

MOARA  
REVISTA

## O DESLOCAMENTO CONCEITUAL DA ALEGORIA NA CRÍTICA SOBRE GUIMARÃES ROSA: O CASO DE “DÃO-LALALÃO”

Sílvio Augusto de Oliveira HOLANDA  
(Universidade Federal do Pará)

Elissandro Lopes de ARAÚJO  
(Universidade Federal do Pará)

RESUMO: A crítica sobre a obra de Guimarães Rosa assumiu diferentes perspectivas no decorrer dos anos, da estilística à sociológica. No interior desta tradição crítica ocorreram alguns deslocamentos conceituais que ilustram o processo recepcional descrito por Jauss, em obras como *Pour une herméneutique littéraire* (1988). Nesse contexto, o exame da recepção crítica da obra “Dão-Lalalão”, de Guimarães Rosa, permite indicar o deslocamento do conceito de alegoria. Assim, de uma leitura mítico-religiosa a sócio-histórica, a alegoria em “Dão-Lalalão” serviu a diferentes horizontes de interpretação, evidenciando, assim, a dinâmica estético-recepional, postulada pela teoria jaussiana.

PALAVRAS-CHAVE: Guimarães Rosa; “Dão-Lalalão”; Alegoria.

RÉSUMÉ: La critique sur l'œuvre de Guimarães Rosa a assumé de différentes perspectives dans le cours des années, de la stylistique à sociologique. Dans cette tradition critique il y a eu de déplacements de concepts qui illustrent le procès de la réception décrit par Jauss, dans œuvres comme *Pour une herméneutique littéraire* (1988). Dans ce context, l'examen de la reception critique de “Dão-Lalalão”, de Guimarães Rosa, permet d'indiquer le déplacement du concept de l'allégorie. Donc, d'une lecture mythique et religieuse à socio-historique, l'allégorie dans “Dão-Lalalão” a servi à de différents horizons d'interpretation et a rendu évidente la dynamique esthétique-receptional, postulée par la théorie jaussienne.

MOTS-CLÉS: Guimarães Rosa; “Dão-Lalalão”; Allégorie.

A obra não é apenas esse astro encerrado em si mesmo, [...].  
Busca nossos olhares, e estes não podem desvendá-la sem que a

interroguemos. Não é como um fato da natureza que ela existe, mas como um valor para o espírito: num plano em que o que ela oferece dialoga com o que se lhe pergunta, onde o que ela impõe mede-se com aquilo que lhe é imposto.

(PICON, 1969, p. 21)

## INTRODUÇÃO

A crítica das obras de Guimarães Rosa utilizou as mais diversas metodologias de interpretação. Da leitura estilística à sociológica, a bibliografia rosiana transformou-se num grande mosaico de olhares sobre a obra literária do autor mineiro. No entanto, se, por um lado, a recepção de obras como *Sagarana*, *Grande sertão: veredas* e *Corpo de baile* foi marcada pelo entusiasmo editorial e pelos elogios de críticos como Antonio Candido e Wilson Martins, os primeiros a saudar a estreia do autor mineiro em 1946, por outro, as pesquisas mais recentes que procuram rever a fortuna bibliográfica de Guimarães Rosa apontam para uma relativização do fundamento conceitual de determinadas constantes interpretativas. É o que ocorre, por exemplo, com a crítica alegórica que, surgida nos anos de 1970, se preocupava com a apreensão de um sentido espiritualizado, iniciático mesmo, da obra rosiana. Essa perspectiva encontrou uma nova geração de estudiosos que, apesar de se desprenderem completamente do sentido místico-religioso pregado na época, ainda insistem na *aplicação* de um método alegórico de interpretação, cujo resultado, para o público de nossos dias, consiste na fixação de um sentido que torna a obra de Guimarães Rosa uma alegoria sócio-histórica do Brasil, uma interpretação baseada no conceito benjaminiano de alegoria (BENJAMIN, 2004).

Apesar do gigantismo, a fortuna crítica de Guimarães Rosa não possui um relevo homogêneo e muitos trabalhos podem ser reunidos sob uma única temática, por exemplo, a filosofia em Guimarães Rosa, ou mesmo, a sociologia do sertão rosiano. Por essa razão, a crítica rosiana é mais bem compreendida sob uma perspectiva que considere o conceito jaussiano de *recepção*. Nas

palavras do professor de Constança, no texto “O *Fausto* de Goethe e o *Fausto* de Valéry”,

os fenômenos de recepção são necessariamente seletivos, e supõem abreviações e deslocamentos de valores que podem ser uma simplificação, mas também trazer uma complicação acrescida, embora se tratasse de uma recepção produtiva capaz de regenerar vigorosamente um assunto e não de uma imitação servil que se propõe à tradição nenhuma nova pergunta. (JAUSS, 1988, p. 18)

Diferente do sentido quantitativo de fortuna crítica, conceito de recepção dá conta, então, das novas expectativas que o texto literário pode gerar a partir do trabalho interpretativo. Desse modo, mesmo as obras menos visadas, como “Dão-Lalalão”, pode revelar a dinâmica recepional da literatura. Os títulos mais recentes da bibliografia rosiana assinalam um fenômeno referido por Jauss no excerto acima, a saber, o deslocamento conceitual que atingiu a leitura alegórica de Guimarães Rosa no fim dos anos de 1990, de um conceito retórico e medievalista ao moderno significado histórico da alegoria em Walter Benjamin.

## 1. O CÓDIGO ALEGÓRICO DE UM SERTÃO ESPIRITUAL

Com base numa perspectiva considerada, hoje, esotérica, crítica de autores como Antônio Cirurgião (1973), Heloísa Araújo (1992 e 1996), Consuelo Albergaria (1989) e Francis Utéza (1999), é próxima do método e concepção de alegoria que foi definida por Adolfo Hansen, em *Alegoria: construção e interpretação da metáfora* (2006) como “alegoria dos teólogos” para referir-se aos procedimentos adotados na interpretação *correta* das escrituras sagradas na Idade Média. De acordo com o autor, a alegoria operada teologicamente “é uma técnica da interpretação que decifra significações tidas como verdades sagradas em coisas, homens, ações e eventos das *Escrituras*.” (HANSEN, 2006, p. 91). Por meio de analogias o significado de livros da Bíblia é atualizado no tempo e no espaço, mas o significado

é sempre o mesmo, uma significação perpétua e espiritual que se cristaliza a cada vez em metáforas e signos da linguagem humana. O sentido é extraído do texto bíblico por meio da decomposição alegórica, procedimento que implica a divisão entre um significado literal e um significado analógico ou figurado, como o afirma Hansen. Por isso “a prática interpretativa dos primeiros Padres da Igreja e da Idade Média lê coisas como figuras alegóricas — e não as palavras que as representam — para nelas pesquisar o sentido espiritual” (HANSEN, 2006, p. 91). Nesse ponto, encontra-se a semelhança com o procedimento alegórico da crítica literária, uma vez que os intérpretes que ratificam a ideia de um sentido figurado na escrita rosiana, atribuindo a essa significação um valor místico-religioso, seguem uma rota de colisão hermenêutica com a própria estética literária.

No princípio da década de 1970, uma parte da crítica rosiana buscava uma chave interpretativa na mistificação alegórica da obra literária. Seja justapondo a narrativa à mitologia greco-latina ou ao misticismo religioso, cristão e não-cristão, seja na concepção de uma obra iniciática, cujo sentido estaria cifrado em símbolos subscritos nas linhas e ilustrações das edições, a crítica alegórica de Guimarães Rosa, da década de 1970 até meados de 1990, acabou por sobrepor duas dimensões diferentes, ora a literária e a esotérica, ora a literária e a teológica, de modo que a obra rosiana se tornou, assim, um texto hermético, acessível somente a poucos iniciados que teriam, nas matrizes místico-religiosas apontadas pelos estudiosos, a chave decifradora do código sertanejo. Vale notar que esta crítica não se dirige aos estudos de caráter filosófico feitos sobre Guimarães Rosa, como os textos de Benedito Nunes, pois, ainda que o crítico paraense se refira a conceitos alquímicos, o faz unicamente como aporte de uma interpretação humanística da obra rosiana.

Mesmo que os referidos estudos alegóricos sejam marcados por uma erudição profunda e esclareçam as fontes de diversas citações eruditas na obra de Guimarães Rosa, hermeneuticamente, tais textos são leituras marcadas por lacunas interpretativas, pois

utilizam conceitos diametralmente opostos ao objeto literário, como ocorre no saturamento alegórico do texto de António Cirurgião, “Simbolismo religioso em *Dão-Lalalão* de Guimarães Rosa” (1972).

Em um dos primeiros textos sobre “*Dão-Lalalão*”, novela de *Corpo de baile*, o crítico português António Cirurgião utiliza a alegoria religiosa da luta entre o Bem e o Mal, simbolizados, respectivamente, por Deus e por Satanás, para interpretar a narrativa do ex-boiadeiro Soropita e de sua esposa Doralda. Em “Simbolismo religioso em *Dão-Lalalão*”, artigo publicado em 1973, o crítico português utiliza-se de um processo de interpretação alegórica para demonstrar que as referências aos livros da Bíblia, principalmente, ao Gênesis e ao Apocalipse, presentes na narrativa de Guimarães Rosa, são a prova de que “*Dão-Lalalão* é essencialmente uma alegoria religiosa cujo tema central é a luta eterna entre Deus e Satanás e o triunfo das forças do bem sobre as forças do mal” (CIRURGIÃO, 1973, p. 146). Desse modo, segundo António Cirurgião, a simbologia cristã que perpassa a estória de Soropita está estreitamente ligada à jornada da alma até o paraíso, à luta constante ente o espírito e a carne, bem e mal, princípios da ascética cristã fundamentados pela Bíblia e pelos relatos da vida dos santos. Com base nessas considerações, cada situação e cada personagem surgidas na narrativa adquirem uma carga simbólico-religiosa: a casa de Jõe Aguiar é comparada às “moradas inexpugnáveis”, os obstáculos naturais como o pântano, que Soropita evita, confrontado com as “águas cristalinas” dos Salmos e os devaneios da imaginação que envolvem o sertanejo na viagem são sugeridos como “inimigos interiores”.

Um dos momentos do artigo sintetiza a leitura alegórica de Cirurgião e refere-se à busca de um estado de “pureza” por parte de Soropita, que, fatigado do trabalho com as boiadas e das refregas com valentões, decide esconder-se do passado e morar no vilarejo do Æo com Doralda, ex-prostituta aclamada da casa de Clema em Montes Claros. A esposa de Soropita, segundo Cirurgião, “desempenhará na novela um papel ambivalente: o de Eva tentadora e o de Eva salvadora” (CIRURGIÃO, 1973, p. 148). Esta representação difere

sutilmente das leituras posteriores dessa personagem, pois, ao contrário de outras propostas, como a de Benedito Nunes, em “O amor em Guimarães Rosa” (1969), António Cirurgião considera que Doralda figura como danação quando era prostituta em Montes Claros e, posteriormente, deixa-o de ser quando casa com Soropita. No entanto, vale ressaltar que, de acordo com o artigo, “todo ideal de pureza estava na alma dele, Soropita, e não na de Doralda. Soropita, obcecado pela recuperação da inocência perdida, só queria ver brancura e pureza” (CIRURGIÃO, 1973, p. 151), e, assim, a conversão de Doralda é impulsionada pelo firme propósito do sertanejo de “esconjuram” o passado, segundo o crítico português,

Apesar do sofisma a que Soropita recorre para justificar aos seus próprios olhos o prazer que a revivência da vida pretérita lhe traz ao espírito; a verdade é que o passado, para Soropita, era algo que se impunha banir da lembrança a todo o custo, na medida em que constituía uma ameaça à vida tranquila e sã que estava vivendo em companhia de Doralda. (CIRURGIÃO, 1973, p. 149)

A personagem vive um constante estado de tensão no decorrer das ações, a todo momento suspeita que alguém venha denunciar seus crimes e o antigo modo de vida de sua esposa e, por isso, está sempre disposto a empregar suas armas em autodefesa. Desse modo, conforme a proposta de Cirurgião, o protagonista de “Dão-Lalalão” é frequentemente assediado pelos “demônios da impureza”, figuras comuns nos Evangelhos que são evitados por meio da abstinência e oração. Esses rituais são alegorizados na narrativa no hábito, de Doralda, de perfumar a casa, bem como no trecho em que Soropita cogita abster-se do prazer sexual.

Tudo devia de ser uma regra: levantar muito cedo, ainda com o escuro da noite, trabalhar o dia inteiro, no mais atarefado, cansar as forças; de noite, comia, iam dormir abraçados, sem antes fazer nada, como dois irmãos. Dizia: “— Vamos passar um mês inteiro, não abraçar nem beijar, não fazer nada, regando a vida da gente em sério costume”; assim conforme se cumpre — firmeza de jagunço, ou promessa feita a santo. (ROSA, 1956, v. 2, p. 545)

Desse modo, segundo Cirurgião, o “ideal de pureza” perseguido por Soropita é a simbologia da jornada da alma em direção aos jardins do paraíso cristão, conforme as muitas descrições dos percalços no caminho espiritual dos santos. Doralda representa a alma de Soropita, um símbolo de pureza, que inspira Dalberto, amigo dileto do sertanejo, a seguir os mesmos passos do companheiro.

Chama-se mais uma vez a atenção para o paralelismo entre a nova vida de Dalberto e de Soropita e a vida proposta por São Paulo e pela Igreja Cristã aos que se converterem para Cristo: devem abandonar o homem velho e revestir-se do homem novo que é o homem regenerado pelas águas lustrais do Batismo. (CIRURGIÃO, 1973, p. 152)

Esta excessiva alegorização do texto literário torna o artigo de António Cirurgião um impasse para os postulados da hermenêutica contemporânea, representada, principalmente, por Gadamer, Jauss e Iser. Conquanto se considere o mérito de este estudioso lusitano ter sido um dos primeiros a assinalar a presença de textos religiosos na constituição das narrativas e a natureza dupla de Doralda, o paralelismo com os livros sacros e a saturação de simbologismos a que a obra literária é submetida provocam o ofuscamento da proposta crítica, pois não há uma preocupação com os limites interpretativos na leitura simbólico-religiosa de António Cirurgião. Trata-se de duas tradições hermenêuticas diferenciadas, a literária e a teológica, que necessitam de premissas próprias e, por isso, exigem do intérprete um cuidado maior, quando dispostas num exame crítico.

A proposta de Cirurgião é marcada por uma saturação de simbolismos na leitura da narrativa, o que a reduz a uma construção alegórico-religiosa dos princípios da ascética cristã, o enredo, personagens, cenário e peripécias da estória tornam-se traços de um retrato dos anseios e embates da alma durante sua jornada de purificação. Quando se evoca, por exemplo, o Apocalipse, nas alusões à batalha e ao reino dos mil anos, está-se diante de um quadro religioso dos últimos dias e não de um processo de

ficcionalização poética. Por essência, a perspectiva literária torna o texto plural, aberto às muitas instâncias do pensamento, a questões que não são exploradas por outras tradições interpretativas. Assim, por exemplo, diante dos livros da Bíblia, a hermenêutica literária provoca uma abertura do texto, submetendo-o a problemáticas que não estão condicionadas às prédicas teológicas. Segundo a Estética da Recepção, formulada por Jauss (1921-1997), a multiplicidade de leituras é resultado das diferentes perguntas a que obra é submetida no decorrer dos contextos históricos. Sendo assim, conforme o teórico,

a hermenêutica literária tem por tarefa interpretar a relação de tensão entre texto e atualidade como um processo, no qual o diálogo entre autor, leitor e novo autor refaz a distância temporal no vai-e-vem de pergunta e resposta, entre resposta original, pergunta atual e nova solução, concretizando-se o sentido sempre doutro modo e, por isso, sempre mais rico. (JAUSS, 1979, p. 56)

É exatamente a tensão hermenêutica, termo cunhado por Hans-Georg Gadamer em *Verdade e Método* (2007), que sustenta a consecutividade de leituras de uma obra literária, segundo Gadamer, essa tensão “se desenrola entre a estranheza e a familiaridade que a tradição ocupa junto a nós, entre a objetividade da distância, pensada historicamente e a pertença a uma tradição. E esse entremeio (*Zwischen*) é o verdadeiro lugar da hermenêutica” (GADAMER, 2007, p. 442), assinalando, assim, as possibilidades e os limites do ato interpretativo, dispondo diante do intérprete as questões do texto, suscitadas no decorrer do tempo e as que surgem do horizonte de expectativas do momento presente da interpretação. A pluralidade significativa do texto é o fundamento da hermenêutica literária, que se opõe diametralmente ao principal pressuposto da exegese bíblica que considera as escrituras sagradas como a revelação de Deus, portanto, a interpretação deve divulgar uma verdade que é única e universal, e, por isso, a hermenêutica teológica necessita de subsídios teóricos que são alteráveis e temporais, mas determina uma perspectiva monotemática no ato interpretativo, um sistema de

princípios que orienta os comentários acerca da escritura sagrada no momento da divulgação à congregação.

No artigo de António Cirurgião, não há uma diferenciação entre estes horizontes; o texto bíblico confunde-se com o literário, porque não existe um rigor metodológico que considere as fronteiras de cada um. Por conseguinte, a leitura simbólico-religiosa de “Dão-Lalalão” opera, sem maiores preocupações hermenêuticas, uma migração do sentido do texto bíblico para o literário (Guimarães Rosa), que é passível de questionamento, como foi demonstrado inicialmente.

## 2. O SERTÃO COMO ALEGORIA DA FUNDAÇÃO DO PAÍS

Na contramão da crítica esotérica que se estendeu até meados dos anos de 1990, os trabalhos mais recentes sobre Guimarães Rosa, como *O Brasil de Rosa* (2004) e *O cão do sertão* (2007), de Luiz Roncari, *grande sertão.br* (2004), de Willi Bolle, e o nem tão recente *Lembranças do Brasil: teoria política, história e ficção em Grande Sertão: Veredas* (1999), de Heloísa Starling, uma cientista política, interpretam as narrativas rosianas como leituras alegóricas do contexto sócio-histórico brasileiro, especificamente, do período republicano até as décadas de 1950, e aproximam a obra ficcional do autor mineiro da produção ensaística de Gilberto Freyre (1900-1987), Oliveira Vianna (1883-1951), entre outros intérpretes da História brasileira. O fundamento conceitual dos estudos mencionados é a concepção benjaminiana de alegoria, conforme o assinala o texto de Maria Célia Leonel e José Antonio Segatto, “A crítica alegórica de *Grande sertão*” (2007), que diz:

Tanto Willi Bolle quanto Heloisa Starling, ao interpretarem *Grande sertão: veredas* como uma obra que expressa algo diverso do sentido literal, daquilo que está manifesto no texto, são coerentes com a opção teórica benjaminiana de alegoria que abraçaram. Tal opção tem como característica básica a leitura da obra literária como expressão de uma multiplicidade de significações – diz uma coisa

para exprimir outra ou, ainda, “[...] cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra.” (BENJAMIN, 1984, p.196-197). // Essa opção teórico-histórica fica ainda mais nítida quando, mediante a reconstrução do que entendem como uma narrativa descontínua e feita de “lascas”, procuram, uma (Heloisa Starling), através dos “resíduos do passado” e outro (Willi Bolle), de modo “criptografado” e “despedaçado”, refazer a história do romance como uma representação de nossa história social com reflexos nas relações do poder, inclusive no presente, que se apresentaria na forma de um gigantesco “mapa alegórico” do país. (LEONEL; SEGATTO, 2007, p. 154)

O procedimento crítico apontado por Maria Célia Leonel e José Antonio Segatto está presente também na pesquisa de Luiz Roncari, quando o autor se debruça sobre a novela “Dão-Lalalão”. No primeiro capítulo de *O cão do sertão*, “O cão do sertão no Arraial do Æo”, Roncari estabelece um paralelo entre a progressiva inserção do poder governamental no interior brasileiro nas décadas pós-30, até então dominado pela violência dos jagunços, o braço armado do Coronelismo, e a novela “Dão-Lalalão”, de *Corpo de baile*, na qual o leitor se depara com um ex-valentão que se pacifica e passa a morar num vilarejo distante, o Æo. No texto de Guimarães Rosa, as referências sobre o período histórico, no qual se dá a narração, são dissolvidas no tecido ficcional, mas uma leitura atenta pode detectar os rastros de uma datação nas menções à radionovela<sup>1</sup>. Segundo Roncari, o momento presente da narrativa encontra-se, aproximadamente, nos anos de 1940 e 1942, quando o ex-boiadeiro decide mudar de vida, mas, no encontro de Soropita com Dalberto, a narração volta-se para o período entre 1932 e 1937. Sendo assim, para a crítica roncariana, o contexto histórico de “Dão-Lalalão”

<sup>1</sup> A primeira foi transmitida no Brasil em 1941 e chamava-se *Em busca da felicidade*, original do autor cubano Leandro Blanco, com adaptação de Gilberto Martins, e à estrada de ferro que passava por Belo Horizonte, Corinto e Pirapora, que se trata de um prolongamento da Estrada de Ferro Central do Brasil para o interior de Minas Gerais que, a partir de Belo Horizonte, em 1905, alcançou Curvelo e, em 1906, chegou a Corinto, de onde surgiu outro ramal, finalizado em 1910, que terminava em Pirapora.

corresponde, portanto, aos anos imediatamente posteriores aos a 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. 21)

Os dois planos narrativos apontados por Roncari, narração que ocorre no presente e a narrativa de Dalberto, que se volta a um passado recente — “Junto com os zebus, traziam também burrada, burros de bôa cria, de Lagôa Dourada, Itabira de Mato Dentro; chegavam embarcados, em Cordisburgo... — ‘Foi em 32?’ // — 32 e 33, 34, 35... Mesmo depois... Vai tempo. Adeus zebuada!” (ROSA, 1956, v. 2, p. 497-498) — indicam uma possível relação com as mudanças ocorridas no cenário nacional durante o governo de Getúlio Vargas, quando se desenvolveu uma ampla política de ocupação do interior do país, então dominado pelo banditismo dos jagunços e pela ordem violenta do coronelismo. Com a chegada de uma força constitucional ao interior, alguns dos valentões e jagunços que distribuía gratuitamente mortes e brutalidade pelo sertão passaram a responder por seus atos perante a lei; o mundo sertanejo abandonava o regime do mais forte em direção ao regime da justiça.

O texto de Roncari faz uma explanação sobre a figura do valentão na obra de Guimarães Rosa, destacando a similitude desse tipo de personagem com a imagem alegórica do Centauro, uma forma híbrida de ser, na qual coexistem o selvagem e o humano. No entanto, a alegoria funciona como ponto de partida para a narrativa rosiana. A força de homens valentes, como o Targino, de “Corpo fechado”, em *Sagarana*, na mesma medida que cresce com a ausência de forças legais, alimentando o lado animal do Centauro, se transforma quando defrontado com o poder institucionalizado, civilizando os costumes bárbaros. Em “Dão-Lalalão”, a mudança de vida de Soropita, de boiadeiro andejo para minifundiário e comerciante, pode ser relacionada às transformações promovidas

pela entrada do poder governamental no interior sertanejo, nesse sentido, Luiz Roncari afirma que

a história de Soropita — a de um sujeito que tenta se transformar e apagar o passado nebuloso, renitente em seus negrimes e em suas cicatrizes — acompanha o processo vivido pela nação na busca de uma ordem institucionalizada, na qual a lei substituiu a força ou, caso se prefira, na qual a civilização substituiu a natureza. (RONCARI, 2007, p. 27)

No texto de Roncari, a narrativa é concebida como um espaço transitório entre a dimensão simbólica e a histórica; contudo, ao contrário do que pensava Gilvan Ribeiro, no artigo “O alegórico em Guimarães Rosa”, a realidade é um dos aspectos mais importantes para a constituição ficcional de “Dão-Lalalão”. Mesmo que a crítica de Roncari aponte a presença de significados alegóricos na novela, como a mitologia de Pandora e das cinco raças, essas alegorias são compreendidas e examinadas no conjunto de referências estéticas e históricas que perpassam a obra. Assim, a análise de Luiz Roncari pode ser definida como uma tentativa de interpretar o entrelaçamento entre o simbólico e o histórico no tecido ficcional das novelas de *Corpo de Baile*, fundamentando-se no conceito de alegoria postulado por Panofsky (2011).

No contexto de uma história recepcional de Guimarães Rosa, a tese de Roncari se localiza na crítica rosiana devedora das primeiras palavras de Antonio Candido, que, já em “*Sagarana*” (1946), anunciou o regionalismo *sui generis* da obra de Guimarães Rosa.

O sr. Guimarães Rosa *construiu* um regionalismo muito mais autêntico e duradouro, porque criou uma experiência total em que o pitoresco e o exótico são animados pela graça de um movimento interior em que se desfazem as relações de sujeito a objeto para ficar a obra de arte como integração total de experiência. (CANDIDO, 1991, p. 245)

Enquanto parte de uma experiência totalizadora, tanto a alegoria quanto a realidade convivem, na visão de Roncari, no

mesmo domínio artístico, a narrativa ficcional, definindo, assim, um trânsito entre uma dimensão e outra. Esse é o aspecto diferencial da crítica do professor da USP, a preocupação em estabelecer o local de conexão entre a ficção e a história. Nesta linha argumentativa, o ensaísta requer do leitor a percepção de que a aparente simplicidade dos personagens rosianos faz parte de um projeto estético complexo, no qual aspectos da vida privada, próprios da forma romanesca, e da vida pública, principal preocupação do ensaio, são fundidos numa forma artística que, sob a ótica do crítico, é pensada como uma alegoria de processos históricos, como a modernização do interior brasileiro e a fundação da república.

## CONCLUSÃO

As leituras esotéricas sobre Guimarães Rosa, por mais que demonstrem erudição e extensa pesquisa, enfatizaram demasiadamente uma crítica voltada para o exame de uma simbologia velada nas narrativas rosianas. Antônio Cirurgião e Heloisa de Araújo procuraram traçar, na escritura de Guimarães Rosa, um sentido “metafísico-religioso”; no entanto, descuidaram dos limites interpretativos que se impõem a qualquer análise que pretenda aproximar diferentes campos do conhecimento. Mesmo assim, a leitura esotérica representa, na bibliografia rosiana, uma constante interpretativa na qual se insere uma grande parte da crítica de Guimarães Rosa e foi, cronologicamente, uma das primeiras leituras não só de “Dão-Lalalão”, como também, de *Corpo de baile*.

A crítica histórica de “Dão-Lalalão” desenvolveu uma nova perspectiva sobre a obra rosiana, ao aproximá-la dos grandes ensaios sobre a cultura brasileira, procurando, como o fez Roncari, estabelecer uma conexão entre o estético e o histórico na narrativa. Tal interpretação pode ser analisada como uma resposta a alguns críticos dos anos de 1950 e de 1960, que acusaram a ficção de Guimarães Rosa de ser uma obra alienada da realidade histórica nacional, compreendendo o sertão rosiano como uma grande

reflexão metafísica, um sertão-linguagem, alheio aos problemas reais do povo sertanejo. O viés histórico da recepção crítica propõe algo impensável em décadas anteriores: compreender o conjunto da obra rosiana como uma das grandes interpretações sobre o Brasil, inserindo, assim, Guimarães Rosa no mesmo degrau dos grandes ensaístas brasileiros, como, Sérgio Buarque de Holanda, Oliveira Vianna e Gilberto Freyre.

O deslocamento conceitual que ocorre na recepção de “Dão-Lalalão”, de uma alegoria místico-religiosa à moderna alegoria histórica, espelha um dos pontos fundamentais da Estética da Recepção, a ideia de que o sentido é constituído num plano diacrônico, entre as tensões decorrentes do encontro entre passado e presente, donde se conceber a recepção de uma obra como um fenômeno ininterrupto e dinâmico, cujo diálogo entre as diversas interpretações que se depositaram em sua história recepcional produz os confrontos, questionamentos, “abreviações e deslocamentos de valores que podem ser uma simplificação, mas também trazer uma complicação acrescida” (JAUSS, 1988, p. 188), lembrando as palavras de Jauss.

As diferentes interpretações da narrativa de *Corpo de Baile* remetem ainda a uma discussão sobre crítica e teoria, já que a mudança conceitual entre as leituras implica uma variação radical entre o sentido apreendido da obra. Nesse sentido, vale citar mais uma vez as palavras de Maria Célia Leonel e José Antonio Segatto, sobre a problemática maior que atinge a crítica rosiana que procura um sentido codificado, subentendido em símbolos e personagens que figuram mitos ou personalidades históricas, sob o fundo da paisagem sertaneja.

Naturalmente, ao fixar-se numa situação particular, típica, situada espacial e historicamente, figurando relações (de poder, sociais, humanas) no sertão, a obra rosiana contém elementos universais; todavia, uma situação particular não pode ser, sem mediações, considerada como representação de uma totalidade genérica. Dessa forma, a obra em tela não pode ser, aleatoriamente, desmontada e

remontada como uma *bricolage*, tendo como referência um universo abstrato. (LEONEL; SEGATTO, 2007, p. 155)

Ao questionar o método empregado pela crítica alegórica de Guimarães Rosa, os autores, assim como nosso artigo, situam-se numa reflexão sobre a relação entre a crítica e a teoria, numa tentativa de elucidar os limites hermenêuticos da metodologia utilizada pelos pesquisadores mencionados ao longo deste texto. Ainda que os ensaístas não se dirijam à crítica anterior a 1999, suas observações são válidas como uma problematização da aplicação da alegoria na bibliografia rosiana e resultam numa relativização teórica da interpretação sócio-histórica do autor de *Grande sertão: veredas*.

## REFERÊNCIAS

- ALBERGARIA, Consuelo. Doralda/Dourada: o ouro alquímico. In: SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA, 3, 1989, Florianópolis. *Cadernos*, Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, v. 1, 1989, p. 141-145.
- ARAÚJO, Heloisa Vilhena de. *A raiz da alma*. São Paulo: EDUSP, 1992, 178 p.
- \_\_\_\_\_. Pisces: o casamento. In: *O roteiro de Deus*. São Paulo: Mandarim, 1996, p. 505-522.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004, 368 p.
- BOLLE, Willi. *grandesertão.br*. São Paulo: Ed. 34, 2004, 478 p.
- CANDIDO, Antonio. *Sagarana*. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 243-247.
- CIRURGIÃO, António. Simbolismo religioso em *Dão-Lalalão* de Guimarães Rosa. *Ocidente*, Lisboa, v. 84, p. 145-157, 1973.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método*. Trad. Flávio Paulo Meurer. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2007, 631 p.



HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra; Ed. da Unicamp, 2006, 232 p.

JAUSS, Hans Robert. A Estética da Recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *A Literatura e o Leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 67-84.

\_\_\_\_\_. Le *Faust* de Goethe et le *Faust* de Valéry. In: *Pour une herméneutique littéraire*. Trad. Maurice Jacob. Paris: Gallimard, 1988, p. 186-218.

LEONEL, Maria Célia de Moraes; SEGATTO, José Antonio. A crítica alegórica de *Grande Sertão, Itinerários*, Araraquara, v. 25, p. 141-158, 2007.

NUNES, Benedito. O amor na obra de Guimarães Rosa. In: *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 143-171.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Trad. Maria Clara F. Kneesse e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2011, 440 p.

PICON, Gaëtan. *O escritor e sua sombra*. Trad. Antônio de Almeida Prado. São Paulo: Nacional, 1969, 245 p.

RIBEIRO, Gilvan P. O alegórico em Guimarães Rosa. In: COUTINHO, Carlos Nelson et alii (Org.). *Realismo e Anti-realismo na Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974. p. 95-104.

RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa*. São Paulo: UNESP, 2004, 352p.

\_\_\_\_\_. *O cão do sertão*. São Paulo: UNESP, 2007, 301 p.

ROSA, João Guimarães. *Corpo de baile*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956, 2 v.

STARLING, Heloisa. *Lembranças do Brasil: teoria política, história e ficção em Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: REVAN, 1999, 190p.

UTÉZA, Francis. *João Guimarães Rosa: metafísica do Grande Sertão*. Trad. José Carlos Garbuglio. São Paulo: EDUSP, 1994. 459 p.