corpo e alma, referência sensual para o seu

desejo sexual e que, por isso mesmo, não sente falta dos tempos idos e vividos.

Na cena de sedução, em que oferece o corpo erotizado para o regalo do marido, Doralda inicia Soropita no regime de fascinação do amor (p. 98-102). No quarto, “em pé, perto da porta, assaz toda vestida, com o colar, o cinto preto, os sapatos de salto alto”, ela se prontifica, “galante e disposta”, a ser apreciada pelo esposo, que se delicia com a admirável visão e sente “os desejos de falar as alegres artes”. Na aura entusiástica que os envolve, eles se beijam e se abraçam “num derretimento dum dengo”, que transmuta a inflexão inercial do comportamento retilíneo de Soropita na fluidez sintonizada com o livre movimento de gestos e afagos. Na visão ampliada pela desenvoltura do corpo liberado do sentimento de culpa, o marido contempla maravilhado a esposa, que lhe parece “a mais bela - mimosa sem candura”, graciosa no fulgor corporal, e não na pureza imaterial do espírito. Em atendimento ao marido, que a queria ver toda nua, Doralda se desdobra nos requintes da sensualidade, desvestindo-se paulatina e progressivamente. No aroma em flor do corpo de sua mulher, Soropita experimenta “o estado dum perfume”, que o faz aspirar o ardor “que forma uma alegria”.

A fim de representar a hierofanização do sensível, que se concretiza no fulgor imaculado do corpo desnudo de Doralda, o narrador interage com o embevecimento contemplativo do marido, adotando o dispositivo ficcional da dupla mediação narrativa, que lhe permite exprimir a experiência passional do entusiasmo vital através do rigoroso entrecho das imagens em estado de delírio. Na sintonia fina

roso entrecho das imagens em estado de delírio. Na sintonia fina com Soropita, que se revela submetido ao fascínio do magistério erótico de Doralda, o narrador se apropria do repertório imagético do *Cântico dos Cânticos*, conforme reconhece o próprio escritor em sua correspondência com Edoardo Bizzarri (*Id., ibid.*, p. 50). Filtrada no êxtase da visão do personagem, a narrativa dos meneios e requebros de Doralda, que se exhibe no ritmo de balancê de ir e vir pelo quarto, culmina na dicção expressiva de que ela “ia e vinha, inteira, macia, sussa, pés de lãs, seus pezinhos carnudos, claros que rosados”:

“O vôo e o arrulho dos olhos. Os cabelos, cabriol. A como as boiadas fogem no chapadão, nas chapadas... A boca – traço que tem a cor como as flores. Os dentes, brancura dos carneirinhos. Onde a romã das faces. O pescoço, no colar, para se querer com sinos e altos, de se variar de ver. Os doces, da voz, quando ela falava, o cuspe. Doralda – deixava seu perfume se fazer.” (*Id., ibid.*, p. 102)

A iniciação erótica celebra as bodas dos corpos e as núpcias das almas de Doralda e Soropita. O eterno feminino se epifaniza na exuberância sensual da forma corporal. A erotização do corpo, que atua como suporte sensível da comunhão anímica, neutraliza a separação metafísica do sensível e do inteligível, da matéria e do espírito, da alma e do corpo. O vínculo nupcial do corpo e da alma promove a religação do homem e da mulher com a força formativa da natureza. Na hierogamia prodigalizada pela divina potência de Eros, o êxtase da conjunção carnal do feminino e masculino abre as portas da percepção para o mundo circundante, e não apenas para o relacionamen-

to intersubjetivo. A unidade polarizada de dois em um ou de um em dois, que singulariza a sexualidade erotizada, não se limita ao universo humano, mas se estende por todo o reino da natureza. Na união genuinamente erótica, os amantes se realizam no mundo em que vivemos, e não no páramo empíreo das almas desencarnadas. Compreende-se, portanto, o motivo porque o nexu imagético, que traduz o encontro epifânico de Doralda e Soropita, nada tem a ver com metáforas espirituais. Os sons, os perfumes e as cores se correspondem como imagens somáticas e telúricas. O erotismo de Doralda, que a faz vibrar em uníssonos com a vida em si mesma da natureza em geral, manifesta-se na simbologia que a identifica com o arrulho e o impulso ascensional da pomba, com o saltitar da cabrita, os odores florais, a pureza materializada nos animais e no som esponsalício dos sinos da alegria.

No conjunto sinfônico das sagas rosianas do sertão, o hino de amor à vida encarnada no corpo constitui o motivo dominante das narrativas enfeixadas no corcejante gesto de baile da vida que se representa em ritmo de transe. O desempenho de Doralda como sacerdotisa de Eros permite avaliar a originalidade que o tema do amor adquire na obra de Guimarães Rosa. No contexto cultural da civilização ocidental, a separação metafísica do universo inteligível e do mundo sensível inviabiliza a compreensão do amor como potência somática e telúrica. O mito de Eros e Psiquê, nas duas versões conhecidas, uma filosófica, compendiada no “Fedro”, de Platão, e outra literária, compaginada em parte dos livros IV e VI e todo o livro V

das “Metamorfoses”, de Apuleio, constitui testemunho inequívoco de que a plenitude da alma pressupõe a morte do corpo. O envólucro corporal se concebe apenas como veículo para se atingir a beatitude eterna. Atingido, porém, o limiar do espírito, a alma deve evadir-se do corpo a fim de se consumir a sua união com o esposo celestial.

O filosofema platônico do andróptero remonta ao antigo mito do amor e da morte, testemunhado na representação plástica do alado grupo dos amantes e tradicionalmente argumentado em várias estórias que refletem a crença de que somente com o auto-sacrifício se paga o preço da consumação da vida: *quem vê deus, morre* diz a sabedoria popular de remotos séculos. O misticismo consubstanciado neste ditado religioso exprime a consciência da cisão entre o ser inteligível e o devir sensível, de que resulta a proliferação indefinida das dualidades antagônicas: céu e terra, espírito e matéria, alma e corpo, *ad nauseam*. Do mito de Eros e Psiquê, narrado por Apuleio, depreende-se que ao fim e ao cabo da iniciação gnosiológica, o neófito admira a grande equação escatológica: *Vita Aeterna = Lux Perpetua*. No “Fedro”, Platão conta o mito da alma que, ao perder as asas, roda pelos ares até aderir à solidez da terra, precipitando-se na materialidade. Ao impulso aerostático do delírio transcendente se contrapõe o golpe da imanentização geotrópica de tudo que cai e se reveste do corpo terrestre. A gravidade da terra corresponde à inflexibilidade inercial do espírito decaído. De acordo com esta cosmopsicologia, viver é aprender a morrer para se absolver do cativo das almas que erram degradadas pela sombria terra, excruciadadas pela nostalgia de

um lugar supraceleste. Considerado na perspectiva do dualismo religioso, que se perpetua nas traduções da filosofia de Platão e da narrativa de Apuleio, o mito de Eros e Psiquê não se compatibiliza com a concepção rosiana do amor.

A fim de demonstrar a originalidade do magistério erótico de Doraldá, necessário se torna remontar à origem da mitologia e da filosofia. Um dos mitos mais antigos diz que a unidade primordial constitui a origem primeira e o fim último de tudo que existe. A antigüidade do mito se atesta nos versos de Eurípedes (frg. 484, Nauck), que citamos na tradução de Eudoro de Sousa: “O mito não é meu, vem de minha mãe: / Céu e Terra eram uma forma só./ De vez que separados foram em dois, / geraram todas as coisas e as deram à luz” (Sousa, 1975, p. 18). O mito da unidade indiferenciada, que preside à genese do mundo diferenciado em duas potências simétricas e opostas, constitui o substrato dinâmico da imaginação mítica. O princípio fundamental da mitologia do horizonte se manifesta na separação das entidades contrárias, comprometidas no drama genesiaco. Aquém do horizonte, o céu e a terra separam-se. Além do horizonte, o céu e a terra circunferem-se. Separação pressupõe união e, no limite, indistinção ou indiferença. Inúmeros são os mitos que relatam viagens ao horizonte extremo, ao reino anterior à dolorosa separação. A nostalgia do paraíso perdido se origina do fascínio exercido pelo mitolôgema do horizonte extremo. O motivo condutor das catábases literárias, que são narrativas de viagens aos confins da terra, é a demanda do lugar paradisíaco de uma só forma ou de um corpo só.

O mito da unidade primordial institui também a especulação filosófica. Metafisicamente determinada, a filosofia se caracteriza pela pergunta que se interroga pelo princípio (*arkhé*) de tudo que é ou existe. Platão foi o primeiro a utilizar filosoficamente o termo *arkhé*, e a história da filosofia tem por certidão de nascimento um texto de Aristóteles, em que o legado do pensamento originário se traduz no esquema conceptual do platonismo. De acordo com a metafísica de Aristóteles, aquilo de que constam todos os entes (*hápanta tà ónta*) (*Met.*, A, 3, 983b6ss.) se denomina o princípio dos entes. Conforme se lê no prefixo coletivo *há-*, que significa “em um só”, a filosofia se define como a visão de todos os entes em um só. Imediatamente se conclui que *hápanta tà ónta* é outra maneira de dizer *arkhé* ou *principium*, que para Tales teria sido a água, e para Anaxímenes o ar, o *Apeiron* para Anaximandro, substantivo neutro, composto do *alpha privativum* e de um vocábulo derivado de *peíras* (= limite), pelo que se obtém: todos os entes em um só é um ente só, sem limites. Todos os entes têm limites. O que os entes não têm é o ente só, o envolvente ou o circundante de todos os entes limitados. Em conformidade com esta interpretação platônico-aristotélica, os primeiros pensadores se assemelhavam aos primeiros autores de teogonias (*protous theologesantas*), que fizeram do Oceano e de Tétis (Homero) ou do Céu e da Terra (Hesíodo) os pais da geração (*genéseos patéras*) (*Met.*, A, 3, 983b29-31). Filosofia e mitologia se correspondem, porque refletem sobre donde vêm e para onde vão as coisas que se constroem e se destroem.

O mitologema do horizonte extremo, que pressupõe a unidade indiferenciada do Céu e da Terra em uma forma só, e o filosofema de todos os entes em um ente só constituem o fundamento da tradição dilemática da civilização ocidental, que se caracteriza pela consciência traumática de uma cisão primordial. A separação da origem e do originado institui o suporte responsável pela oposição do inteligível e do sensível, do espírito e da matéria, da alma e do corpo, e de todos os pares de dualidades antagônicas, que se impuseram à tradição desafortunada do pensamento dicotômico ocidental. O culto da separação, que se perpetua nos discursos da mitologia e da filosofia, implica uma cultura esquizofrênica, que promove a incessante disputa dos contrários, ao mesmo tempo em que destila o ódio surdo contra a finitude radical da existência que se desenvolve no horizonte móvel do tempo. No entanto, não é com ilhas do fim do mundo nem com maravilhas de áleas de palmeiras inexistentes que se cura a errância nostálgica das almas que se reconhecem exiladas dos jardins paradisiacos do nonato. A existência radicalmente finita é um peso insuportável apenas para os ressentidos. Na coragem de assumir o seu destino efetivamente mortal é que se assegura ao ser humano o habitar poeticamente o lugar pátrio e materno de sua residência na terra.

O Eros celebrado por Doralda se contrapõe ao Eros divulgado por Platão no diálogo intitulado *Banquete*. No esquema conceptual do platonismo, o belo corpo sensível funciona apenas como acicate inicial do desejo de conhecer a forma imaterial da beleza ideal, que reside no universo inteligível da idéia do Bem e, portanto, transcen-

de o mundo sensível, em que se exerce a experiência propriamente humana. O discurso erótico de Diotima ensina a gradação ascendente do amor, que se inicia com o brilho efêmero da alma encarnada e se consoma na contemplação do fulgor eterno das matrizes absolutas da idealidade pura. O elogio de Eros, que Platão atribui ao comediógrafo Aristófanes, consagra a androginia como princípio instituidor do gênero humano. O ser andrógino tão-somente transpõe para o homem e a mulher a antiga concepção da unidade primordial, exaustivamente argumentada pelo discurso da mitologia e da filosofia. A uma cosmogonia vinculada à idéia da separação primordial, que deve ser reintegrada, corresponde uma antropogonia comprometida com a noção da falta decorrente da cisão de uma só forma humana em duas sexualmente opostas.

O vínculo nupcial de Doralda e Soropita não se realiza no espaço neutro do espírito indiferenciado nem no domínio abstrato da alma divorciada do corpo, mas na contextura concreta do calor do sangue e da força do espírito encarnado. Em “Dão-Lalalão”, o mistério maior do amor se consoma na transmutação do espírito contra-posto ao corpo, de que resulta o dilema insolúvel do corpo sem espírito ou espírito sem corpo, no espírito consorciado com o corpo. Na formulação precisa de Soloviev, que bem se aplica ao magistério erótico de Doralda, a negação da carne constitui uma falsa espiritualidade, porque o espiritualismo verdadeiro se atesta na ressurreição e na transfiguração da carne (Soloviev, 1971, p. 105). Mas o autor que mais se aproxima do erotismo propugnado pela concepção erótica de

Guimarães Rosa é Ludwig Klages, o autor do magnífico livro sobre o Eros cosmogônico (Klages, 1972). De acordo com Klages, o êxtase erótico liberta a alma do jugo do espírito que hostiliza a vida encarnada no corpo. No magistério sagrado do Eros cosmogônico, o cosmos vive sob o signo da potência erótica, e a vida se polariza na conjugação harmoniosa da alma (Psiquê) e do corpo (Soma). Não subsiste o corpo, senão porque existe a alma. A alma determina o sentido do corpo, e a imagem do corpo constitui a epifania da alma. Na entrega de corpo e alma a Soropita, Doralda celebra o mistério maior do amor.

Referências Bibliográficas

ABEL, Carlos Alberto dos Santos. *Rosa autor, Riobaldo narrador*. Rio, Relume Dumará, 2003.

ALVES, Maria Theresa Abelha. *Amar o amor, amaro amor: sob o jugo de Doralda*. In: Lélia Parreira Duarte (Org.). *Outras margens: estudos da obra de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Autêntica-PUC, 2001. 213-230.

ARENDT, Hannah. *Sobre a revolução*. Tradução de I. Morais. Lisboa: Moraes Editores, 1971.

BATARD, Yvonne. *Dante, Minerve et Apollon. Les Images de la Divine Comédie*. Paris: Les Belles Lettres, 1952.

BIZZARRI, Edoardo. *Guimarães Rosa e Vico*. Notas sobre uma poética rosiana. Suplemento Literário do Estado de São Paulo. S. Paulo, 19 de novembro de 1972.

BOLLE, Willi. *Fórmula e fábula. Teste de uma gramática narrativa, aplicada aos contos de Guimarães Rosa*. S. Paulo: Perspectiva, 1973.

BOYANCÉ, M. P. *Le culte des muses chez les philosophes grecs*. Paris, 1936.

BURKERT, Walter. *Greek Religion. Archaic und Classical*. Translated by John Raffan. Oxford, Basil Blackwell, 1985.

CALAME, Claude. *The Poetics of Eros in ancient Greece*. Translated by Janet Lloyd. Princeton-New Jersey, Princeton University Press, 1999.

CANDIDO, Antonio. *Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa*. In: *Vários escritos*. S. Paulo: Duas Cidades, 1970. p. 135-60.

CAPOVILLA, Maurice. “O Recado do Morro”, de João Guimarães Rosa. O lúdico, princípio estrutural de uma novela. *Revista do Livro*, 1964. 25, p. 131-42.

CASTRO, Manuel Antônio de. “A epifania da linguagem ou o *Corpo fechado*”. In: *Travessia poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro-MEC, 1977. p. 13-24.

CHANTRAINE, P. *La formation des nomes en grec ancien*. Paris, 1993.

CHKLOVSKI, V. *A arte como procedimento*. In: *Teoria da Literatura. Formalistas russos*. Tradução de Ana Mariza Ribeiro e outros. Pôrto Alegre, Globo, 1971. p. 39-56.

COHN, Dorrit. *Narrated monologue: definition of a fictional style*. *Comparative Literature*, 1966. 18, p. 97-112.

COHN, Dorrit. *Transparent minds. Narrative modes for presenting consciousness in fiction*. Princeton-New Jersey: Princeton University Press, 1978.

CORNFORD, F. M.. *The origin of attic comedy*. London, 1914.

CUMONT, Franz. *Lux Perpetua*. Paris: Paul Geuthner, 1949.

DANTAS, Paulo. *Sagarana emotiva* (Cartas de J. Guimarães Rosa). S. Paulo: Duas Cidades, 1975.

DECHARME, P. *Les Muses*. Paris, 1869.

ECO, Umberto(2001). *A busca da língua perfeita na cultura européia*. Tradução de Antonio Angonese. Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 1869.

ELIADE, Mircea. *Mito y realidad* . Trad. de Luis Gil. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1968.

ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Traducion de Luis Gil. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1957.

DHORME, E. *Les religions de Babylonie et d' Assyrie* . Paris, 1949.

DUCHEMIN, Jacqueline. *Pindare poète e prophète*. Paris: Les Belles Lettres, 1955.

FERREIRA, Lívia. Homência e hominização em Matraga. *Revista de letras*, 1970-71. 13, p. 127-46.

FICHTE, J. G. *Sämtliche Werke*. Hrsg. J. H. Fichte. Bonn: Marcus, 1845-6.

FROBENIUS, Leo. *Histoire de la civilization africaine*. Trad. H. Back et D. Ermont. Paris: Gallimard, 1952.

FROBENIUS, Leo. *La cultura como ser viviente*. Tradução de Máximo José Kahn. 4. ed. Madrid, Espasa-Calpe, 1934.

HOFFMANN, E. T. A. *Acerca de um dito de Sacchini e do chamado efeito em música*. Tradução de Margarida Carvalho. In: *Música e literatura no romantismo alemão*. Organização, introdução e notas de Rita Iriarte. Lisboa: Edições Cosmos, 1987. p. 103-10.

GELZER, Th. *Der epirrhematische Agon bei Aristofanes*. München, 1960.

GENETTE, Gérard. *Figuras*. Tradução de Ivonne Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GRASSI, Ernesto. *Poder da imagem. Impotência da palavra racional*. Tradução de Henriqueta Ehlers e Rubens S. Bianchi. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GRASSI, Ernesto. *Arte como antiarte. A teoria do belo no mundo antigo*. Tradução de Antonieta Scarabelo. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

GRASSI, Ernesto. *Arte e mito*. Traducion de Jorge Thieberger. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1968.

GUIMARÃES, Vicente. *Joãozinho. Infância de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio-Instituto Nacional do Livro, 1972.

HOMER. *Odisséia*. Tradução de Manuel Odorico Mendes. Edição de Antonio Medina Rodrigues. São Paulo: Edusp-Ars Poetica, 1992.

JAVIER, Domingo. “João Guimarães Rosa y la Alegria”. *Revista do Livro*, 1960. 17, p. 59-63.

KERÉNYI, Carl. *Dioniso. Imagem arquetípica da vida indestrutível*. Tradução de Ordep Serra. São Paulo: Odisseus, 2002.

- KERÉNYI, Karl. *Apollon. Studien über antike Religion und Humanität*. Düsseldorf: Eugen Diederichs, 1953.
- KERÉNYI, Karl. Vom Wesen des Festes. Antike Religion und ethnologische Religionsforschung. *Paideuma*, 1938. Bd.1, Heft 2, p. 59-74.
- KLAGES, Ludwig. *Vom kosmogonischen Eros*. 7. Aufl. Bonn: H. Bouvier-CO Verlag, 1972.
- KOLLER, Hermann. Enkyklios Paideia. *Glotta*, 1955. 34, p. 174-89.
- KUNTZ, Mary. *Narrative setting & dramatic poetry*. Leiden-New York-Köln, E. J. Brill, 1993.
- JAMES, Henry. *The art of the novel. Critical prefaces*. London: Charles Scribner's Sons, 1936.
- JENSEN, Ad. E. *Mythos und Kult bei Naturvölkern*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GMBH, 1960.
- JOLLES, André. *Formes simples*. Traduit par Antoine Marie Buguet. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- LAIN ENTRALGO, Pedro. *La curación por la palabra em la anti-güedad clasica*. Madrid:, Revista de Occidente, 1958.
- LANDY, Francis. "O Cântico dos Cânticos". **In:** Robert Alter e Frank Kermode. *Guia Literário da Bíblia*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Editora UNESP, 1997.
- LEÃO, Angela Vaz. "O ritmo em 'O burrinho pedrês'". **In:** *Guimaraes Rosa-Fortuna crítica*. Seleção de textos por Eduardo Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- LIND, Georg Rudolf. Regionalismo e universalismo na obra de João Guimarães Rosa. *Humboldt*, 1971. 23, p. 55-8.
- LINS, Álvaro. "Uma grande estréia". **In:** *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963. p. 258-63.
- LOPES, Oscar. "Novos mundos". Prefácio a *Sagarana*. 14. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1971.

LOPES, Oscar. “Guimarães Rosa-Proposta de candidatura ao prêmio internacional de literatura”. **In:** *Ler e depois*. 2. ed. Porto: Editorial Inova, 1969.

LUCCHESI, Lenise Maria de Souza. *Vertentes do amor em Guimarães Rosa. Uma leitura de “Substância”, “Dão-Lalalão” e “Luas-de-Mel”*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2003.

LÜTHI, Max. *Once upon a time. On the nature of fairy tales*. Translated by L. Chadeayne and P. Gottwald with additions by the author. Bloomington-London: Indiana University Press, 1976.

MACHADO, Ana Maria. *Recado do nome. Leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

MARKANTONATOS, G. “On the origin and meaning of the word eironia”. *Rivista de filologia e di istruzione classica*, 1975. 103, p. 17-21.

MAURY, Paul. “Le secret de Virgile et l’architecture des Bucoliques”. **In:** *Lettres d’Humanité*. Paris, 1944. p. 71-147.

MELLO, Cléa Corrêa de. *A ficcionalização da oralidade em Guimarães Rosa*. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2003.

MENDES, João Pedro. *Construção e arte das Bucólicas de Virgílio*. Texto. Tradução e notas. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1985.

MIYAZAKI, Tiekō Yamaguchi. “A antecipação e a sua significação simbólica em São Marcos”. **In:** Salvatore d’Onofrio e outros. *Conto brasileiro. Quatro leituras*. Petrópolis: Vozes, 1979. p. 61-106.

MIYAZAKI, Tiekō Yamaguchi. “Na veredas: uma estória de amor”. **In:** *Um tema em três tempos*. São Paulo: Editora UNESP, 1996.

MIYAZAKI, Tiekō Yamaguchi e MARÍÑEZ, Julieta Haidar de. O recado do morro. *Significação*, 1975. 2, p. 85-108.

- NORDEN, Eduard. *Die Geburt des Kindes. Geschichte einer religiösen Idee*. 3. Aufl. Stuttgart: B. G. Teubner, 1958.
- NUNES, Benedito. “A viagem”. **In:** *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969^a. p. 173-9.
- NUNES, Benedito. “O amor na obra de Guimarães Rosa”. **In:** - *O dorso do tigre*. S. Paulo, Perspectiva, 143-171.
- NUNES, Benedito(1998). De *Sagarana a Grande Sertão: Veredas*. Range Rede, 1998. 3, p. 68-79.
- OLIVEIRA, Fabília Honorato de. “O ‘herói-malandro’ Lalino Salãthiel”. *Itinerários*, 1998. 12, p. 227-36.
- OLIVEIRA, Franklin de. “Guimarães Rosa”. **In:** *A dança das letras. Antologia crítica*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1991. p. 55-85.
- OTTO, Walter F. *Die Musen und der göttliche Ursprung des Singens und Sagens*. Düsseldorf: Eugen Diederichs, 1954.
- OTTO, Walter F. *Theophania. Der Geist der altgriechischen Religion*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 1956.
- PATRONI, Giovanni. *Commenti mediterranei all’Odissea di Omero*. Milano: Carlo Marzorati, 1950.
- PATZER, H. *Rapsodós. Hermes*, 1952. 80, p. 314-24.
- PAULY-WISSOWA. *Real Encyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft*. Stuttgart, em curso de publicação desde 1893. (a-crescida de vários suplementos).
- PESTALLOZZA, Uberto. *Pagine di religione mediterranea*, vol. II. Milano: Giuseppe Principato, 1942.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. W. “Excursus: On the form of the old comedy as seen in Aristophanes”. **In:** *Dithyramb, tragedy and comedy*. Second edition revised by T. B. L. Webster. Oxford: Clarendon Press, 1962. p. 194-229.
- PLEBE, Armando. *La nascita del comico nella vita e nell’arte degli antichi Greci*. Bari: Editori Laterza, 1956.

_____. *La teoria del comico da Aristotele a Plutarco*. Torino: G. Giappichelli, 1952.

POSER, Michael von. *Der abschweifende Erzähler*. Berlin-Zürich: Verlag Gehlen, 1969.

PRADO JÚNIOR, Bento. O destino decifrado - linguagem e existência em Guimarães Rosa. *Cavalo Azul*, 1968. 3, p. 5-30.

RAMOS, Graciliano. “Conversa de bastidores”. In: *Linhas Tortas*. 14. ed. Rio de Janeiro: Record, 1989. p. 239-42.

REINHARDT, Karl. “Die Abenteuer der Odyssee”. In: - *Tradition und Geist*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1960.

RIBBECK, O. Über den Begriff des eiron. *Rheinisches Museum*, 1876. 31, 381 ff.

RÓNAI, Paulo. “A arte de contar em Sagarana”. In: *Encontros com o Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1958a . p. 129-37.

RÓNAI, Paulo. “Rondando os segredos de Guimarães Rosa”. In: *Encontros com o Brasil* . Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1958b. p. 139-49.

ROSA, João Guimarães. *Sagarana*. 52. impr. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a.

ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b.

ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim*. 11. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001c.

ROSA, João Guimarães(2001d). *No Urubuquaquá, no Pinhém*. Rio, Nova Fronteira, 9. ed.

ROSA, João Guimarães(2001e). *Noites do sertão* . Rio, Nova Fronteira, 9. ed.

ROSA, João Guimarães(1996).”Cartas a Harriet de Onís”. In: *Caderno de Sábado do Jornal da Tarde* , de 18-05-96.

ROSA, João Guimarães(1981). *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*. S. Paulo, T. A. Queiroz, Editor-Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro.

ROSA, João Guimarães(1973). “Entrevista concedida a Günter Lorenz”. In: Günter W. Lorenz. *Diálogo com a América Latina*. Trad. de Fredy de Souza Rodrigues e Rosemary C. Abilio. S. Paulo, Editora Pedagógica e Universitária Ltda., 1973.

ROSA, João Guimarães. “Entrevista concedida a uma prima estudante”. In: Vicente Guimarães. *Joãozinho. Infância de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio-Instituto Nacional do Livro, 1972. p. 172-4.

RUFINO, Joel. *Bumba-Meu-Boi, o principal auto popular brasileiro*. Rio de Janeiro, 1997. (Texto inédito, policopiado)

SILVA, Dora Ferreira da. *Sagarana e o sentimento da natureza*. *Diálogo*, 1957. 6, p. 79-80.

SOLOVIEV, Vladimir. *A verdade do amor*. Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1971.

SOUSA, Eudoro de. “O mito de Psiquê e a simbólica da luz”. In: *Dioniso em Creta e outros ensaios*. São Paulo: Duas Cidades, 1973b.

SOUZA, Ronaldes de Melo e. Introdução à poética da ironia. *Linhas de Pesquisa*, 2000. 1, p. 27-48.

VERLANGIERI, Iná Valéria Rodrigues. *J. Guimarães Rosa – correspondência inédita com a tradutora norte-americana Harriet de Onís-parte I*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo. Araraquara, 1993.