



Roberto Amaral
Juliana Santana
Josué Borges de Araújo Godinho
Sueli Teresinha de Abreu Bernardes
Organizadores

LEITURAS SUPERVIVENTES DE

“TRAÇOS BIOGRÁFICOS
DE LALINO SALÃTHIEL OU A VOLTA
DO MARIDO PRÓDIGO”



Rfb
Editora

nonada

GRUPO DE ESTUDOS E PESQUISAS
DA OBRA DE GUIMARÃES ROSA

**LEITURAS SUPERVIVENTES
DE “TRAÇOS BIOGRÁFICOS
DE LALINO SALÃTHIEL
OU A VOLTA DO MARIDO
PRÓDIGO”**



Todo o conteúdo apresentado neste livro é de responsabilidade do(s) autor(es).

Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-SemDerivações 4.0 Internacional.

Nossa missão é a difusão do conhecimento gerado no âmbito acadêmico por meio da organização e da publicação de livros científicos de fácil acesso, de baixo custo financeiro e de alta qualidade!

Nossa inspiração é acreditar que a ampla divulgação do conhecimento científico pode mudar para melhor o mundo em que vivemos!

Equipe RFB Editora

Roberto Amaral
Juliana Santana
Josué Borges de Araújo Godinho
Sueli Teresinha de Abreu Bernardes
(Organizadores)

Caderno 2

**LEITURAS SUPERVIVENTES
DE “TRAÇOS BIOGRÁFICOS
DE LALINO SALÃTHIEL
OU A VOLTA DO MARIDO
PRÓDIGO”**

1ª Edição

Belém-PA
RFB Editora
2023

© 2022 Edição brasileira
by RFB Editora
© 2023 Texto
by Autor
Todos os direitos reservados

RFB Editora
CNPJ: 39.242.488/0001-07
www.rfbeditora.com
adm@rfbeditora.com
91 98885-7730

Av. Governador José Malcher, nº 153, Sala 12, Nazaré, Belém-PA,
CEP 66035065

Editor-Chefe

Prof. Dr. Ednilson Souza

Diagramação

Worges Editoração

Capa

Désir (2022), lia testa. Técnica

Colagem analógica

Revisão de texto

O autor

Bibliotecária

Janaina Karina Alves Trigo Ramos

Editor

Produtor editorial

Nazareno Da Luz

Catálogo na publicação

RFB Editora



L533

Leituras superviventes de “Traços Biográficos de Lalino Salãthiel ou a volta do marido pródigo” / Roberto Amaral *et al.* (Organizador). – Belém: RFB, 2023.

Outros organizadores

Juliana Santana

Josué Borges de Araújo Godinho

Sueli Teresinha de Abreu Bernardes

Livro em PDF

132 p.

ISBN: 978-65-5889-427-8

DOI: 10.46898/rfb.da634d2b-55c1-4eac-88b1-a26e49814b84

1. Leituras superviventes de “Traços Biográficos de Lalino Salãthiel ou a volta do marido pródigo”. I. Amaral, Roberto *et al.* (Organizador). IV. Título.

CDD 800

Índice para catálogo sistemático

I. Literatura.

Conselho Editorial

Prof. Dr. Ednilson Sergio Ramalho de Souza - UFOPA
(Editor-Chefe)

Prof. Dr. Laecio Nobre de Macedo-UFMA

Prof^a. Ma. Rayssa Feitoza Felix dos Santos-UFPE

Prof. Me. Otávio Augusto de Moraes-UEMA

Prof. Dr. Aldrin Vianna de Santana-UNIFAP

Prof^a. Ma. Luzia Almeida Couto-IFMT

Prof^a. Dr^a. Raquel Silvano Almeida-Unespar

Prof. Me. Luiz Francisco de Paula Ipolito-IFMT

Prof. Me. Fernando Vieira da Cruz-Unicamp

Prof. Dr. Carlos Erick Brito de Sousa-UFMA

Prof^a. Dr^a. Ilka Kassandra Pereira Belfort-Faculdade Laboro

Prof^a. Dr. Renata Cristina Lopes Andrade-FURG

Prof. Dr. Elias Rocha Gonçalves-IFF

Prof. Dr. Clézio dos Santos-UFRRJ

Prof. Dr. Rodrigo Luiz Fabri-UFJF

Prof. Dr. Manoel dos Santos Costa-IEMA

Prof^a. Ma. Adriana Barni Truccolo-UERGS

Prof. Me. Pedro Augusto Paula do Carmo-UNIP

Prof.^a Dr^a. Isabella Macário Ferro Cavalcanti-UFPE

Prof. Me. Alisson Junior dos Santos-UEMG

Prof. Me. Raphael Almeida Silva Soares-UNIVERSO-SG

Prof. Dr. Rodolfo Maduro Almeida-UFOPA

Prof. Me. Tiago Silvio Dedoné-Faccrei

Prof. Me. Fernando Francisco Pereira-UEM

Prof. Dr. Deivid Alex dos Santos-UEL

Prof. Me. Antonio Santana Sobrinho-IFCE

Prof.^a Dr.^a. Maria de Fatima Vilhena da Silva-UFPA

Profa. Dra. Dayse Marinho Martins-IEMA

Prof. Me. Darlan Tavares dos Santos-UFRJ

Prof. Dr. Daniel Tarciso Martins Pereira-UFAM

Prof.^a Dr.^a. Elane da Silva Barbosa-UERN

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	9
CAPÍTULO 1	
ANDANÇAS AO REDOR: (UMA LEITURA DE “TRAÇOS BIOGRÁFICOS DE LALINO SALÃTHIEL OU A VOLTA DO MARIDO PRÓDIGO”)	11
CAPÍTULO 2	
O CORO DOS SAPOS NO GRANDE TEATRO DE LALINO SALÃTHIEL	23
CAPÍTULO 3	
DIÁLOGOS ENTRE O CONTO TRAÇOS BIOGRÁFICOS DE LALINO SALÃTHIEL OU A VOLTA DO MARIDO PRÓDIGO E A LITERATURA POPULAR.....	45
CAPÍTULO 4	
O PROCESSO ELEITORAL NO CONTO “TRAÇOS BIOGRÁFICOS DE LALINO SALÃTHIEL OU A VOLTA DO MARIDO PRÓDIGO” DE GUIMARÃES ROSA	57
CAPÍTULO 5	
A ESCRITA PLENA EM “TRAÇOS BIOGRÁFICOS DE LALINO SALÃTHIEL OU A VOLTA DO MARIDO PRÓDIGO”	71
CAPÍTULO 6	
PELAS IMAGENS DE “A VOLTA DO MARIDO PRÓDIGO”, “VENHO CANTAR LOAS EM LOUVOR A NAPOLEONI, DITO DO SÉCULO POTY”	95
CAPÍTULO 7	
A ARTE DE CONTAR HISTÓRIAS NO CONTO “TRAÇOS BIOGRÁFICOS DE LALINO SALÃTHIEL OU A VOLTA DO MARIDO PRÓDIGO” DE GUIMARÃES ROSA.....	111
ÍNDICE REMISSIVO.....	128
SOBRE OS AUTORES	129

APRESENTAÇÃO

[...] dependura o corpo para fora, oscila e pula, maneiro, Lalino Salãthiel.

João Guimarães Rosa

NONADA é um grupo de estudos e pesquisas da obra Guimarães Rosa (1908-1967) que reúne pesquisadores e pesquisadoras de diversas instituições de ensino superior: Universidade Federal do Tocantins (UFT), campus de Palmas e Porto Nacional; Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), campus de Carangola; Universidade Federal do Maranhão (UFMA), campus de São Luís, Universidade de Uberaba (Uniube) e Universidade Coimbra (Portugal).

Com caráter interdisciplinar e interinstitucional, o NONADA tem em vista a imersão na obra do escritor mineiro, de modo a proporcionar olhares diversos e abordagens distintas sobre a literatura rosiana, bem como trazer à luz a potencialidade de uma obra para a qual se lançam diferentes áreas do conhecimento.

No intuito de alcançar tal objetivo, os pesquisadores e as pesquisadoras do NONADA apresentam o seu Caderno 2, ou seja, a segunda publicação do grupo, resultante dos estudos e pesquisas sobre “Traços biográficos de Lalino Salãthiel ou A volta do marido pródigo”, conto que compõe a coletânea de *Sagarana*, obra de estreia de Guimarães Rosa, lançada em 1946.

Intitulado *Leituras superviventes de “Traços biográficos de Lalino Salãthiel ou A volta do marido pródigo”*, o Caderno 2 do NONADA, conta com sete capítulos que exercitam uma prodigiosa travessia interdisciplinar, preconizada pela expressão “supervivência” (*Überleben*:

supervida/superviver), tomada de empréstimo por Jacques Derrida¹ (1930-2004) a Walter Benjamin (1892-1940), indicando a abertura para a alteridade ou para as múltiplas alteridades. Desse modo, a literatura se coloca em abertura para as diferentes formas de pensamento e de vida, que denotam as múltiplas formas de estar no mundo.

Ao trazer a público *Leituras superviventes de “Traços biográficos de Lalino Salãthiel ou A volta do marido pródigo”*, como o seu Caderno 2, o NONADA renova o convite para que outras e diversas leituras sejam operadas sobre o manancial de significantes, significados e sentidos proporcionados pela indômita linguagem literária engendrada pelo alquimista da palavra de Cordisbugo, Guimarães Rosa.

Roberto Amaral
Juliana Santana
Josué Borges de Araújo Godinho
Sueli Teresinha de Abreu Bernardes
Organizadores

1 DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura* – uma entrevista com Jacques Derrida. Tradução Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

CAPÍTULO 1

ANDANÇAS AO REDOR (UMA LEITURA DE “TRAÇOS BIOGRÁFICOS DE LALINO SALÃTHIEL OU A VOLTA DO MARIDO PRÓDIGO”)¹

WANDERING AROUND (A READING OF “TRAÇOS BIOGRÁFICOS DE LALINO SALÃTHIEL OU A VOLTA DO MARIDO PRÓDIGO”)

Josué Borges de Araújo Godinho²

¹ Esse texto se escreve na esteira das discussões e reuniões do NONADA – Grupo de estudos e pesquisas da obra de Guimarães Rosa. Será um texto escrito em 3 partes, das quais, apresenta-se a primeira aqui.

² Professor de Teoria da Literatura e Literaturas de Língua Portuguesa do curso de Letras da Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG, Unidade Acadêmica de Carangola. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4770-6759>.

RESUMO

Este texto é um experimento, nele nos aventuramos como um cartógrafo pelos espaços de (ab)errância e de nomadismo da escritura do conto “Traços biográficos de Lalino Salãthiel ou A volta do marido pródigo”, o segundo de *Sagarana*. Desse modo, busca-se uma leitura que se atente ao percurso elaborado nas expedições geográficas e imaginárias de Lalino Salãthiel, de modo a elucidar os problemas no *socius* em que transita e inventa misturadamente. Assim sendo, o texto busca um entendimento das regulações e dos agenciamentos dos fluxos do desejo. O conto é regulado por tais fluxos, de forma que a personagem, Lalino Salãthiel, transita de forma singular, compondo-se através de problemáticas sensações e “movimentos aberrantes” que se desenrolam na inconstância itinerante com que personagem e geografia se interpõem em planos de subjetivação que se dão no fluxo de narrativas encetadas pelo desejo e a necessidade. Então, encara-se o movimento da personagem como uma espécie de *bricoleur*-antropófago que, movido pela necessidade e o desejo, cartografa o seu movimento inconstante. Para a escritura deste experimento, utilizamos, nos dizeres de Santiago-Sobrinho (2021) “a geofilosofia imanente deleuze-guatarriana”, em diálogo com a cartografia sentimental de Ronik e Guatarri.

Palavras-chave: Mapas; Sensações; Cartografia; Geoliteratura; Geofilosofia

ABSTRACT

This text is an experiment. In it, we venture, as a cartographer, through the spaces of (ab)errant wandering and nomadism found in the writing of the short story “Traços biographical de Lalino Salãthiel ou A volta do husband prodigal,” the second one of the book

Sagarana. Thus, we seek to offer an attentive reading to the course of Lalino Salãthiel’s imaginary geographic expeditions to elucidate the issues in the socius in which he simultaneously moves and invents. Therefore, the text seeks to understand the regulations and agencies of the flows of desire. The short story is regulated by those flows, in a way that the character Lalino Salãthiel transits uniquely, composing himself through problematic sensations and “aberrant movements” that unfold in subjectification plans that happen in the narrative flows born from desire and need. Hence, the character’s movement is seen as of a bricoleur-anthropophagus that maps his inconstant movement impelled by need and desire. To write this experiment, we used, in the words of Santiago-Sobrinho (2021), “the immanent Deleuzeguattarian geophilosophy” with Rolnik and Guatarri’s sentimental cartography.

Keywords: Maps; Sensations; Cartography; Geoliterature; Geophilosophy.

[...] a música serve-se de tudo e arrasta tudo.

D&G – *Mil platôs* – v. 4

Geralmente os cantos dos sapos desempenham duas funções: atração de uma parceira e defesa territorial. O canto de anúncio demonstra não somente o estado reprodutivo dos machos, mas também sua prontidão para defender os sítios de vocalização ou os territórios de acasalamento contra outros machos.

Albertina Lima *et al* – *Guia de sapos da reserva Adolpho Ducke – Amazônia Central*

1 VOLTAS AO REDOR (RITORNELO)

Iniciamos este texto na esteira de dois outros cujos ecos ressoam constantemente na aventura cartográfica que se desenha na leitura de um texto artístico. João Santiago recorre à Suely Ronik para afirmá-lo, e, segundo ambos, aventurar-se como cartógrafo significa “colher ‘tudo que der língua para os movimentos do desejo, tudo que servir para cunhar matéria de expressão e criar sentido, para ele é bem-vindo. *Todas as entradas são boas, desde que as saídas sejam múltiplas.*” (SANTIAGO-SOBRINHO *apud* ROLNIK, 2016, p. 65).

Este texto é um experimento, e nele deslizamos como desliza um cartógrafo que percorre o texto literário e o texto filosófico pontuando no jogo cartográfico dos conceitos e das sensações, isto é, buscamos conceitos territorializantes diante do devir e do agenciamento, e movimentamo-nos pelo território que “cria por sensação, afectos e perceptos.” (SANTIAGO-SOBRINHO, 2020, p. 70). Se, por um lado, a filosofia cria conceitos a fim de uma investigação, por outro, e em contiguidade, a literatura é o território estético, da sensação, e esta, se-

gundo Santiago-Sobrinho, “é uma plasticidade, não um sentimento”. (SANTIAGO-SOBRINHO, 2020, p. 70).

Nessa relação de contiguidade entre filosofia e literatura, miramos o aberto, não a razão, miramos o deslizamento no território, não o assentamento do mapa. Nesses termos, aventuramo-nos em um conto e nas relações com o devir e a música. Nesses territórios, interessam-nos o devir, ao qual pertence o ritornelo como potência do retorno do diferente e enquanto força territorial. Quanto à territorialização, de acordo com Deleuze e Guattari, ela

[...] é o ato do ritmo devindo expressivo, ou dos componentes de meios devindo qualitativa. A marcação de um território é dimensional, mas não é uma medida, é um ritmo. Ela conserva o caráter mais geral do ritmo, o de inscrever-se num outro plano que o das ações. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 128-129).

Uma volta antes do retorno, isto é, um ritornelo antes do ritornelo. O ritornelo é um ritmo, uma ação de fluxo e refluxo. É também de ritmo que se fala quando se diz da literatura, do ritmo que se instaura na letra, na figura estética da voz que vibra no texto, a que chamamos narrador e personagens. Dito isto, entramos no conto de Guimarães Rosa pelo ritmo, e dele saímos pelo coro da saporaria. Dito de outro modo, o conto se inicia *in media res*, pelo ritmo, pelo ritmo é que territorializa e desterritorializa, começa e se abre pelo som.

2 DE LALINO SALÃTHIEL, QUE NASCEU NO EM PÉ NA LAGOA - UMA GÊNESE EM PRELÚDIO

Todo o território é cifrado pelo som. Sua primeira manifestação vem ao ritmo do tempo e dá-se pelo tilintar de um cincerro. O cincerro é, em si, uma ferramenta, instrumento agropastoril utilizado para demarcar um determinado território, dispositivo cujo fim é, pela vibração, isto é, pelo tilintar enquanto som indefinido, guiar e reunir uma tropa ou rebanho. O som do cincerro é marcado, cadenciado pela

marcha de um burrinho que perfaz um caminho em moto perpétuo, uma ida-e-volta, diferente da volta do marido pródigo que parcialmente nomeia o conto. É pelo som também que se sai do texto, e todas as saídas são múltiplas, pois são polifônicas ao final e reverberam o coaxar dos sapos numa “estória complicadíssima”:

E, no brejo, os sapos coaxavam agora uma estória complicadíssima, de um sapo velho, sapo-rei de todos os sapos, morrendo e propondo o testamento à saparia maluca, enquanto que, como todo sapo nobre, ficava assentado, montando guarda ao próprio ventre.

– “Quando eu morrer, quem é que fica com os meus filhos?” ...

– “*Eu não... Eu não! Eu não!... Eu não!*” ...

(Pausa, para o sapo velho soltar as últimas bolhas, na água de emulsão.)

– “Quando eu morrer, quem é que fica com a minha mulher?”

– “*É eu! É eu! É eu! É eu! É eu!*” ...

[...]

E os bate-paus abandonam o foguinho do pátio, e, contentíssimos, porque de há muito tempo têm estado inativos, fazem coro:

“Pau! Pau! Pau!

Pau de jacarandá!...

Depois do cabra na unha,

quero ver quem vem tomar!...”

E os sapos agora se interpelam e se respondem, com alternâncias estranhas, mas em unanimidade atordoante:

– *Chico? – Nhô!? – Você vai? – Vou!*

– *Chico? – Nhô! – Cê vai? – Vou!...*

No alto, com broto de brilhos e asterismos tremidos, o jogo de destinos esteve completo. Então, o Major voltou a aparecer na varanda, seguro e satisfeito, como quem cresce e acontece, colaborando, sem o saber, com a direção-escondida-de-todas-as-coisas-que-devem-depressa-acontecer. E gritou:

– Olha, Estêvam: se a espanholada miar, mete a lenha!

- De miséria, seu Major!
- E, pronto: se algum quiser resistir, berrem fogo!
- Feito, seu Major!

E, no brejo – friíssimo e em festa – os sapos continuavam a exultar. (ROSA, 1977, p. 117 - 118).

Da terra caindo em barranco, no começo, ao brejo, no final, do tilintar vibrátil de uma campana ao corpo vibrátil onde pulsa a vida, a matéria amorfa e rizomática onde a vida é anfíbia e os sapos exultam. A exultação é a vibração do júbilo, da alegria. Lalino Salãthiel é a prova dos nove cujos traços biográficos irrompem como um rizoma desde a toponímia, frase geográfica do lugar onde ele nasce, Em-Pé-Na-Lagoa, o retorno do diferente no ciclo metamorfo de vida do sapo, o topônimo vibra. Lalino Salãthiel, no entanto, não será lido como singularidade ou subjetividade, posto que toda singularidade é uma multiplicidade, mas como personagem rítmica, corpo vibrátil cujo devir musical territorializa e desterritorializa, produzindo ritornelos em direção ao agenciamento territorial.

Começemos pelos traços biográficos. Toda biografia é múltipla, e os traços são rizomas. Sigamos a de Lalino pelo caminho bifurcado, ao modo dos anfíbios, assim como o título, assim como a fluidez dos traços. Essa personagem é uma espécie de *bricoleur*, antropófago que coleta o que encontra pelo caminho. O traço biográfico de que se pretende partir é ele também uma pauta do ritmo, da voz. É o traço vivo da “*différance*”, para evocar aqui Derrida, no devir-sapo da personagem rosiana. Para Derrida:

Existe a *différance* desde que exista o traço vivo, uma relação vida/morte ou presença/ausência. Isso se atou muito cedo, para mim, à imensa problemática da animalidade. Existe a *différance* desde que haja o vivo, desde que haja o traço, através e apesar de todos os limites que a mais forte tradição filosófica ou cultural acreditou reconhecer entre – “o homem” e – “o animal”. (DERRIDA, 2004, p. 33-34)

O traço vivo do devir-sapo, devir ritmo que se abre na maneira como a personagem se movimenta pelo território, através da potência da voz que dilui a racionalidade e a razoabilidade das fronteiras estabelecidas na terra, na localidade em que se movimentam os corpos escritos no texto de Guimarães Rosa. E o traço vivo é sobretudo uma noção de pertencimento que se enuncia através da figura estética do narrador, que verbaliza o modo de ser de Lalino. A movimentação, isto é, o deslizamento pelo território é alheio à lógica centralizadora dos limites, das escrituras e dos mapas.

Um ponto em especial dos traços biográficos da personagem rítmica se dá na possibilidade de se conceituar o coaxar, a força vital da voz que estabelece o território e “a distância crítica entre dois seres da mesma espécie” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 134). Assim sendo, há cenas descritas no conto que nos remetem, a nós, cartógrafos, para as possibilidades de linhas de fuga capazes de “manter à distância as forças do caos que batem à porta” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 134). Sendo ritmo, é pelo som, pela vocalização e pelas narrativas que devem a cada vez que a personagem-rítmica traça territórios e distâncias críticas. Para Deleuze e Guattari, as distâncias críticas não são medidas, são ritmos que, tornados devires, “levam consigo distâncias entre personagens, para fazer delas personagens rítmicas, elas próprias mais ou menos distantes, mais ou menos cambiáveis.” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 135). O texto traz cenas em que a música devém personagem constantemente, seja pelas narrativas que agencia e mobiliza, seja pela voz da personagem Lalino, cuja potência se vai cambiando entre opostos cerzidos e ritmados. Lalino devém sapo precisamente na volta que nomeia o título, quando o narrador evoca a fábula do sapo na festa do céu:

“Estou rindo, porque se o meu compadre cascudo soubesse voar, como eu sei, não estava passando por tanto aperto...” E então, mais zangado, São Pedro pensou um pouco, e disse:

– “É assim? Pois nós vamos juntos lá em-baixo, que eu quero pinchar você, ou na água ou no fogo!” E aí o sapo choramingou: “Na água não, Patrão, que eu me esqueci de aprender a nadar...”
– “Pois então é para a água mesmo que você vai!...” – Mas, quando o sapo caiu no poço, esticou para os lados as quatro mãozinhas, deu uma cambalhota, foi ver se o poço tinha fundo, mandou muitas bolhas cá para cima, e, quando teve tempo, veio subindo de-fasto, se desvirou e apareceu, piscando olho, para gritar: “Isto mesmo é que sapo quer!...”

E essa é que era a variante verdadeira da estória, mas Lalino Salãthiel nem mesmo sabia que era da grei dos sapos, e já estava cochilando, também. (ROSA, 1977, p. 124).

Se, para Clement Rosset, todo o trágico pressupõe um “coeficiente de cegueira” (ROSSET, 1989, p. 90), pode-se dizer que no teatro que se desenrola no texto rosiano há um coeficiente de surdez que atravessa todo o texto. Não obstante a polifonia de cantos e coaxos, o dispositivo vocal de Lalino dá-se quase sempre pela voz velada pelo narrador, isto é, a voz do protagonista alterna entre sua fala explícita e aquela encoberta pelo narrador, mas sugerida pela movimentação de cerzidor que ele desempenha, pois sabe-se frequentemente que ele articula sua matéria de expressão entre os opostos, de forma que segue agenciando o território pelo som. Importa saber, nesse sentido, que Luiz Roncari afirma de Lalino, que na verdade se chama Eulálio de Souza Salãthiel, que “o seu nome fala por si, *eulalios*, o bem-falante, porém num registro satírico, como proseador, aquele que mais fala do que faz, e de cujas palavras sempre se pode desconfiar”. (RONCARI, 2004, p. 28 – 29). Nesse sentido, Lalino é uma potência da voz, isto é, uma potência do som que territorializa pelo ritmo, não pela ação e demarcação espacial.

Cabe ressaltar que sua fala, sua voz, seu ritmo, portanto, não são da ordem da verborragia, mas da articulação de estórias e mobilização de desejos. Seu som é em intensidade, não em quantidade. Durante todo o conto, deparamo-nos com Lalino articulando a fala

na produção de artifícios linguísticos, isto é, a potência que mobiliza o texto de Guimarães Rosa é a da criação, a da arte. Sendo aquele que fala bem, que produz o bom ritmo, a personagem é também a que fala aos demais sobre aquilo que querem ouvir. Dito isto, concordamos que a voz do protagonista produz matéria estética, isto é, agenciamento de sentidos e sensações, de desejos, portanto, e não de sentimentos.

Sobre o desejo, Suely Rolnik nos ensina que

[...] é essa produção de artifício. E o movimento do desejo – ao mesmo tempo e indissolúvelmente energético (produção de intensidades) e semiótico (produção de sentidos) surge dos agenciamentos que fazem os corpos, em sua qualidade de vibráteis: *o desejo só funciona em agenciamento*. (ROLNIK, 2016, p. 37, itálicos da autora).

Ora, a produção que se encontra no conto em análise dá-se na ordem do agenciamento de corpos vibráteis. A voz de Lalino produz uma espécie de *energética semiótica* (ROLNIK, 2016, p. 37) numa “criação de sentidos” que mobiliza os corpos que se movimentam pelo território, este, por sua vez, excede a bitola geográfica circunscrita no conto, isto é, a triangulação que engloba aproximadamente a região metropolitana de Belo Horizonte (Brumadinho?), Sabará e Congonhas (com uma extensão imaginária ao Rio de Janeiro). Lalino, dito de outro modo, territorializa o ilocalizável, isto é, desperta o seu corpo vibrátil pela ficcionalização de estórias que conta para si e para os capiaus seus companheiros de lida, mas, também, para o patronato, empreiteiros e políticos que mobilizam política e socialmente a vida local.

Nesses termos, é possível e necessário afirmar ainda, no campo dos traços biográficos de Lalino Salãthiel, que esta personagem fabrica um mundo agindo como um *bricoleur*, ou seja, se toda linguagem é, de certo modo, bricolagem, a língua produtora de Lalino Salãthiel, na medida em que produz e organiza um mundo, o faz coletando e

aproveitando tudo aquilo que “dá língua para o movimento do desejo” (ROLNIK, 2016, s/p).

Como *bricoleur*, mistura meios, criando um território híbrido, em que forças heterogêneas são intercaladas. Ao interferir nas relações racionais do mapa, da região, o protagonista vai implodindo as estruturas, de modo que, pelo atrito, e pelo deslizamento através do território que se vai criando; como personagem rítmica, está sempre entre dois, como um *intermezzo*. A consistência de sua voz é a criação constante do mundo, ficção e realidade. A consistência, afirmam Deleuze e Guattari, “é precisamente a consolidação, o ato que produz o consolidado, tanto o de sucessão quanto o de coexistência, com os três fatores: intercalações, intervalos e superposições-articulações.” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 148). Mas isto é assunto para a próxima parte deste texto.

REFERÊNCIAS

BYLAARDT, Cid Ottoni. **A insensatez da escritura**. Ensaaios de literatura. fortaleza: Imprensa Universitária, 2017.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**. V. 4. 2.ed. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2005.

DERRIDA, Jacques. **De quem amanhã: diálogo**/Jacques Derrida; Elisabeth Roudinesco. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

LIMA, Albertina Pimentel *et all*. **Guia de sapos da Reserva Adolpho Ducke, Amazônia Central**. Manaus: Áttema Design Editorial, 2005.

MELO, Márcio Araújo de. **As faces e facetas do diabo na obra de João Guimarães Rosa**. (Tese doutorado). 241 fl. Tese de doutorado em Es-

tudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. 2.ed. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2016.

RONCARI, Luiz. **O Brasil de Rosa**: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. 20.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

SANTIAGO-SOBRINHO, João Batista. **Expedições, recados, vizi-nhanças e diferenças entre mapas**: o conto “Recado do morro”, de João Guimarães Rosa, e o filme *Stalker* de Andrei Tarkovski. In: *Perspectivas* - Revista do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFT, v. 5, n. 2, Palmas, 2020.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2020.

CAPÍTULO 2

O CORO DOS SAPOS NO GRANDE TEATRO DE LALINO SALÃTHIEL

THE CHORUS OF THE FROGS IN THE GREAT THEATHER OF LALINO SALÃTHIEL

Juliana Santana¹

¹ Professora do Colegiado de Filosofia da UFT. ORCID <https://orcid.org/0000-0001-8192-1255>.

RESUMO

Este capítulo é um exercício interpretativo do papel dos sapos no conto “Traços biográficos de Lalino Salãthiel ou A volta do marido pródigo”, comparando-os aos coros das peças gregas antigas. Por isso, tem apenas a intenção de apontar que, ao longo do conto de João Guimarães Rosa, tem-se diante dos olhos uma grande peça teatral orquestrada, “escrita”, encenada e, até certo ponto, dirigida pela personagem principal, Eulálio Salãthiel. Ademais, entendemos que neste enredo podemos identificar alguns aspectos que são condizentes com aqueles das peças áticas. A princípio apontaremos elementos que identificamos como similares aos dos textos gregos. Em um segundo momento, e por fim, os olhares serão conduzidos para um possível coro cômico composto pelos sapos que aparecem ao longo do texto, com seu teor de crítica à política e, conseqüentemente, à sociedade da época.

Palavras-chave: Coro. Sapos. Laio. Teatro.

ABSTRACT

This chapter is an interpretive exercise on the role of frogs in the tale “Biographical Traces of Lalino Salãthiel or The Return of the Prodigal Husband”, comparing them to the choruses of ancient Greek plays. Therefore, it only intends to point out that, throughout João Guimarães Rosa’s short story, one has before one’s eyes a great orchestrated play, “written”, staged and, to a certain extent, directed by the main character, Eulálio Salãthiel. Furthermore, we understand that in this plot we can identify some aspects that are consistent with those of the Attic pieces. At first we will point out elements that we identify as similar to those of the Greek plays. In a second moment, and finally, the eyes will be led to a possible comic chorus composed

of the frogs that appear throughout the text, with their content of criticism to politics and, consequently, to the society of the time.

Keywords: Chorus. Frogs. Laio. Theater.

1 INTRODUÇÃO

Este capítulo carrega o tom desprezioso de um exercício interpretativo do papel dos sapos no conto “Traços biográficos de Lalino Salâthiel ou A volta do marido pródigo”, comparando-os, por um estudo igualmente desprezioso, aos coros das peças gregas antigas. Por isso, tem apenas a intenção de apontar que, ao longo do conto de João Guimarães Rosa, tem-se diante dos olhos uma grande peça teatral orquestrada, “escrita”, encenada e, até certo ponto, dirigida pela personagem principal, Eulálio Salâthiel, doravante chamado apenas de Laio. Ademais, entendemos que nesta peça podemos identificar alguns aspectos que são condizentes com aqueles das peças áticas. Assim, não é por acaso que, ao final da primeira parte do conto, Rosa sinaliza um “final de primeiro ato” (ROSA, 2001, p. 110). Portanto, neste capítulo não temos a pretensão de demasiada precisão ou de exaurir o tema das semelhanças, mas buscamos apresentar algumas linhas iniciais sobre ele.

A princípio, como primeiro episódio, apontaremos na peça elementos que identificamos como similares aos das peças gregas. Serão indicados os nomes das personagens de Laio; a ação da sorte e do destino no grande teatro por ele elaborado; o caráter do herói e o aspecto risível que este confere à trama; peripécias e reconhecimento como partes do enredo de Laio.

Em um segundo e derradeiro episódio, os olhares serão conduzidos para um possível coro cômico composto pelos sapos que aparecem ao longo do texto, com seu teor de crítica à política e, conse-

quentemente, à sociedade da época. As comédias áticas, assim como as tragédias e os dramas satíricos, eram encenados para vasto público de cidadãos atenienses, em festivais como as Leneias e as Dionsíacas¹. Estas eram ocasiões nas quais os cidadãos e demais se reuniam às expensas públicas para festejar o deus Dioniso, e ali, nos teatros da cidade, as peças ganhavam visibilidade. Laio, por sua vez, traz a público seu grande espetáculo não em um festival, mas na festa de sua vida, às vistas de todos. A cidadezinha do interior onde vivia, com seus cidadãos e outros, era seu grande palco.

A nossa sinalização das similaridades possíveis entre o que temos sobre os poemas que representam o teatro grego e o grande teatro de Lalino Salãthiel seguirá esse percurso.

2 TRAÇOS DE TRAGÉDIA E COMÉDIA GREGAS NO CONTO DE ROSA

Guimarães Rosa era leitor dos gregos. Sabemos disso por cadernos que ele deixou anotados sobre suas leituras da *Ilíada* e da *Odisseia*, e também pelas anotações feitas em seus exemplares destas² obras. Mas podemos percebê-lo também pela intertextualidade presente em seus escritos, que remontam aos clássicos da literatura grega. É o que salienta a professora Ana Maria César Pompeu (2015) em artigo que busca demonstrar o débito da personagem de “Desenredo” com as Helenas da *Ilíada*, das peças de Eurípidés e de Aristófanes. Jó Joaquim, personagem principal do conto, enreda sua Helena com suas palavras, mas assim como um Menelau, também por ela é enredado. A professora Pompeu indica mesmo a referência ao cômico presente em um dos prefácios de *Tutameia*, escrito pelo próprio Rosa à moda de parábase³: “Não é o chiste rasa coisa ordinária; tanto seja porque

¹ Festas em honra ao deus Dioniso, em meio às quais teria surgido o teatro (ROSENFELD, 2000, p. 39-40).

² Sobre este assunto, sugerimos a leitura do artigo Rosa, *leitor de Homero* de autoria de Costa (1997).

³ Momento em que o coro se posiciona diante do público e lhe fala diretamente.

escancha os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento” (ROSA, 2001, p. 29 *apud* POMPEU, 2015). Esta afirmação instiga nossa curiosidade e incentiva nossa proposta para este estudo.

Por sua vez, a presença da tragédia em Rosa é salientada igualmente pelo artigo do professor Adilson dos Santos (2007). Em tal estudo o autor identifica elementos de tragédia em “A hora e a vez de Augusto Matraga”: reconhecimento, catástrofe, além de aspectos dionisiacos. Assim, propõe um Augusto Matraga desmesurado, que comete uma falta (*hamartía*) e que será punido por isso, depois de sofrer a peripécia (*peripeteía*), passar também por reconhecimento (*anagnórisis*) e por uma provável catástrofe (*páthos*) em seu desenlace (e em outro momento). Assim, Augusto Matraga seria, como observam Galvão (1978) e Santos, trágico até no nome⁴.

A despeito do pouco que se conserva das peças teatrais gregas – são 32 tragédias e 11 comédias – o eco que têm nas literaturas mundo afora, até os dias de hoje, ressalta sua grandeza. Percebemos Rosa a fazer isto. Portanto, destacamos os aspectos semelhantes aos do teatro grego ático notados em “A volta do marido pródigo”, que podem começar a ser enumerados pela forma como um ator recebe nomenclaturas e “faces” variadas conforme encarna e interpreta personagens de enredos variados ou em episódios variados, conforme usa as máscaras referentes a cada uma das personagens⁵. Por exemplo temos a descrição que “seu Marrinha” (ROSA, 2001, p. 101) faz da personagem que o aborda: “[...] Eu cá, palavra que até que gosto de gente assim, que sabe conversar... que tem rompante... Até servia para fazer papel de moço-que-acaba-casando, **no teatro...**” (ROSA, 2001, p. 107, grifo nosso). A fala sinaliza para uma pessoa que é reconhecida como

4 Conforme Galvão (1978, p. 62), Ma-traga “traz para o nome o *trágos* (bode) grego, lembrando seja os rituais de sacrifício do *pharmakós*, o bode expiatório, seja sua presença na palavra tragédia”.

5 Sobre este tema, a professora Jane Kelly Oliveira (2009, p. 13) explica que os papéis no teatro grego antigo eram encenados por no máximo quatro atores, além do coro.

apta à arte da representação teatral. Porém, mesmo com esse seu dom revelado, Laio está a representar um de seus papéis junto ao superior na empresa na qual trabalha, que o chama de “seu Laio” (Rosa, 2001, p. 102). Mas, desde o título, conforme variam os cenários pelos quais transita e a forma que se dá a perceber aos seus interlocutores, são-lhe associadas quatro diferentes formas de chamamento; contamos Lalino, Eulálio, Mulatinho e Laio (incluindo o “seu Laio”), que são as formas principais, mas poderíamos também listar “cachorro”, “referido”, “diabo dos infernos” (ROSA, 2001, p. 146), assim como outros impropérios.

Ainda quanto aos nomes, apelidos e xingamentos, apesar de toda a veia cômica que percebemos permear o texto, vemos o uso do nome de um dos personagens de uma peça grega do tragediógrafo Sófocles, *Édipo Rei* (2010). Laio era pai de Édipo e rei de Tebas, marido da rainha Jocasta. Após consulta a oráculo, o rei resolve abandonar o filho recém-nascido à morte devido ao anúncio do parricídio. A despeito das tentativas de escaparem à sorte trágica, as rodas da fortuna põem cara a cara, em um encontro de três caminhos, Laio e Édipo. Assim, nesse recontro, cumpre-se a moira dos dois que tentavam ser fugitivos do destino e Édipo conclui a profecia ao matar seu pai para que a comitiva do rei de Tebas lhe desse passagem na tal encruzilhada.

Laio Salãthiel, de forma análoga, busca fugir do seu destino. Abandona – ou vende – sua esposa Ritinha para o espanhol Ramiro e vai ter sua aventura na vida da capital. Deixa a cidade natal e a mulher, a vida que não lhe parecia tão atraente como aquela das revistas e de suas fantasias. “E assim foi, por um dia haver discursado demais numa pausa de hora de almoço, que Eulálio de Souza Salãthiel veio a tomar uma vez o trem das oito e cinco, sem bênção e sem malotagem, e com o bolso do dinheiro defendido por um alfinete-de-mola” (ROSA, 2001, p. 116). Pensou que ia fugindo do inevitável, sonhan-

do com as moças da cidade grande e com o amor delas, embalado pelo trem que cortava pelas cidadezinhas do interior de Minas Gerais, mas... As rodas da fortuna ali também giraram e trouxeram esse Laio mineiro de volta para seu fado, numa viravolta tão inusitada para a personagem rosiana quanto aquelas que acontecem aos heróis das tragédias gregas.

Portanto, nosso Laio, de certo modo, também é um *hybristés*, um desmesurado, como Matraga e aqueles heróis que aparecem nas tragédias da Ática antiga. Todavia, o desfecho de nossa personagem não é trágico. Com astúcia e uma retórica peculiar, o herói nascido em Em Pé na Lagoa⁶ não tem final que provoque medo ou piedade nos espectadores. Na verdade, parece que quem teme ao longo do conto, devido ao enredo em curso, é o Major Anacleto, para quem Laio “trabalha”.

Deixando de lado, por ora, os traços de tragédia, percebemos certos aspectos de comédia ática presentes no texto rosiano, e pensamos que podemos identificar o aspecto risível nele. Ali o riso é favorecido, em grande medida, pelo caráter da personagem principal: homem que às vezes beira o ridículo, mas que se apresenta tal qual a máscara das comédias gregas: “feia e deformada mas não exprime dor” (*Poética* 1449a36). Também, como na descrição da personagem cômica, Laio não é exatamente mal; é risível por seus atos e proezas, desvirtua-se (se é que alguma vez apresentou virtude), porém sem se mostrar vil ou perverso. Esses são traços que Aristóteles (2010), na *Poética*, também indica como sendo próprios às personagens da arte da comédia.

Ademais, com as leituras das peças de Aristófanes que abordam estrangeiros, podemos perceber em Laio um certo estrangeirismo, embora em seu estado natal e frente aos que também nasceram

⁶ O que já soa como um feito grande, o nascer em pé na lagoa...

em Minas. Estrangeiros também são os espanhóis, que são bem-vindos enquanto úteis (enquanto se pensava que votavam). A figura ridicularizada do estrangeiro (o não ateniense) nas peças gregas pode ser exemplificada por personagens como o Guarda Cita das *Mulheres que celebram as Tesmofórias*. Tal Guarda deixa seu cargo de vigilante de um prisioneiro para correr atrás de um rabo de saia. No caso de Laio, a aventura talvez seja mais ampla que só *um* rabo de saia, talvez se configure pelas muitas saias, chinelinhos, *lingeries* das moças vividas, muitas estrangeiras, que moram e trabalham no Rio de Janeiro. “As aventuras de Lalino Salâthiel na capital do país foram bonitas, mas só podem ser pensadas, e não contadas porque no meio houve demasiada imoralidade” (ROSA, 2001, p. 118).

Além disso, temos ainda o aceno de todos os encantos da vida na cidade grande, que, no entanto, lhe fora má-draça. Ali Laio realmente era estrangeiro e de nada ou quase nada lhe valia toda a sua “sabedoria” matuta. A imagem usada por Rosa (2001, p. 118) mostra-o bem: “[...] a história daquela rã catacega, que, trepando na laje e vendo o areal rebrilhante à soalheira, gritou: _ ‘Eh, aguão!...’ e pulou com gosto, e, queimando as patinhas, deu outro pulo depressa para trás”. Assim sinalizam-se a viravolta e o reconhecimento na história de Laio, dados ao fim de sua passagem pelo Rio de Janeiro; talvez esse seja o ponto de elementos cruciais, ao menos à tragédia grega, que percebemos como também presentes no conto que estudamos. Foi no Rio que Laio se reconheceu como possível feitor de sua própria infelicidade e, apesar de ser deliberadamente, sua fortuna mudou.

Mas, um indivíduo, de bom valor e alguma idéia, leva no máximo um ano, para se convencer de que a aventura, sucessiva e dispersa, aturde e acende, sem bastar. E Lalino Salâthiel, dados os dados, precisava apenas de metade do tempo, para chegar ao dobro da conclusão.

O dinheiro se fora. Rareavam os biscates. Veio uma espécie de princípio de tristeza. E ele ficou entibiado e pegou a saudade.

Foi quando estava jantando no chinês:

– E se eu voltasse p’ra lá? É, volto! P’ra ver a cara que aquela gente vai fazer quando me ver... (ROSA, 2001, p. 118).

Laio voltou para a cidadezinha na qual vivera e onde viveu ainda mais reveses, todos a seu favor, no entanto. Contou com uma boa dose de boa sorte que se acresceu a toda a sua desenvoltura natural. Por isso pensamos que ele pode ser visto como o rei dos sapos que cercam toda a narrativa com seu “canto”, trazendo ainda mais uma semelhança com os textos trágicos, mas também com as comédias de Aristófanés: a marcação do movimento do enredo com suas partes, e do movimento cênico, de seu tempo e espaço, pelas intervenções de um coro. Para confirmar a possível relação começaremos com algumas indicações – breves – sobre o coro das peças gregas, seu papel nelas e nos espetáculos nos quais elas eram encenadas.

3 OS COROS GREGOS E O CORO DOS SAPOS EM “A VOLTA DO MARIDO PRÓDIGO”

As observações sobre as componentes da tragédia feitas por Aristóteles destacam a importância do enredo e colocam ornamentos como dança, canto, música e até o espetáculo em último lugar quanto à importância para as peças gregas. Porém, o coro tinha papel crucial nelas, ao menos em sua manifestação representada diante dos olhos de um público. Por nossa vez, cremos que tenha grande importância também em sua forma textual. Seu relevo era tamanho devido à relação entre a educação grega e a música, sendo o coro o representante da musicalidade no teatro grego. Este que poderia ter, talvez, uma forma mais efetiva de ensinamento difundido por ser igualmente educativo e por sua parte de musicalidade. A presença dos coros em tragédias e comédias, bem como em dramas satíricos e ditirambos, também sina-

liza a íntima relação entre poesia e música, e entre música e dança, já que nos teatros os coros performavam cantos, falas e danças.

Os coros eram patrocinados pela cidade de Atenas,

[...] que os abrigava sob um sistema de liturgia conhecido como Coregia. Esse sistema litúrgico contava com a participação da mais alta classe social de Atenas, que destinava recursos particulares para o ensaio e realização das performances corais da pólis. O corego⁷ era nomeado por um arconte (OLIVEIRA, 2009, p. 19)⁸.

Assim, a partir da indicação da importância do coro nas peças gregas e na comunidade ateniense, vamos buscar apontar semelhanças entre esse componente do teatro ático e daquele do teatro de Laio Salãthiel. Entendemos que o coro colabora tanto para o desenvolvimento e estruturação do enredo, quanto para a tipificação da própria personagem, sendo esta múltipla. Faz isso tanto nos textos gregos, quanto no conto rosiano; portanto, afirmamos que os sapos do conto de Rosa nos aparecem também como uma espécie de coro.

Desse modo, neste momento do nosso estudo faremos algumas observações sobre os coros das tragédias e, a seguir, sobre aqueles das comédias⁹. Por fim, sinalizaremos suas possíveis semelhanças com o coro de “A volta do marido pródigo”, inclusive quando se trata do papel crítico da política vigente, exercido pelos diferentes coros em questão.

Nas tragédias, os coreutas ocupavam o seu lugar na orquestra (*orchestra*)¹⁰, diferente dos atores, que desempenhavam seus papéis na cena (*skênē*)¹¹. Portanto, eles atuavam a partir de lugares diferentes, embora interagissem, por vezes. Porém, o coro ficava apartado:

7 Espécie de financiador dos festivais e que por isso recebia grandes honras, como a de ver seu nome nos monumentos aos vencedores dos concursos, junto com o do Arconte Basileu (cf. Oliveira, 2009, p. 20).

8 Mais sobre o sistema de financiamento dos festivais áticos, a coregia, no século em questão, ver Oliveira (2009, p. 19 s.).

9 Para curiosidade e para reforço da importância do coro, é interessante marcar seu número de participantes. Em certa época, nas tragédias contavam-se 15 integrantes e nas comédias 24 coreutas.

10 Segundo Pavis 2015, p. 42), era um dos elementos cenográficos do espetáculo grego, que continha a área de atuação e uma fachada arquitetônica anterior ao cenário.

11 Espaço circular ou semicircular no centro do teatro, que se localizava entre o palco e o público. Era espaço das evoluções do coro da tragédia grega (PAVIS, 2015, p. 269).

“[...] mantinha-se de certo modo independente da acção em curso; podia dialogar com os actores, encorajá-los, aconselhá-los, receá-los, até mesmo ameaçá-los. Mas mantinha-se à parte” (ROMILLY, 2008, p. 26). Assim, ocupando a orquestra, o coro tinha papel lírico e apresentava evoluções de coreografias, cantando e dançando. Acontecia mesmo de o corifeu ter falas nas quais dialogava com uma das personagens, como explica Carlos Ceia, a partir de exposição sobre a origem da palavra “coro”:

Termo que provém do grego chorós, que, na Grécia antiga, designava um grupo de dançarinos e cantores usando máscaras que participavam activamente nas festividades religiosas e nas representações teatrais. Na tragédia clássica, o coro é uma personagem colectiva que tem a missão de cantar partes significativas do drama. Na origem, representa a polis, a cidade-estado, ampliando a acção para além do conflito individual. De início, o texto do coro constituía a parte principal do drama, ao qual se interpolavam monólogos e diálogos. É possível encontrar coros também nas odes pindáricas, exactamente com a mesma função. Com o desenvolvimento da tragédia, o coro fixou-se como uma parte secundária do texto dramática (sic), geralmente reservada ao comentário público. Em consequência, o coro torna-se depois uma parte perfeitamente supletiva que apenas serve para fazer uma pausa entre os actos. Com o desenvolvimento do drama, o coro perde a sua configuração e importância original, abandonando a representação de uma personagem colectiva. [...]

Na tragédia clássica, existe um elo de ligação muito forte entre o drama e o coro. De facto, crê-se que a tragédia tenha surgido em virtude das actuações quer líricas quer religiosas de um coro composto por dançarinos mascarados que cantavam. O coro no teatro trágico grego era formado por um grupo de actores que se mantinham afastados da acção principal da peça, dispondo-se em rectângulo, tendo por função exclusiva comentar os acontecimentos dramáticos, como atestam as peças de Sófocles e Ésquilo (CEIA, 2009).

O canto do coro aparece muitas vezes marcado pelo itálico nas nossas edições contemporâneas das peças; o que enfatiza dois planos para a tragédia e marca sua alternância. Ademais, o autor da citação acima sinaliza o papel político do coro, o que talvez não seja explícito

no conto rosiano com seus sapos (embora também não esteja ausente), mesmo que tal papel esteja presente em todo o restante do enredo de Laio.

A citação nos informa também que os episódios, que são as partes da ação da tragédia, não eram indicados em sua separação pelo baixar de cortinas. O que os separava eram as entradas e saídas do coro, executadas na orquestra. Assim, nas peças gregas, esse elemento trabalha de modo especial pontuando as entradas e os desfechos dos episódios, percebidos igualmente pela estrutura da tragédia. Esta apresenta um prólogo, anterior à entrada do coro, seguido de tal entrada (*párodos*) e depois pelos episódios, de número variável, que eram divididos pelos cantos (*stásima*); e, por fim, havia a saída do coro (*éxodos*)¹². Havia momentos em que este e os atores cantavam juntos, dialogando em uma parte denominada *kommós*, “um canto plangente entoado em comum pelo coro e pela cena”, segundo Aristóteles (*Poética* 1452b24).

Agora enfatizando a comédia, o coro seria mais que um ator ou personagem a mais. Ele atuaria como um aparelho cênico que organiza a encenação. Quanto a isso, Oliveira (2009, p. 10) escreveu:

[...] o coro, inserido num espetáculo teatral com as peculiaridades dos festivais da Grécia Antiga, tinha funções específicas a cumprir, pois ele, como os demais atores, era responsável por levar ao público uma fábula desempenhada ao vivo, num espaço específico e com finalidades específicas, mas, diferentemente dos demais atores, o coro era uma entidade coletiva, formada por cidadãos, tinha o apreço público oficializado pelos órgãos administrativos da cidade e ficava em cena mais continuamente que os outros participantes do drama.

¹² Párodos e éxodos são também espaços físicos de entrada e saída para o coro. “A forma que chegou até nós como representativa da solução grega ideal é o Teatro de Epidauro, muito posterior à fase áurea da tragédia. Construído de pedra, não formava uma unidade arquitetônica, porque suas três partes fundamentais eram isoladas. O público se concentrava no *teatron*, verdadeiras arquibancadas em semicírculos concêntricos de 270 graus. No centro, ficava a orquestra, onde evoluía o coro e, segundo alguns teóricos, ocorria também a representação dos atores. Ao fundo, fechando as duas extremidades do *teatron*, situava-se a *skene*, que reproduzia normalmente um palácio real. Diante da *skene* colocava-se o *proskenion*, palco propriamente dito, destinado segundo alguns ao desempenho dos atores e, para isso, ligado à orquestra por escadas de madeira. As entradas do coro, nas passagens das extremidades do *teatron*, denominavam-se *parodoi*” (MAGALDI, 1994, p. 45).

Diante destas particularidades, ao observar o espetáculo previsto no texto de comédia, notamos que, muitas vezes, o coro tem um comportamento que vai muito além do comportamento esperado da personagem desempenhada pelo grupo coral. Nestes momentos, ele, ao tornar viável o espetáculo cênico, parece superar seu papel ficcional e agir como mais um dos elementos cênicos que compõem a estrutura do teatro.

Assim, com relação ao coro das comédias, que tinha papel especial¹³, era em torno dele e do protagonista que girava a ação, e não à volta de duas personagens. Ele poderia ser utilizado conforme os elementos de uma peça do gênero: “Três são as partes apontadas pelos autores em que o coro tem um papel imprescindível: párodo, parábase e êxodo, mas, além destas partes, o coro tem importante atuação no agôn e nas cenas episódicas” (OLIVEIRA, 2009, p. 26). O párodo teria a mesma função que esta parte teria nas tragédias, sendo a primeira entrada do coro rumo à cena, pela porta lateral. Assim, ele é a parte da comédia que apresenta o assunto da peça e já prepara o público para seu desfecho. Em tais comédias havia também um elemento específico, a parábase, que não percebemos no conto rosiano, embora também pareça exercer papel de divisor de episódios nas peças gregas. Outro elemento das comédias é o *ágôn*, sendo este “o diálogo conflitante dos inimigos, o qual constitui o cerne da peça” (PAVIS, 2015, p. 11) aristofânica, nas quais o coro teria participações variadas, mas que seria introduzido por uma ode¹⁴. Resumidamente, o coro marcava as partes do *ágôn* e “orientava a recepção do público” (OLIVEIRA, 2009, p. 33), além de apresentar os adversários. Seu papel no êxodo também era grande, pois, como não havia cortinas, o coro indicava para o público o final do espetáculo, destacado nas peças de Aristófanes, geralmente, por um *kommós* celebrando a vitória do herói. Assim, funcionava como divisor do enredo e também organizador da peça, porque os coreutas não participavam da ação para dar tempo para que os atores

13 Até este ser diminuído em comédias mais “recentes”, como *Assembleia de Mulheres* e *Pluto*.

14 Canto coral que introduz o *ágôn*.

se trocassem ou fizessem outra coisa. O que pode acenar para o conto que trabalhamos, porque pensamos que nele os sapos indicam um novo momento do enredo e das cenas de Laio, porém, na maioria das vezes, de forma mais sutil.

Ademais, o coro cômico poderia mesmo servir para marcar mudanças de tempo e espaço cênico e dramático, e cremos que algo semelhante possa ser percebido no conto de Rosa. Além disso, como vimos, cantava, performava e dançava, diferente dos nossos sapos, pois estes somente cantam. Todavia, assim como o coro pode ter sido crucial para direcionar a atenção da plateia para um ou outro espaço/detalhe que se passava na ação da comédia, pensamos que o mesmo aconteça com os nossos sapos. Direcionavam a atenção para certos aspectos da ação de Laio na sua trama, sendo crucial para indicar ao público o que iria acontecer. Portanto, dentre as várias funções do coro, com suas possíveis semelhanças com o texto mineiro, destacamos uma afinidade específica como o texto de Rosa em apreço: aquela função de demarcação, de organização das partes da peça, do tempo dos acontecimentos e de seus espaços.

Sendo assim, os sapos são personagens importantes da cômica peça de Laio, mesmo que não dialoguem com ele. A sapaiada assinala bem os movimentos de entradas e saídas que compõem o drama da vida venturosa da personagem central, pois canta por diversas vezes em momentos cruciais do drama composto por Laio, como vemos acontecer ao final do conto, em seu *kommós* peculiar:

E os sapos agora se interpelam e se respondem, com alternâncias estranhas, mas em unanimidade atordoante:

- Chico - Nhô? -Você vai? - Vou!

- Chico - Nhô? -Você vai? - Vou!... (ROSA, 2001, p. 149).

Assim, exercem função semelhante àquela dos coros gregos, marcando o desfecho da ação. E quanto à escolha das componentes

de seu coro, percebemos também uma semelhança entre o texto de Rosa e as comédias de Aristófanes que, por vezes, trazem animais, caso especial da comédia *As rãs*, peça na qual o coro aparece primeiro caracterizado como tais anfíbios. Peça esta que se intercala de comédia e tragédia, que faz paródia de tragédias e tem, portanto, o tom crítico, além de autocrítico, das comédias.

À guisa de exemplo, iremos elaborar uma brevíssima e despreziosa comparação entre o coro de *As rãs*¹⁵ e de “A volta do marido pródigo”. A mencionada peça de Aristófanes tem um enredo no qual o herói é o deus Dioniso, que desce ao Hades para trazer de volta ao mundo dos vivos o poeta Eurípidés, o que não se concretiza. Pensando na intertextualidade possível entre os dois textos “teatrais”, vamos elaborar algumas comparações entre as duas “peças cômicas” que ora estão em questão. Seria Laio um símile do risível Dioniso aristofânico que, enquanto atravessa o caminho rumo ao Hades, disputa um canto com o coro das rãs (*As rãs*, vv. 205 s.)?

Para entrar no Hades o deus precisa primeiro atravessar todo o caminho até os inferos, e neste é “acompanhado” pelo coro de rãs que marca também a mudança de espaço e tempo na peça¹⁶: do mundo dos vivos, sinaliza a entrada no mundo dos mortos, do momento da visita a Héracles até a chegada ao Hades. Como assinalamos, os sapos de Laio sinalizam também mudanças de espaços e tempos no

15 Na mencionada peça, a importância do coro já aparece diminuída em relação ao papel que detinha em textos anteriores; narrativo, por exemplo (cf. ARISTÓTELES, *Poética* V; OLIVEIRA, 2009, p. 250-251). Porém, ainda percebemos a sua relevância, como destacamos, na marcação das cenas e espaços cênicos. Pensamos que haveria muito mais a dizer e a trabalhar nesta comparação, mas como ressaltado, este texto trata-se apenas de um breve exercício de estudos sobre o papel do coro em peças teatrais.

16 A respeito das teorias sobre tempo e espaço em literatura é válida a consulta a M. Bakhtin, que propõe um conceito para tal: cronotopo (tempo-espaço). Conforme o autor: “A interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura, chamaremos *cronotopo* [...] nele é importante a expressão da indissolubilidade de espaço e de tempo (tempo como a quarta dimensão do espaço). Entendemos o *cronotopo* como uma categoria conteudístico-formal da literatura [...]. No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico” (BAKHTIN, 2014, p. 211). Pensamos que algo desse tipo ocorra nos dois textos em questão neste momento do nosso estudo.

teatro do nosso personagem. Seguem o caminho de Laio desde a cidadezinha no interior de Minas, passando por sua estada no Rio de Janeiro e, depois, de volta a Minas. Mas há algo de diferente. Na peça de Aristófanes, ao contrário do nosso conto, personagem e coro interagem. A interação no conto rosiano vem do acompanhamento que os sapos fazem a ele, e que já sinalizamos.

Apesar disso, há a semelhança também de que a personagem do deus, ao menos para as rãs, é considerada um charlatão. As rãs do conto de Rosa não indicam explicitamente a charlatanice de Laio, mas não podemos negar-lhe a existência. Ademais, Dioniso é o deus do teatro, da arte de representar... e Laio pode ser considerado, se não um deus, o senhor de seu próprio teatro.

Outra semelhança possível seria aquela com os disfarces de Dioniso e as muitas faces de Laio. Este último, no entanto, é bem-sucedido na maioria de suas fantasias, diferente do deus de *As rãs*.

Uma última semelhança destacável entre os textos poderia estar em seu conteúdo de crítica política, marca das peças da época na Ática e que percebemos também em “A volta do marido pródigo”. À Atenas de Aristófanes faltavam os bons poetas trágicos, e na Minas de Laio, na época do conto, faltava aquele marido pródigo, também bom contador de histórias. Estas, porém não tinham o caráter elevado das antigas tragédias, e sequer eram trágicas, mas poderiam ter uma mesma finalidade que a volta de um poeta trágico na Atenas ficcional de Aristófanes: restaurar certa ordem perdida por meio de enredos bem elaborados¹⁷. E é isso que vemos acontecer na cena final do teatro de Laio, quando os políticos da capital visitam o Major Anacleto, restaurando a este seu lugar seguro na política local e que ele pensava

¹⁷ Nossas comparações, no entanto, não ignoram toda a distância que os dois textos comportam. Por exemplo, sabemos da questão posta por Aristófanes sobre a precariedade educacional de seu tempo ao salientar a necessidade de retorno de bons poetas de outrora. Além disso, não acreditamos que o papel de Laio em sua própria peça seja o de salvador de sua cidade, diferente do Êsquilo que retorna do Hades para Atenas com Dioniso na comédia mencionada (*As rãs* vv. 1500-1501).

estar ameaçado. O mundinho político ali circunscrito volta a funcionar “normalmente” graças a toda a desenvoltura poética de Laio, que ocorre bem à moda da politicagem de boca-a-boca dos interiores do país.

Então, por fim, mas não dissociado da discussão sobre os papéis do coro ático, é possível sinalizar o aspecto de crítica à política da época que é posto nas partes, talvez as mais cômicas, do texto de Rosa. Aristófanés também trazia em suas comédias vários apontamentos críticos e bastante ácidos a respeito dos andamentos da *pólis* ateniense de seu tempo¹⁸, tendo suas comédias surgido em meio a época crucial da política ateniense¹⁹.

Por sua vez, “A volta do marido pródigo” traz, com tom divertido e bem-humorado, alguns dos aspectos mais salientes e criticáveis da política brasileira, como o coronelismo, o voto de cabresto etc. Certos dos aspectos ali destacados, infelizmente, não podemos circunscrever apenas à época da escrita de *Sagarana*. Pensamos que isto seja exemplo de como as alianças são feitas ainda hoje, a custos que às vezes ultrapassam a barreira das coisas humanas, como expõe a passagem citada abaixo:

Com o relatório de Lalino, o Major compreendeu que não podia ficar descansado. Tinha de virar andejo. Mandou selar a mula e bateu para a casa do vigário. Mas, antes de sua pessoa, enviou uma leitoa. Confessou-se, deu dinheiro para os santos. O padre era amigo seu e do Governo, mas, com o raio do Benigno chaleirando e intrigando, a gente não podia ter certeza. Felizmente, estava vago o lugar de inspetor escolar. Ofereceu-o ao vigário.

– Mas, Major, não me fica bem, isso... Meu tempo está tomado pelos deveres de pároco...

– É um favor aceitar, seu Vigário! Precisamos do senhor. **Não é nada de política.** É só pelo respeito, para ficar uma coisa mais

18 Mesmo nas tragédias, especialmente em algumas das peças de Eurípides, como *Medeia*, podemos perceber um tom de crítica à cena política da época, ou seja, à vida na *pólis* do V século a. C.

19 Sobre o cenário político da Atenas da época, sugerimos que se veja Romilly (2011, p. 89).

séria. E é para a religião! Comigo é assim, seu Vigário: a religião na frente! Sem Deus, nada!...

O padre teve de aceitar leitoa, visita, dinheiro confissão e cargo [...] (ROSA, 2001, p. 132, grifo nosso).

Quanto ao coro, se os sapos assim se configuram na estória rosiana, apresentariam também um papel político como aquele do coro das tragédias e das comédias gregas? Tendo em vista a cena política brasileira comicamente desenhada no conto, haveria alguma conotação política ao trazer, naquele contexto, um coro formado por sapos? Por esses quase súditos do rei-sapo que é Laio? Se o coro em alguns dos textos gregos era formado pelo povo que comentava a situação em tom de crítica política, ou que respondia como parte do povo, sendo mesmo que com ele poderia se identificar em algumas comédias²⁰, estaríamos confortáveis, como sapos na água, tendo nossa grande peça “comentada” por um coro de anfíbios de tal tipo? Seria mais uma pitada do humor sarcástico de Rosa? Responda-o o coaxar das principais figuras públicas pintadas ao longo do texto. Nós, cá, temos a impressão de que a comparação é válida, especialmente pelo aspecto crítico do coro, que é tão atual.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em meio aos traços do teatro de Laio percebemos aspectos como aqueles que se podem destacar em antigas peças do teatro grego. Há crítica à sociedade da época e personagens que apresentam disputas verbais, marcando um tipo de *ágōn*. Ainda observamos que nossa personagem é risível sem ser exatamente mal, como as personagens das comédias descritas pela *Poética*; é igualmente velhaco como uma destas personagens. Assim, pensamos que os traços sejam mais

20 Sobre a implicação dos cidadãos atenienses no coro, conforme Oliveira (2009, p. 246): “Esse inextricável relacionamento entre o público de teatro e a própria produção teatral produz um contexto único na história da performance cênica dado que a platéia detinha grande competência teatral. Essa formação teatral do público provinha, em parte, da sua efetiva participação da realização da peça compondo o coro.”

cômicos que trágicos²¹ porque os atos de Laio não o levam a punições, como ocorre com os heróis das tragédias. Ele acaba bem, como também costuma acontecer com os heróis das comédias. Além do mais, há cenas e cenários variados que somente se constituem na nossa imaginação, já que o local onde a peça é encenada são as linhas do conto. Estes últimos aspectos, cremos, são marcados pelos sapos que aparecem em determinados momentos do enredo em questão.

Portanto, tentamos fazer um exercício que nos levou a perceber a presença dos anfíbios do texto de Rosa como uma espécie de coro. À semelhança das peças antigas, observamos os sapos sempre presentes, indicando e localizando o desenrolar da trama, os lugares por onde circulam as personagens, bem como o tempo cênico da peça. Assim, a presença dos sapos, que cantam a toada da vida venturosa e aventureira de Laio, faz dela um tipo de grande teatro. Diante do que podemos afirmar, ao menos quanto ao que sucede no conto e com a nossa personagem, que a vida, para Laio mais que para qualquer outro, é um grande teatro.

REFERÊNCIAS

ARISTÓFANES. **As rãs**. Tradução de Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Hucitec, 2000.

ARISTÓFANES. **As mulheres que celebram as Tesmofórias**. Tradução de Maria de Fátima Silva. Lisboa: Edições 70, 2001.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2011.

21 Ou ainda, que sejam tragicômicos. Segundo P. Pavis (2019), uma tragicomédia é uma peça que carrega, ao mesmo tempo, traços da comédia e da tragédia. Porém, apresenta três critérios: “O gênero tragicômico é um gênero misto que responde a três critérios: as personagens pertencem às camadas populares e aristocráticas, apagando assim a fronteira entre comédia e tragédia. A ação, séria e até mesmo *dramática*, não desemboca numa catástrofe e o herói não perece” (PAVIS, 2019, p. 420). Por tais aspectos serem percebidos no conto que estudamos é que fazemos a afirmação a qual segue esta nota.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética**. São Paulo: Hucitec Editora, 2014.

CEIA, C. Coro. In: **E-dicionário de termos literários**. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/coro/>. Acesso em 03 dez. 2021.

COSTA, A. L. M. Rosa, leitor de Homero. **Revista USP**, n. 36 (1997): 30 anos sem Guimarães Rosa. Disponível em https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:Qk_nQ69l8YIJ:https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/26983+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br. Acesso em 01 dez. 2020.

EURÍPIDES. **Medeia**. Tradução de Trupersa – Trupe de tradução de teatro antigo. Cotia: Ateliê Editorial, 2013.

GALVÃO, W. **Mitológica rosiana**. São Paulo: Ática, 1978.

MAGALDI, S. **Iniciação ao teatro**. São Paulo: Ática, 1994.

OLIVEIRA, J. K. de. **As funções do coro na comédia de Aristófanes**. 2009. 259 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, 2009. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/102382>. Acesso em 14 mar. 2022.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

POMPEU, A. M. C. Resíduos das releituras de Eurípidés e Aristófanes do mito de Helena em “Desenredo” de Guimarães Rosa. In: MEDEIROS, F. R. S. de P.; MARTINS, E. D. (Orgs.). **Residualidade ao alcance de todos**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2015, p. 15-23. Disponível em <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/40138>. Acesso em 14 mar. 2022.

ROMILLY, J. **Compêndio de literatura grega**. Lisboa: Edições 70, 2011.

ROMILLY, J. **A tragédia grega**. Lisboa: Edições 70, 2008.

ROSA, J. G. Traços biográficos de Latino Salãthiel ou A volta do marido pródigo. In.: **Sagarana**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.

ROSENFELD, A. **O teatro épico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

SANTOS, A. “A hora e a vez de Augusto Matraga”: uma tragédia em três atos. **Letras & Letras**, Uberlândia, v. 23, n. 2, jul./dez. 2007, p. 7-28. Disponível em <https://seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/25312/14080>. Acesso em 30 mar. 2022.

SÓFOCLES. **Rei Édipo**. Tradução de Maria do Céu Zambujo Fialho. Lisboa: Edições 70, 2010.

CAPÍTULO 3

DIÁLOGOS ENTRE O CONTO TRAÇOS BIOGRÁFICOS DE LALINO SALÃTHIEL OU A VOLTA DO MARIDO PRÓDIGO E A LITERATURA POPULAR

*DIALOGUES BETWEEN THE TALE
BIOGRAPHIC TRACES OF LALINO
SALÃNTHIEL OR THE RETURN OF THE
PRODIC HUSBAND AND POPULAR
LITERATURE*

Magna Rodrigues Silva Macêdo¹

¹ Mestranda do PPG-Letras da UFT, professora da Seduc-MT. <https://orcid.org/0000-0002-9973-2978>.

RESUMO

Para este estudo buscamos observar a intertextualidade existente entre o conto *A volta do Marido Pródigo* de Guimarães Rosa e o Conto Popular *A Festa no Céu*, para tal foram feitas leituras de duas versões do último conto, consideradas as mais antigas. A primeira de Silvio Romero (2004) e a Segunda de Câmara Cascudo (2009), buscando uma intertextualidade com o conto de Rosa (2015) e uma comparação entre características psicológicas do personagem principal Lalino Salãnthiel e o sapo dos contos populares. Por meio deste estudo podemos perceber a possibilidade de recontagem de estórias e a aplicação intertextual fazendo com que dois textos digam quase a mesma coisa de formas diversas.

Palavras-chave: Intertextualidade. A festa no céu. Lalino.

ABSTRACT

For this study, we search to observe the intertextuality between the tale *The Return of the Prodigal Husband* by Guimarães Rosa and the popular Tale *The Party in the Heaven*, for this, two versions of the last story were read, considered the oldest. The first by Silvio Romero (2004) and the second by Câmara Cascudo (2009), searching an intertextuality with Rosa's tale (2015) and a comparison between the psychological characteristics of the main character Lalino Salãnthiel and the frog in popular tales. Through this study we can see the possibility of story retelling and the intertextual application making two texts say almost the same thing in different ways.

Keywords: Intertextuality. The party in the heaven. Lalino.

1 INTRODUÇÃO

O conto *A volta do marido pródigo*, de Guimarães Rosa, parte integrante do livro *Sagarana*, (ROSA, 2015), apresenta uma gama de intertextos, sendo o principal e mais evidente o diálogo estabelecido com a parábola do *Filho Pródigo* narrada na Bíblia. Porém, ao fazermos uma análise mais detalhada percebemos que o conto apresenta outras formas de diálogos com textos externos e até mesmo uma ampla exposição da linguagem figurada nas falas dos personagens. Mas, para este estudo, abordaremos a intertextualidade do conto “A volta do marido pródigo” com a literatura popular. Para tanto, analisaremos o diálogo entre o conto de Rosa e os contos “O urubu e o sapo”, publicado por Silvio Romero em 1885, na primeira edição de *Contos populares do Brasil*, classificado pelo autor como conto de origem indígena, e “A Festa no Céu”, publicado por Luís da Câmara Cascudo em 1976 na primeira edição de *Contos Tradicionais do Brasil*, sendo conto etiológico, na classificação do autor.

Para esta análise nos basearemos no comportamento do personagem Lalino Salâthiel e em seu relacionamento com as demais personagens. No início do conto, Rosa nos apresenta a personagem também chamada de Laio pelos mais próximos. Ele é uma pessoa esperta, astuta com uma lábia capaz de convencer os mais incrédulos. Lalino não gostava de trabalhar, quando ia ao trabalho chegava atrasado e passava o dia contando histórias para seus companheiros. Envolvia todos em suas aventuras inventadas e quando já estavam enrolados em sua conversa mansa faziam o trabalho de Laio sem nem mesmo se dar conta disso.

Para que possamos compreender a relação entre tais textos, se faz necessário compreendermos o que podemos considerar como intertextualidade.

2. INTERTEXTUALIDADE

A literatura consegue materializar o imaginário, tornar real os sonhos e desejos humanos. Mas para que isso aconteça é fundamental e inevitável considerar a vivência do escritor porque seu conhecimento de mundo, querendo ou não, interfere na elaboração de seu texto. De acordo com Samoyault (2008, p. 14), a característica maior da literatura é “o perpétuo diálogo que ela tece consigo mesma [...]. Assim, para uma análise do diálogo entre textos, é necessário compreender o conceito de intertextualidade.

O termo, conforme cita Samoyault, foi oficialmente introduzido por Julia Kristeva, com a primeira ocorrência em 1966 em seu artigo *Séméiotokè, Recherches pour une sèmanalyse*. Kristeva (2005, p. 185) relaciona os textos em literatura dizendo que “O significado poético remete a outros significados discursivos, de modo a serem legíveis no enunciado poético vários outros discursos.”, surgindo assim, o conceito de intertextualidade:

Cria-se, assim, em torno do significado poético, um espaço textual múltiplo, cujos elementos são suscetíveis de aplicação no texto poético concreto. Denominaremos esse espaço de intertextual. Considerando na intertextualidade, o enunciado poético é um subconjunto de um conjunto maior, que é o espaço dos textos aplicados em nossos conjuntos. (KRISTEVA, 2005, p. 185).

Ainda segundo Samoyault (2008, p. 18), “Em todo texto a palavra introduz um diálogo com outros textos: eis a ideia que Julia Kristeva toma emprestada de Bakhtin, [...]”. Porém, Bakhtin (1997) não utilizou o termo intertextualidade em seus estudos, o autor nomeia tal relação por dialogismo. Partindo dos conceitos de Kristeva e Bakhtin, outros estudiosos, como R. Barthes (1964) e M. Riffaterre (1973), também explanaram amplamente o conceito.

Dessa forma, de acordo com Samoyault :

Assim como uma pessoa se constitui numa relação muito ampla com o outro, um texto não existe sozinho, é carregado de palavras e pensamentos mais ou menos conscientemente roubados, sentem-se as influências que o subtendem, parece sempre possível nele descobrir-se um subtexto. (SAMOYAULT, 2008, p. 42).

É assim que faremos a análise do conto de Rosa, buscando a relação entre textos como forma de compreender o personagem Lali-
no.

3 O URUBU E O SAPO

No livro *Folclore brasileiro: contos populares do Brasil*, Sílvia Romero classifica o conto “O urubu e o sapo” como um conto de origem indígena. Na versão de Romero, ambas personagens foram convidadas para uma festa no céu, como podemos observar abaixo:

O URUBU E O SAPO

(Pernambuco)

O urubu e o sapo foram convidados para uma festa no céu. O urubu, para debicar o sapo, foi à casa dele e lhe disse: “Então, compadre sapo, já sei que tem de ir ao céu, e eu quero ir em sua companhia.” – “Pois não”, disse o sapo, “eu hei de ir, contanto que você leve a sua viola.” – “Não tem dúvida, mas você há de levar o seu pandeiro”, respondeu o urubu. O urubu se retirou, ficando de voltar no dia marcado para a viagem. Nesse dia se apresentou em casa do sapo, e este o recebeu muito bem, mandando-o entrar para ver sua comadre e os afilhados. E quando o urubu estava entretido com a sapa e os sapinhos, o sapo velho entrou-lhe na viola, e disse-lhe de longe: “Eu, como ando um pouco de vagar, compadre, vou indo adiante.” E deixou-se ficar bem quietinho dentro da viola. O urubu, daí a pedaço, se despediu da comadre e dos afilhados, e agarrou na viola e largou-se para o céu. Lá chegando, lhe perguntaram logo pelo sapo, ao que ele respondeu: “Ora! Nem esse moço vem cá; quando lá em baixo ele não anda ligeiro, quanto mais voar!” Deixou a viola e foi comer, que já eram horas.

Estando todos reunidos nos comes e bebes, pulou, sem ser visto, o sapo de dentro da viola, dizendo: “Eu aqui estou!” Todos se admiraram de ver o sapo naquelas alturas. Entraram a dançar

e brincar. Acabado o *samba*, foram todos se retirando, e o sapo, vendo o urubu distraído, entrou-lhe outra vez dentro da viola. Despediu-se o urubu e largou-se para terra. Chegando a certa altura, o sapo mexeu-se dentro da viola e o urubu virou-a de boca para baixo, e o sapo despenhou-se lá de cima, e vinha gritando: “Arreda, pedra, senão te quebras!...” O urubu: “Qual! Qual! Compadre sapo bem sabe voar!...” O sapo caiu e ralou-se todo; por isso é que ele é meio foveiro¹. (ROMERO, 2009, p. 158-159)

Na obra de Romero, o conto é considerado um dos mais populares do Brasil. Tendo versões espalhadas pelo mundo. Segundo Cascudo (*apud* ROMERO, 2009, p. 132), “O pormenor da tartaruga (ou sapo) esconder-se num cesto, tambor, pandeiro, viola, etc. é um elemento tipicamente sul-americano”. Na própria obra de Romero existe outra versão do conto, intitulada “O cágado e a festa no céu”, sendo este classificado como conto de origem europeia. Observações estas que nos remetem a compreensão de que existem versões possíveis do mesmo conto em outras obras, escritas por outros autores.

4 A FESTA NO CÉU

O conto “A festa no céu” é classificado como conto etiológico² por Câmara Cascudo, publicado em seu livro *Contos tradicionais do Brasil*. Na versão de Cascudo, apenas as aves foram convidadas para a festa, desta forma o sapo precisou usar suas habilidades para conseguir fazer a viagem:

1 Foveiro - Descamação da pele, dando a ela uma aparência esbranquiçada. Disponível em: <https://www.dicionarioinformal.com.br/significado/foveiro/1394/>
Em outra versão, de 2018, a palavra é Fouveiro: Castanho-claro; malhado, em nota do editor.

2 CONTOS ETIOLÓGICOS – *João Ribeiro*, O Folk-Lore, p. 20. – “A expressão conto etiológico é técnica entre folcloristas, quer dizer que o conto foi sugerido e inventado para explicar e dar a razão de ser um aspecto, propriedade, caráter de qualquer ente natural. Assim há contos para explicar o pescoço longo da girafa, o porquê das caudas dos macacos etc.” [...] (CASCUDO, 2004, p. 21)

A festa no céu

Entre todas as aves, espalhou-se a notícia de uma festa no Céu. Todas as aves compareceriam e começaram a fazer inveja aos animais e outros bichos da terra incapazes de voo.

Imaginem quem foi dizer que ia também à festa... O Sapo! Logo ele, pesadão e nem sabendo dar uma carreira, seria capaz de aparecer naquelas alturas. Pois o Sapo disse que tinha sido convidado e que ia sem dúvida nenhuma. Os bichos só faltaram morrer de rir. Os pássaros, então, nem se fala!

O Sapo tinha seu plano. Na véspera, procurou o Urubu e deu uma prosa boa, divertindo muito o dono da casa. Depois disse:

– Bem, camarada Urubu, quem é coxo parte cedo e eu vou indo, porque o caminho é comprido.

O Urubu respondeu:

– Você vai mesmo?

– Se vou? Até lá, sem falta!

Em vez de sair, o Sapo deu uma volta, entrou na camarinha do Urubu e, vendo a viola em cima da cama, meteu-se dentro, encolhendo-se todo.

O Urubu, mais tarde, pegou na viola, amarrou-a a tiracolo e bateu asas para o céu, rru-rru-rru...

Chegando ao céu, o Urubu arriou a viola num canto e foi procurar as outras aves. O Sapo botou um olho de fora e, vendo que estava sozinho, deu um pulo e ganhou a rua, todo satisfeito.

Nem queiram saber o espanto que as aves tiveram, vendo o Sapo pulando no céu! Perguntaram, perguntaram, mas o Sapo só fazia conversa mole. A festa começou e o Sapo tomou parte de grande. Pela madrugada, sabendo que só podia voltar do mesmo jeito da vinda, mestre Sapo foi-se esgueirando e correu para onde o Urubu se havia hospedado. Procurou a viola e acomodou-se, como da outra feita.

O sol saindo, acabou-se a festa e os CONVIDADOS foram voando, cada um no seu destino. O Urubu agarrou a viola e tocou-se para a Terra, rru-rru-rru...

La pelo meio do caminho, quando, numa curva, o Sapo mexeu-se e o Urubu, espiando para dentro do instrumento, viu o bicho lá no escuro, todo curvado, feito uma bola.

– Ah! camarada Sapo! É assim que você vai à festa no Céu? Deixe de ser confiado...!

E, naquelas lonjuras, emborcou a viola. O Sapo despencou-se para baixo que vinha zunindo. E dizia, na queda:

– Béu-Béu!

Se desta eu escapar,

Nunca mais bodas no céu!...

E vendo as serras lá em baixo:
— Arreda pedra, se não eu te rebento!
Bateu em cima das pedras como um genipapo,
espapaçando-se todo. Ficou em pedaços. Nossa Senhora,
com pena do Sapo, juntou todos os pedaços e o Sapo
voltou à vida de novo.
Por isso o Sapo tem o couro todo cheio de remendos.

(CASCUDO, 2004, p. 271-272)

No conto de Cascudo, o couro cheio de remendos é explicado pelo fato de que Nossa Senhora remendou os pedaços do sapo após a queda. Assim, percebemos o mesmo conto em versões diferentes, consequência das primeiras formas de comunicação de tais estórias, por meio da oralidade. Por isso se perdem e se ganham conceitos e intenções, assim como Lalino, com sua lábria e suas estórias conseguia convencer a todos.

5 A FESTA NA TERRA

Para essa comparação, podemos criar duas hipóteses: Lalino se sente como um sapo, que necessita estar próximo da água, relacionando figuradamente a água para o sapo à sua fuga; ou Lalino pode querer comparar o desejo do espanhol por Maria Rita, às necessidades dos sapos, pois os anfíbios necessitam da água para sobreviver. Para esta última hipótese Maria Rita é a água, tão desejada pelos “sapos”. Seja de que forma for, percebemos a partir daí uma participação dos sapos na narrativa, de uma forma bem divertida.

Nesse momento, percebemos que o autor ainda nos apresenta o sapo, sempre participando dos trechos mais interessantes do conto, querendo se tornar personagem principal. Quando Lalino, que poderia chamar-se Ladino³, retorna para sua cidade, Rosa nos apresenta sua versão do conto popular “A festa no céu”.

³ adino - adjetivo substantivo masculino

1. diz-se de ou indivíduo que revela inteligência, vivacidade de espírito; esperto.

2. diz-se de ou indivíduo cheio de manhas e astúcias; espertalhão, finório.

Podemos perceber semelhanças entre “A festa no céu” e o conto de Rosa, mais especificamente entre Lalino e o sapo. No início do conto popular o sapo faz uma visita ao urubu e convence-o que a vai à festa, sem lhe contar seu plano:

O Sapo tinha seu plano. Na véspera, procurou o Urubu e deu uma prosa boa, divertindo muito o dono da casa. Depois disse:

– Bem, camarada Urubu, quem é coxo parte cedo e eu vou indo, porque o caminho é comprido.

O Urubu respondeu:

– Você vai mesmo?

– Se vou? Até lá, sem falta! (CASCUDO, 2004, p. 271)

O conto relata a estória de um sapo que invade uma festa no céu, como lemos acima. Animal muito esperto, porém, pesado e sem asas, o sapo se esconde na viola do urubu para participar de uma festa exclusiva das aves. Ao ser descoberto, o sapo é jogado do céu e se esborracha nas pedras tendo como consequência sua pele enrugada.

Da mesma forma, Laio usa sua esperteza para convencer seus ouvintes, sem que percebam. No trabalho, ele conta seus causos e os colegas fazem seu trabalho sem reclamar:

– Ah, eu inda hei de poder arranjar dinheiro p’ra comprar uns dez alqueires ali por perto, só de mato-de-lei... Ui, que você é um mestre neste serviço, que até dá gosto ver!... (Corrêia descuidou sua tarefa, e agora bate picareta para Lalino, que põe mão na cintura e não para de discorrer...) [...]

– Tu é besta, Corrêia! Cavacando, aí, p’ra outro... – zomba Generoso, que parou para enrolar um cigarro.

– Te sara de invejas, siô! Pode ver ninguém com amizade, que já começa intrigando?... Caroço!... Ah, há-te, espera: hoje eu tenho uma marca boa... – E Lalino estende o maço de cigarros. – Pode tirar mais. [...] (ROSA, 2015, p. 95-96)

Lalino tem outras características que podem ser relacionadas ao sapo. É escorregadio, chega ao trabalho como o sapo que sai da viola: “Mas, lá detrás, escorregando dos sacos e caixotes que vêm para o

armazém, dependura o corpo para fora, oscila e pula, maneiro, Lalino Salãthiel”. (ROSA, 2015, p. 92). Age no trabalho e na vida como o sapo em sua *Festa no céu*.

Como bom contador de estórias que acrescenta seu toque pessoal ao que é contado, na versão de Laio, o sapo não esborracha no chão, tendo como consequência de tamanha queda sua grande boca e olhos esbugalhados. Muito ao contrário: cai na água, após convencer São Pedro de que sabia voar e não sabia nadar, sendo jogado pelo santo dentro do poço:

[...] Mas, nessa folga, o sapo estava se rindo. E, quando São Pedro perguntou por que, respondeu: “Estou rindo, porque se o meu compadre cascudo soubesse voar, como eu sei, não estava passando por tanto aperto...” E então, mais zangado, São Pedro pensou um pouco, e disse:

– “É assim? Pois nós vamos juntos lá em-baixo, que eu quero pinchar você, ou na água ou no fogo!” E aí o sapo choramingou: “Na água não, Patrão, que eu me esqueci de aprender a nadar...”
– “Pois então é para a água mesmo que você vai!...” – Mas, quando o sapo caiu no poço, esticou para os lados as quatro mãozinhas, deu uma cambalhota, foi ver se o poço tinha fundo, mandou muitas bolhas cá para cima, e, quando teve tempo, veio subindo de-fasto, se desvirou e apareceu, piscando olho, para gritar: “Isto mesmo é que sapo quer!...”

E essa é que era a variante verdadeira da estória, mas Lalino Salãthiel nem mesmo sabia que era da grei dos sapos, e já estava cochilando, também. (ROSA, 2015, p.113-114)

A partir daí, quando pensamos que o personagem voltou arrependido, percebemos como Lalino se assemelha ao sapo de sua estória. Ele usa sua lábia para convencer o Major de que precisa de sua ajuda para a campanha e consegue convencer a todos e até mesmo retomar sua ex-esposa, sem que ninguém o veja com maus olhos.

Agora sabemos que Laio é da grei dos sapos, antes mesmo que ele o soubesse “E essa é que era a variante verdadeira da estória, mas Lalino Salãthiel nem mesmo sabia que era da grei dos sapos, e já

estava cochilando, também.” (ROSA, 2015, p.114). Escorregadio, consegue, sem mostrar suas intenções, voltar e ter uma vida melhor que antes, pois agora trabalha na política.

Assim, podemos dividir o conto de Rosa em dois momentos: antes de Lalino se reconhecer integrante da grei dos sapos e depois do reconhecimento.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foi possível perceber que um mesmo texto pode ser contado e recontado, vivido e revivido em momentos diferentes da história, por personagens diferentes em situações diferentes sem perder sua essência. Por meio desse estudo foi possível igualmente conhecer um pouco mais a respeito dos contos populares brasileiros e suas formas de registro, sendo também possível perceber algumas ligações externas e os efeitos de tais ligações nos destinos ou características de determinados personagens. Afinal a moral da história, pode ser a moral da vida.

REFERÊNCIAS

Bakhtin, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução feita a partir do francês por Maria Emsantina Galvão G. Pereira revisão da tradução Marina Appenzellerl. 2^o cd. São Paulo Martins Fontes, 1997. (Coleção Ensino Superior)

_____. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Ed.UNESP/Hucitec, 1988.

BARTHES, R. **Essais critiques**. Paris: Seuil, 1964.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Contos tradicionais do Brasil**. 13^a ed. São Paulo: Global, 2004.

KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

KRISTEVA, J. **Semeiotiké. Recherches pour une sémanalise**. Paris: Seuil, 1969.

RIFFATERRE, M. **Estilística estrutural**. Tradução de Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1973.

ROMERO, Sílvio. **Folclore brasileiro**: contos populares do Brasil. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2009.

ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. (Coleção 50 anos)

SAMOYAULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008. Tradução de: L'Intertextualité: mémoire de la littérature.

CAPÍTULO 4

O PROCESSO ELEITORAL NO CONTO “TRAÇOS BIOGRÁFICOS DE LALINO SALÃTHIEL OU A VOLTA DO MARIDO PRÓDIGO” DE GUIMARÃES ROSA

THE ELECTORAL PROCESS IN THE STORY “TRAÇOS BIOGRÁFICOS DE LALINO SALÃTHIEL OU A VOLTA DO MARIDO PRÓDIGO” BY GUIMARÃES ROSA

Maria Gabriella Rodrigues de Souza¹

¹ Discente do Curso de Direito da Universidade Federal do Tocantins - Campus de Palmas. Membro do grupo de extensão Prática Humanizada em Direito e Gênero; do grupo de pesquisa e extensão Igualdade Étnico Racial e Educação (IERE/UFT); e do Nonada: Grupo de Estudos e Pesquisa da obra de Guimarães Rosa. <https://orcid.org/0000-0002-0236-5164> maria.gabriella@mail.uft.edu.br

RESUMO

O presente capítulo propõe que seja realizado um apanhado histórico do período em que a obra “Traços Biográficos de Lalino Salãthiel Ou A Volta Do Marido Pródigo” é ambientada, assim como fazer a análise do processo eleitoral apresentado por Guimarães Rosa (1908-1967) no conto. Na narrativa em destaque é possível analisar como, a partir da promulgação da república, as oligarquias locais ganharam ainda mais força e se tornaram elementos centrais facilitando a ascensão de um importante personagem político, coronéis. Estes garantiam, através do voto da população da região onde exerciam influência, o resultado das eleições esperado por instâncias superiores.

Palavras-chave: Processo eleitoral, Primeira República, Coronéis.

ABSTRACT

This chapter proposes that a historical overview of the period in which the text “Traços Biográficos de Lalino Salãthiel Ou A Volta Do Marido Pródigo” is set is carried out, as well as an analysis of the electoral process presented by Guimarães Rosa (1908-1967) in the short story. With the tale highlighted, it is possible to analyze how, from the promulgation of the republic, the local oligarchies gained even more strength and became central elements facilitating the rise of an important political character, the colonels, who guaranteed through the vote of the population of the region where they exercised influence that the outcome of the elections would be expected by higher instances.

Keywords: Electoral process, Brazilian First Republic, Colonels.

1 INTRODUÇÃO

Em “Traços Biográficos De Lalino Salâthiel Ou A Volta Do Marido Pródigo”, Guimarães Rosa tem novamente o sertão do interior de Minas Gerais como proscênio para uma leitura do Brasil. Nesse cenário, o esperto Lalino Salâthiel, decide partir deixando, sem prévio aviso, a esposa para se deleitar na capital. Tal qual o filho pródigo descrito no livro sagrado cristão, Salâthiel retorna depois de sua viagem, não com a humildade e arrependimento presentes na parábola bíblica, mas sim, com a petulância do desejo de recuperar tudo que abandonara de volta.

Com esse retorno, inicia sua jornada, sendo logo contratado para trabalhar na política como cabo eleitoral de Major Anacleto, chefe político do distrito. Dessa forma, a narrativa segue com esse processo eleitoral como plano de fundo. Afirma Carvalho:

O que se dramatiza, afinal, na narrativa é um dilema brasileiro. Esferas de organização social, concentradas no enredo, relativas a instâncias políticas da sociedade plasmada, são postas sob as luzes da ribalta. Dentre elas, as concernentes às instâncias de Estado, quais sejam: a política, a política partidária e o processo eleitoral. (CARVALHO, 2013, p. 50).

O livro *Sagarana*, em que a obra analisada está contida, foi publicado em 1946, após a ditadura de Vargas (1937-1945), momento em que intelectuais brasileiros tentavam retomar uma reflexão séria sobre o país e o seu futuro. Na citação supramencionada, Carvalho se refere a como Rosa, sem abrir mão de uma história cativante e cômica, conseguiu inserir uma dimensão da vida pública, retratando um importante momento histórico do Brasil. Nessa perspectiva, o presente capítulo se propõe a realizar um apanhado histórico do período em que a obra é ambientada, assim como fazer a análise do processo eleitoral apresentado por Guimarães Rosa no conto “Traços Biográficos de Lalino Salâthiel Ou A Volta Do Marido Pródigo”.

2 PRIMEIRA REPÚBLICA

Após a promulgação da república, em 15 de novembro de 1889, com a dispersão da figura central do imperador, o país enfrentou grandes instabilidades para que esse sistema fosse consolidado. Nessa nova forma de governo, as oligarquias locais ganharam ainda mais força e se tornaram elementos centrais por todo o período de 1889 a 1930, historicamente denominado: Primeira República.

Essas oligarquias funcionavam como uma simbiose, em que os personagens desse modelo político controlavam a nação por meio de concessões e acordos. Conforme Holanda (2008), o presidente da República, por saber que não conseguiria governar sem a burguesia rural da época, concedia apoio irrestrito aos estados em troca da garantia dos governadores de bancadas legislativas afinadas com seus valores, assim perpetuando essa camada hegemônica no poder:

A despeito do novo equilíbrio de poderes, a República não provocara, portanto, em matéria eleitoral, rompimento substantivo com as rotinas do Império. Os rituais da representação política permaneciam inscritos num universo ficcional fundado no divórcio entre normas e práticas da política. (HOLLANDA, 2008, p.26)

Todo esse modelo foi essencial para um importante personagem político, os coronéis, que segundo Holanda, eram os que “zelavam pela fidelidade das eleições ao resultado esperado pelos governos estadual e federal. Em troca disto, faziam-se verdadeiros soberanos locais.” (2008, p. 26). Figura essa que só vai começar a perder sua influência a partir da Primeira República, com o aperfeiçoamento do processo eleitoral, da produção industrial e da crise cafeeira.

Para além da necessidade de ser um grande detentor de terras, a figura do coronel era construída sob um prestígio e honra social tradicionalmente associada à família da qual advinha. Sobre esse as-

sunto, Sousa aponta que “a origem da estrutura coronelista estava nos grupos de parentela e o fundamento dessa estrutura estava na posse de bens de fortuna.” (SOUSA, 1995, p.322).

Além disso, demonstravam esse poder através da força e coerção, pois “[...] em algumas localidades, as milícias particulares tiveram um papel significativo no domínio político local [...]” (SOUSA, 1995, p. 325). Dessa maneira, eles impunham sua influência à população, assim como, garantiam que, caso alguém ousasse desafiá-los, seria prontamente acuado.

Essa relação de poder, laços familiares e acúmulo de terras são recorrentes na história do Brasil, no entanto, a partir da Primeira República essa tríplice aliança teve seus contornos mais nítidos e ampliados (FIGUEIREDO; SILVA, 2012, p. 1057). Isso se dá, pois, esse sistema político representativo foi instaurado, sem que fosse pensado um processo transicional que resolveria problemas urgentes como a estrutura econômica, que perpetuava uma discrepante diferença entre quem eram os detentores de posses, na figura dos coronéis, e quem eram seus dependentes:

De fato, dados do Censo Populacional e Agrícola de 1940 apresentam um panorama socioeconômico nacional assinalado pela predominância da população rural sobre a urbana e um elevado índice de concentração fundiária. Estima-se que, a este período, mais de dois terços da população brasileira ainda vivia no campo, a maioria em condições muito difíceis. (FIGUEIREDO; SILVA, 2012, p. 1058)

Um desses grandes contingentes de pessoas vivendo em condições muito difíceis se tratava dos pequenos produtores ou sitiantes, que eram dependentes do poder local por questões diversas como a dificuldade de financiamento, adversidades climáticas e inviabilização do escoamento de sua produção. Assim, estavam sujeitos aos grandes proprietários de terra que, “poderiam auxiliar de diversas formas, seja

oferecendo terra, trabalho e empréstimo, seja adquirindo a produção.” (FIGUEIREDO; SILVA, 2012, p. 1058)

No entanto, havia uma parcela da população maior ainda, a dos não-proprietários, formada por trabalhadores e trabalhadoras simples que ao contrário dos pequenos produtores, não possuíam qualquer escolha e estavam totalmente subjugados aos coronéis. De acordo com Figueiredo e Silva:

Longe de constituírem despreziosas relações de favor e amizade ou vínculos estritamente trabalhistas, o que acabava se processando entre sitiantes, lavradores e coronéis eram verdadeiros laços de compromisso. (FIGUEIREDO; SILVA, 2012, p. 1058)

Importante frisar, que esse compromisso não era conquistado por mera benevolência dos coronéis, mas sim, como uma forma de garantir seu poder sobre essas pessoas, sobretudo quando se tratava do voto, já que, para provar seu valor para os representantes políticos, “os coronéis eram medidos pela quantidade de votos de que dispunham, no momento das eleições”. (SOUSA, 1995, p. 324)

Ademais, ao contrário do que se esperava, com a chegada da república não houve um significativo aumento e diversidade do quantitativo eleitoral. Situação decorrente do mantimento da exigência de alfabetização, medida que por si só impedia grande parte da população negra e indígena de votar, assim como, foi conservada a legislação que excluía mulheres e estrangeiros desse processo.

De maneira a continuar a garantir o sucesso dessa forma de dominação, a legislação foi novamente modificada e, em dezembro de 1896, a lei 426 introduziu a possibilidade do voto descoberto. A partir dessa nova lei, que não eliminou o voto secreto, mas serviu de estratégia legal para facilitar a articulação política do “voto de cabresto”, os políticos puderam aperfeiçoar suas práticas de controle e gestão dos resultados eleitorais. Além disso, no mesmo período foi retira-

do do judiciário a responsabilidade de alistamento, passando para os políticos da região essa tarefa de modo que estes facilitavam fraudes, como aponta Eduardo “Essa mudança tornava mais fácil a inclusão de aliados e a exclusão de adversários na lista de possíveis eleitores.” (EDUARDO, 2011, p. 57)

3 PRIMEIRA REPÚBLICA EM MINAS GERAIS

Ao analisar como esse momento histórico foi vivenciado em Minas Gerais, é necessário pontuar que, assim como em outras partes do país, a posse da terra foi o elemento que financiou a trajetória política da burguesia mineira. Segundo Figueiredo e Silva, “tentar dissociar terra e poder no Brasil, mas, especialmente em Minas Gerais, para o período de 1889 a 1930, além de ser uma tarefa difícil é também uma missão arriscada.”. (2012, p. 1055)

Minas Gerais estava entre os estados com maior influência no período da Primeira República, e junto a São Paulo protagonizaram a política do “café com leite”, em que esses dois governos se alternaram na governança do país. A maior parte de sua produção econômica “se concentrava em atividades primárias de caráter agropecuário dirigidas por antigas e abastadas famílias cuja atuação remontava, na maioria das vezes, ao período colonial” (FIGUEIREDO; SILVA, 2012, p. 1056). Isso devido a políticas imperiais como o voto censitário que privilegiou grandes famílias produtoras.

O estado foi considerado durante a Primeira República a principal força da federação, uma vez que detinha o maior eleitorado e bancada parlamentar. Força essa, que não estava presente na questão econômica quando comparado a São Paulo, pois, segundo Figueiredo e Silva (2012, p. 1060), aspectos como a baixa produtividade, a escassez de crédito, a deficiência dos transportes e a diversidade interna de

suas regiões dificultavam seu crescimento nessa área. Assim, o historiador John Wirth classificou o Estado como um “mosaico mineiro”, afirmando que as diferenças geográficas, econômicas e culturais eram a principal marca de Minas (WIRTH, 1982, p. 41 *apud* FIGUEIREDO E SILVA, 2012, p. 1060).

Ademais, pelo alto índice de concentração fundiária, somado ao baixo nível de exploração dos solos, e fatores climáticos, como as secas, essa região foi praticamente compelida a manter essas formas de trabalho associadas e dependentes dos grandes fazendeiros. Conforme prova Figueiredo e Silva,

[...] podemos inferir que, dado o elevado índice de grandes propriedades, boa parte da população norte-mineira tenha realmente vivido sob a dependência dos latifundiários, seja como agregados, rendeiros ou lavradores. (FIGUEIREDO; SILVA, 2012, p. 1055)

Especificamente no norte mineiro, lugar onde se passa o conto rosiano, a figura do coronel, economicamente, não era tão valorizada se comparada a parte sul do Estado, por exemplo. Situação que assim permaneceu, devido a políticas da Coroa como “a proibição do tráfego de produtos da Bahia para a região mineradora e a abertura de rotas comerciais em direção a novas áreas fornecedoras.” (FIGUEIREDO; SILVA, 2012, p. 1068). Assim, a economia do Norte se manteve à margem por quase toda a Primeira República, se recuperando apenas com a tardia chegada da ferrovia na região.

Já no cenário político, a situação se modificava drasticamente, uma vez que, longe dos interesses e da fiscalização estatal, os coronéis tinham para si total controle da região. Desse modo, afirmam Figueiredo e Silva que,

[...] a região se tornou terreno propício à afirmação do mandonismo dos grandes senhores de terra, principalmente no campo político. Assim, seja à frente das câmaras locais, seja comandando eleitores, fazendeiros e comerciantes se tornaram a principal classe dirigente regional. (FIGUEIREDO; SILVA, 2012, p. 1069)

Diante dessa situação, o restante da população permanecia na dependência dos coronéis e de suas famílias. E presos nessa relação, não restava escolha aos cidadãos e cidadãs comuns, a não ser submeter até mesmo uma de suas poucas oportunidades de modificar esse engessado sistema: o voto.

4 ANÁLISE DO CONTO

No conto rosiano o primeiro a identificar o potencial de Lalino para a política da época foi seu Oscar, filho do coronel da região, Major Anacleto. Após sua volta, desempregado e sem dinheiro, a oportunidade de se tornar cabo eleitoral era, para Lalino, a chance de conseguir tudo o que tinha perdido:

Isto! seu Oscar... O senhor já pode dizer ao velho que eu agaranto a parte minha! Ah, isto sim! Agora é que essa gente vai ver, seu Oscar... Vão ver que eleiçãozinha diferente que vai ter... Arranja mesmo, seu Oscar... Já estou aflito... Já estou vendo a gente ganhando no fim da mão! (ROSA, 2015, p. 116)

O Major foi a princípio enfaticamente contra ter, a seu julgamento, tamanho mal caráter sob seu serviço, mas se convence depois de seu irmão, apresentado no conto como um sábio, apontar todas as características que o fariam ser exatamente o tipo de pessoa que ele deveria ter para essa empreitada política:

Um mulato desses pode valer ouros... A gente esquenta a cabeça dele, depois solta em cima dos tais, e sopra... Não sei se é de Deus mesmo, mas uns assim têm qualquer um apadrinhamento... É uma raça de criaturas diferentes, que os outros não podem entender... Gente que pendura o chapéu em asa de corvo e guarda dinheiro em boca de jia... Ajusta o mulatinho, mano Cleto, que esse-um é o Saci. (ROSA, 2015, p. 118).

Na citação acima, Tio Laudônio descreve que são as características que seu irmão repugna em Lalino que o fará um grande aliado político. Provando que Rosa estava atento ao retratar esse processo, o historiador Daniel José Eduardo aponta que normalmente os cabos

eleitorais desse período “eram mestiços, semi-analfabetos, de boa fala e populares nas localidades em que exerciam tal função” (EDUARDO, 2011, p. 49) todas as características designadas a Lalino durante o conto.

Esses cabos eleitorais conseguiam exercer influência convencendo e amedrontando eleitores para favorecer os políticos que os empregavam. E Lalino, logo no primeiro dia, prova que é a pessoa certa para o cargo ao fazer uma certa análise da situação política de Major Anacleto, sinalizando que caso o coronel continuasse acomodado confiando na vitória, a derrota seria certa, pois seus concorrentes políticos já estavam muito à frente nas confabulações para as eleições.

Com esse relatório, o Major prontamente começou suas manobras políticas, subornando o Vigário da região. Não é novidade que religião e política no Brasil sempre foram assuntos afins, uma vez que ela também atua como um grande instrumento de influência e coerção da população, sabendo disso, o Major não perdeu tempo em garantir a simpatia do Vigário para com seu governo. Ser devoto ou alheio a igreja católica em um Estado que até 1889 tinha como religião oficial o catolicismo, base do credo e pensamento da população, seria certamente algo definidor do resultado das eleições, e Lalino sabia disso,

E, olhe aqui, seu Major: ele não sai da casa do Vigário... Confessa e comunga todo dia, com a família toda... E anda falando também que o senhor tem pouca religião, que está virando maçom... Está aí, seu Major. Por deus-do-céu, como isto tudo que eu lhe contei é a verdade!... (ROSA, 2015, p.119)

Lalino também não deixou de pessoalmente fazer o seu papel frente a população e por meio do medo os convenceu a apoiar o Major Anacleto, ameaçando cortar recursos básicos que o coronel disponibilizava como a água, assim como, aproveitando da falta de informação que chegava à região inventou leis e impostos que teriam que pagar caso não os apoiassem:

— Primeiro, fui no Papagaio, assustei lá uns e outros, dando notícia de que vem aí um tenente com dez praças... Só o senhor vendo, aquele povinho ficou zaranza! As mulheres chorando, rezando, o diabo!... Depois sosseguei todos, e eles prometeram ficar com o senhor, direitinho, p’ra votar e tudo!... (ROSA, 2015 p.123)

A função do cabo eleitoral não era convencer a partir da exposição de doutrinas políticas ou programas de governo, mas, através de manobras ilegais, garantir que tudo ocorreria como o planejado. Dessa forma, esses funcionários eram usados pelos políticos para realizarem o “trabalho” ilícito nas eleições e caso fossem pegos, seriam esses os responsabilizados pelos crimes eleitorais no lugar de quem realmente se beneficiava disso.

Ademais, ao apresentar o funil do funcionamento de como se estabelece a política no cenário brasileiro, Rosa escreve:

Major Anacleto relia — pela vigésima-terceira vez — um telegrama do Compadre Vieira, Prefeito do Município, com transcrições de um outro telegrama, do Secretário do Interior, por sua vez inspirado nas anotações que o Presidente do Estado fizera num antepimeiro telegrama, de um Ministro conterrâneo. E a coisa viera vindo, do estilo dragocrático-mandológico-coativo ao cabalístico-estatístico, daí para o messiânico-palimpséstico-parafástico, depois para o cozinhativo-compadresco-recordante, e assim, de caçarola a tigela, de funil a gargalo, o fino fluido inicial se fizera caldo gordo, mui substancial e eficaz; tudo isto entre parênteses, para mostrar uma das razões por que a política é ar fácil de se respirar — mas para os de casa, que os de fora nele abafam, e desistem. (ROSA, 2015 p.128)

Na supracitada passagem o autor descreve o percurso de uma decisão política que sai do alto escalão político Ministro conterrâneo, seguindo para Presidente do Estado, Secretário do Interior, Prefeito do Município e chegando em Major Anacleto. Reafirmando a hierarquia e estabilidade do jogo político que tem por objetivo manter o poder na mão de poucos, garantindo que os de “fora de casa” assim continuem.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Portanto, como produto da relação latifúndio e laços familiares, a oligarquia brasileira se consolida na Primeira República mantendo a reduzida participação social. Em especial, a política burguesa mineira, que foi muito influente por ser a principal força da federação, sendo dessa maneira um fundamental estado para analisar o processo eleitoral do período.

Assim, procurou-se ao longo deste capítulo demonstrar como no conto “Traços Biográficos de Lalino Salãthiel Ou A Volta Do Marido Pródigo”, João Guimarães Rosa consegue mapear e representar por meio da leitura a organização social brasileira, o processo político e eleitoral.

REFERÊNCIAS

CARVALHO, Elanir França. Cordialidade: via de mão única—o mesmo que vai... volta na contramão: apontamentos acerca de “Traços Biográficos de Lalino Salãthiel ou A Volta do Marido Pródigo”. **Pa-péis: Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens-UFMS**, v. 17, n. 34, p. 45-58, 2013.

DE SOUSA, João Morais. Discussão em torno do conceito de coronelismo: da propriedade da terra às práticas de manutenção do poder local. **Cadernos de Estudos Sociais**, v. 11, n. 2, 1995.

EDUARDO, Daniel José. Cidadãos e eleições no Rio de Janeiro da Primeira República: do ‘voto de cabresto’ ao direito de ser eleitor. Tese de Doutorado. Dissertação (Mestrado em História Social)-**Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História**. 2011.

FIGUEIREDO, Vítor Fonseca; SILVA, Camila Gonçalves. Família, Latifúndio e Poder: as bases do coronelismo no Norte de Minas Gerais

durante a Primeira República (1889-1930). **Diálogos-Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História**, v. 16, n. 3, p. 1051-1084, 2012.

HOLLANDA, Cristina Buarque de. A questão da representação política na Primeira República. **Caderno CRH**, v. 21, n. 52, p. 25-35, 2008.

MARTINY, Carina. As eleições na Primeira República: abstenções, legislação e controle eleitoral. **Revista Aedos**, v. 10, n. 23, p. 95-113, 2018.

ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

CAPÍTULO 5

**A ESCRITA PLENA EM “TRAÇOS
BIOGRÁFICOS DE LALINO SALÃTHIEL
OU A VOLTA DO MARIDO PRÓDIGO”**

*THE FULL WRITING ON “BIOGRAPHIC
TRACES OF LALINO SALTHIEL OR THE
RETURN OF THE PRODIGE HUSBAND*

Roberto Amaral¹

¹ Universidade Federal do Tocantins (UFT). <http://orcid.org/0000-0002-4426-9429>

RESUMO

Neste capítulo, problematizo “Traços biográficos de Lalino Salãthiel ou A volta do marido pródigo”, uma das novelas que compõem o livro *Sagarana*, tomando o personagem Lalino Salãthiel como um *significante*, conforme o psicanalista francês Jacques Lacan conceitua tal termo, que representa o sujeito escritor “Guimarães Rosa”, à luz da inegável potência do que nomeio de *escrita plena*, que, neste caso, opõe os prazeres imanentes do *corpo* aos rigores ascéticos da *alma*, com vistas a alcançar a linguagem em pleno gozo.

Palavras-chave: Significante. Escrita plena. Gozo da linguagem.

ABSTRACT

This chapter discusses “Biographical Traces of Lalino Salãthiel or The Return of the Prodigal Husband”, one of the novels that make up the book *Sagarana*, taking the character Lalino Salãthiel as a *signifier*, according to the French psychoanalyst Jacques Lacan conceptualizes such a term, which represents the subject writer “Guimarães Rosa”, in the light of the undeniable power of what I call full writing, which, in this case, opposes the physical pleasures of the *body* to the ascetic rigors of the soul, intending to achieve language in full enjoyment.

Keywords: Significant. Full writing. language enjoyment.

[...] dependura o corpo para fora, oscila e pula, maneiro, Lalino Salâthiel.

João Guimarães Rosa

1 INTRODUÇÃO: TRAÇOS BIOGRÁFICOS DE SAGARANA

Em carta dirigida ao escritor e jornalista pernambucano João Condé (1917-1971), Guimarães Rosa (1908-1967) faz uma curiosa revelação sobre o processo criativo de “Traços biográficos de Lalino Salâthiel ou A volta do marido pródigo”, a saber: “A menos ‘pensada’ das novelas¹ do *Sagarana*, a única que foi pensada velozmente, na ponta do lápis. Também, quase não foi manipulada, em 1945” (ROSA *apud* ROSA, 1999, p. 379).

Antes que o espírito de desconfiança de Riobaldo, o narrador-personagem de *Grande sertão: veredas* (1956/2001a), me enlace, e coloque sob suspeita a declaração de seu criador, impõe-se a necessidade de se fazer uma breve contextualização da vinda à luz da primeira obra do escritor mineiro, em 1946, de maneira que eu possa “armar o ponto dum fato” (ROSA, 2001a, p. 232), com vistas a delinear o traçado pretendido por este capítulo.

Interpelado por Condé sobre como se deu o artesanato escritural de *Sagarana* (1946/2001b), Rosa, com articulada e justificada retórica, argumenta sobre a impossibilidade de o autor encontrar o fio da meada prefigurador da obra², quando esta já se encontra publicada

1 Nas palavras do crítico literário Paulo Rónai, “A maioria das narrativas reunidas no livro são novelas, menos por sua extensão relativamente grande do que pela existência, em cada uma delas, de vários episódios – ou ‘subistórias’, na expressão do escritor – aliás sempre bem concatenados e que se sucedem em ascensão gradativa. O gênero, em suas mãos, alcança flexibilidade notável, modifica-se conforme o assunto, adapta-se às exigências do enredo. Pois esta maleabilidade é justamente uma das características da novela moderna” (RÓNAI, 2009, p. 112).

2 A dificuldade em rastrear os complexos movimentos que prefiguram determinada obra literária, em

e lançada ao mundo ledor: “Mirrado pé de couve, seja, o livro fica sendo, no chão do seu autor, uma árvore velha, capaz de transviá-lo e de o fazer andar errado, se tenta alcançar-lhe os fios extremos, no labirinto das raízes” (ROSA *apud* ROSA, 1999, p. 377); e, com os pés calcados em seu viés metafísico-religioso, acrescenta: “Graças a Deus, tudo é mistério” (ROSA *apud* ROSA, 1999, p. 377).

A despeito da dificuldade apresentada por Rosa em dar conta de expor as minúcias engendradoras das narrativas que compõem *Sagarana*, o escritor não se furta a indiciar pistas e confidenciar segredos sobre a composição de cada uma delas. Desde esta perspectiva, 1937 é decisivo, pois trata-se do ano em que havia chegado “a hora de o ‘Sagarana’ ter de ser escrito” (ROSA *apud* ROSA, 1999, p. 377). A sua ambição com a lavra desse livro era imensurável, pois que, por meio dela, o escritor ansiava por perfazer-se, desejo esse tracejado em poéticas linhas: “Num barquinho, que viria descendo o rio e passaria ao alcance de minhas mãos, eu ia colocar o que quisesse. Principalmente, nele poderia embarcar, inteira, no momento, a minha *concepção-do-mundo*³ (ROSA *apud* ROSA, 1999, p. 377, grifo do autor).

É consabido que a referida *concepção-do-mundo* rosiana é constituída de forte matiz metafísico-religioso. No entanto, é pela via artística que o escritor mineiro busca urdi-la e materializá-la. Com tal pendor é que Rosa forjou *Sagarana*, livro progenitor de sua variegada narrativa, conforme resposta à insistente inquirição do amigo Conde: “Tinha de pensar, igualmente, na palavra ‘arte’, em tudo que ela para mim representava como *corpo* e como *alma*; como um daqueles

especial a de gênero narrativo, reside no fato de “a composição da intriga [estar] enraizada numa pré-compreensão do mundo da ação: de suas estruturas inteligíveis, de seus recursos simbólicos e de seu caráter temporal” (RICOEUR, 2010, p. 96).

3 O sentido de *concepção do mundo* para o filósofo alemão Wilhelm Dilthey (1833-1911), renomeada por mundividência, aproxima-se demasiado da perspectiva de Rosa: “Todas as *mundividências*, ao empreenderem proporcionar uma solução completa do enigma da vida, contêm, regra geral, a mesma estrutura. Esta consiste sempre numa conexão em que, sobre a base de uma imagem cósmica, se decidem as questões acerca do significado e do sentido da vida e daí se deduzem o ideal, o sumo bem, os princípios supremos da conduta de vida” (DILTHEY, 1992, p. 15).

variados caminhos que levam do temporal ao eterno, principalmente” (ROSA *apud* ROSA, 1999, p. 377, grifos do autor). Eis, portanto, a complexa mundividência rosiana que postula a arte literária como veiculadora de um sutil manifestar da transcendência (o Grande Ser-tão) desde a ambiência física pela qual trafegam os seus personagens (as veredas). Como que afinado no mesmo diapásão de Rosa, Dilthey problematiza a relação entre poética e concepção de mundo, acercando-se demasiado do *corpo* que se quer *alma*, assim como ansiava o escritor mineiro:

[...] entre as artes, a poesia tem uma relação especial com a concepção do mundo. Com efeito, o meio em que actua, a linguagem, possibilita a sua expressão lírica e a representação épica ou dramática de tudo o que se pode ver, ouvir e viver. [...]. Ao destacar um acontecimento do nexa da urdidura volitiva e ao transformar neste mundo da aparência a sua representação em expressão da natureza da vida, liberta a alma do fardo da realidade e revela ao mesmo tempo o seu significado. Ao serenar o anelo secreto que o homem, encerrado pelo destino e pelas decisões da sua própria vida nos limites de uma determinidade vital, tem de levar a cabo na fantasia possibilidades vitais, que não conseguia realizar, alargar o seu Si mesmo e o horizonte das suas experiências de vida. Patenteia-lhe a visão de um mundo mais alto e mais forte. Mas em tudo isto se expressa a relação básica em que se funda a poesia: a vida é o seu ponto de partida; referências vitais aos homens, às coisas e à natureza constituem o seu cerne; assim nascem as disposições anímicas vitais universais na necessidade de reunir as experiências procedentes das urdiduras vitais, e a conexão do experimentado em cada uma delas é a consciência poética do significado da vida (DILTHEY, 1992, p. 15).

O desejo de Rosa em fazer da literatura o vetor artístico de sua *concepção-do-mundo*, é necessário que se elucide, não se efetuou mediante o registro poético, mas pela matização de tal gênero numa épica ousada, transgressora e de irrepetível originalidade. Em outras palavras, embora o escritor mineiro tenha surgido como poeta⁴, foi

4 Em 1936, Rosa ganhou o prêmio da Academia Brasileira de Letras, com o livro de poemas *Magma*. O poeta Guilherme de Almeida (1890-1969) apresenta o seguinte parecer sobre o resultado do referido certame: “Ora, a meu ver, um único, dentre os trabalhos apresentados, tem isso, e no mais puro, elevado grau. Poesia que está sozinha – parece-me, no atual momento literário brasileiro. Neste, como em quaisquer outros torneios, tal obra mereceria sempre um primeiro prêmio. E tão altamente distanciada

enquanto prosador que logrou colocar sua obra na estante mais alta da literatura brasileira e universal. É o que o autor externaliza na missiva dirigida a Condé, ao tratar da urdidura de *Sagarana*: “Já pressentira que o livro, não podendo ser de poemas, teria de ser de novelas. E – sendo meu – uma série de Histórias adultas da Carochinha⁵, portanto” (ROSA *apud* ROSA, 1999, p. 377).

É imprescindível que se agregue ao percurso que enreda concepção de mundo e arte literária, o aspecto que adensa a originalidade implicada na narrativa de Rosa, qual seja, o exercício de liberdade criativa a que o escritor se lançou com vistas à inaudita composição de *Sagarana*. Para tanto, o Alquimista da Palavra de Cordisburgo, mediante uma espécie de suspensão provisória de saberes literários, buscou desprender-se de regras, preceitos, fórmulas e modelos sobre escritura ficcional, de modo a encontrar a sua intransferível voz narrativa:

Rezei, de verdade, para que pudesse esquecer-me, por completo, de que algum dia já tivessem existido septos, limitações, tabiques, preconceitos, escolas literárias, doutrinas, conceitos, atualidades e tradições – no tempo e no espaço. Isso, porque: na panela do pobre, tudo é tempero. E, conforme aquele sábio salmão grego de André Maurois: um rio sem margens é o ideal do peixe (ROSA *apud* ROSA, 1999, p. 377).

De tal engenho brotou o inconfundível relato ficcional rosiano, rebento de uma relação, ousado dizer, erótica com a linguagem, posto que o escritor a penetra de forma aguda, vira-a pelo avesso, para rastrear suas fendas, frestas, e vazios, ao permitir-se ser o confiden-

para ela sobre as demais, que não me parece possível a concessão, a qualquer outra, de um aproximador segundo prêmio. É o livro *Magma*, de João Guimarães Rosa, inscrito sob o número 8. Pura, esplêndida poesia. Descobre-se aí um poeta, um verdadeiro poeta, talvez, de que o nosso instante precisava” (ALMEIDA *apud* ROSA, 1997, p. 6). Embora laureado pelo mencionado prêmio, Rosa nunca quis tornar público o livro de poemas. *Magma* só veio a ser publicado em 1997, por autorização de suas filhas Agnes Guimarães Rosa do Amaral e Wilma Guimarães Rosa, detentoras dos direitos autorais da obra.

⁵ Segundo Bechara, “O termo ‘carochinha’, atrelado à imagem de ‘uma velha bondosa e afável a distrair os pequenos com suas narrativas feéricas’, foi introduzido no nosso folclore através da obra *Histórias da Carochinha*, uma coleção de textos oriundos da tradição oral, organizada por Figueiredo Pimentel e que veio a ser o primeiro livro infantil publicado no Brasil, depois de 1920, para acalantar as crianças” (2020, s/p).

te de seus interditos e o escrevente de suas transgressões. É por esse viés que Rosa segreda a Condé sua intimidade com a linguagem: “De certo que eu amava a língua. Apenas, não a amo como a mãe severa, mas como a bela amante e companheira” (ROSA *apud* ROSA, 1999, p. 377). O intrigante, nesse relacionamento erótico com a linguagem, é o estranho efeito gozoso que Rosa busca alcançar, beirando mesmo a sua impossibilidade, pois o que ele ansiava era o encaixe perfeito entre a intenção e o gesto, ou seja, entre o ato de escrever e a escrita, mas é sabido que palavras não negociam, elas negaceiam: “O que eu gostaria de poder fazer (não o que fiz, João Condé!) seria aplicar, no caso, a minha interpretação de uns versos de Paul Eluard: ... ‘o peixe avança n’água, como um dedo numa luva’... Um ideal: precisão micromilimétrica” (ROSA *apud* ROSA, 1999, p. 377-378). O *ágon* entre a negociação e a negação estabelecido pelo labor erótico de Rosa com a linguagem culmina, assim, num gozo insólito, pois tal “experiência conduz à transgressão acabada, à transgressão bem-sucedida que, conservando o interdito, conserva-o *para dele gozar* (BATAILLE, 2014, p. 62, grifos do autor).

Provido de tal ousadia, a um tempo erótica e transgressora, Rosa, descalçando as sandálias da humildade em relação à fatura de sua escrita literária, especula em voz alta sobre a possibilidade de ela ser alçada para além do provável: “Mas, ainda haveria mais, se possível (sonhar é fácil, João Condé, realizar é que são elas...): além dos estados líquidos e sólidos, porque não tentar trabalhar a língua também em *estado gasoso?*” (ROSA *apud* ROSA, 1999, p. 378, grifos do autor).

Busco em Melo e Castro (1998) a hipótese desvendadora desse intrigante questionamento lançado por Rosa:

Tratar a língua em estado gasoso quer então dizer conceber a sua execução no mais alto estado energético de probabilidade verbal e semântica, em oposição ao estado sólido que será, como Guimarães Rosa diz, a rigidez de fórmulas e formas, estratificação

de lugares-comuns, vulgaridade, falta do sentido de beleza, deficiência representativa, empobrecimento do vocabulário (1998, p. 102).

Em relação ao estado gasoso da linguagem, apontado pela citação, ponho em relevo a dualidade *alto estado energético de probabilidade verbal e semântica X rigidez de fórmulas e formas*, que será de grande valia para o desenrolar do traçado anunciado por este capítulo. A ela agregarei outra oposição atitudinal deslindada por Rosa no processo de configuração de *Sagarana*:

O livro foi escrito – quase todo na cama, a lápis, em caderno de 100 folhas – em sete meses; *sete meses de exaltação, de deslumbramento*. (Depois, repousou durante sete anos; e, em 1945 foi “retrabalhado”, em cinco meses, *cinco meses de reflexão e lucidez*) (ROSA *apud* ROSA, 1999, p. 378, grifos meus).

Em outras palavras, após sete meses de escrita exaltada e vertiginosa, em 31 de dezembro de 1937, Rosa entregou os originais de *Contos (título provisório a ser substituído)*, sob o pseudônimo de *Viator*, à Livraria José Olympio. Sete anos depois de ter deixado o livro “em repouso”, já com os originais aprovados pela editora, o escritor mineiro, em 1945, com reflexão e lucidez, “retrabalha” o livro. E, sob o título de *Sagarana*, vem a público a primeira obra narrativa rosiana, no ano de 1946.

2 “LALINO SALÃTHIEL”: UM SIGNIFICANTE COM FEIÇÃO LACANIANA?

Até aqui busquei “armar o ponto dum fato”, consoante anunciado nas primícias desta escrita. É hora, então, de verter a matéria do que este capítulo se propõe. Para tanto, busco auxílio em certo dito: “Só que uma pergunta, em hora, às vezes, clareia razão de paz” (ROSA, 2001a, p. 25), para mobilizar algumas inquições, por exemplo: que razões dão azo para que “Traços biográficos de Lalino Salãthiel ou A volta do marido pródigo” tenha sido “a menos ‘pensada’ das novelas

de *Sagarana*”? Por que foi a única novela “pensada velozmente, na ponta do lápis”? E qual a justificativa de ela quase não ter sido manipulada, em 1945, ano anterior à sua publicação?

Tais questões ganham superior importância, na medida em que o escritor Guimarães Rosa ser também reconhecido por seu processo criativo obsessivo, caracterizado por insatisfeitas e, portanto, laboriosas e intermináveis escritas e reescritas, conforme esta intrigante confissão:

Apenas sou incorrigivelmente pelo melhorar e aperfeiçoar, sem descanso, e em ação repetida, dorida, feroz, sem cessar, até o último momento, a todo custo. Faço isso com os meus livros. Neles, não há *nem um* momento de inércia. Nenhuma preguiça! Tudo é retrabalhado, repensado, calculado, rezado, refiltrado, refervido, recongelado, descongelado, purgado, reengrossado, outra vez filtrado (2003, p. 234, grifos do autor).

Poder-se-ia pressupor: no caso da escrita de “Traços biográficos de Lalino Salâthiel ou A volta do marido pródigo”, Rosa teria alcançado o preconizado ideal da “precisão micromilimétrica” logo na primeira tentativa, tendo, assim, experimentando a feliz proeza da sorte de principiante? Em se tratando do escritor mineiro, um contumaz artífice da linguagem, tal possibilidade está fora de questão. Definitivamente, para ele, escrever nada tem a ver com sorte ou azar, mas com “trabalho, trabalho e trabalho!” (ROSA *apud* LORENZ, 1973, p. 338).

Com o intuito de lançar algumas conjecturas elucidadoras para as inquirições anteriormente mencionadas, é que, a partir deste ponto do capítulo, qual um velhaco carteador, lanço-me a fazer uma aposta. Longe estou da habilidade no manuseio das cartas de baralho, mas, a linguagem, em especial a literária, sempre está disposta a estabelecer uma relação lúdica⁶ com quem se predispõe a arriscar-se no

6 O sentido do termo lúdico aqui adotado, aproxima-se de como o formula o filósofo alemão Friedrich Schiller (1759-1805), conforme esclarece Benedito Nunes: “Para Schiller, o impulso lúdico se exerce acima das necessidades naturais da vida e independente dos interesses práticos. É uma manifestação de ordem

âmbito de seu astucioso jogo estético. E o às que retiro ardidosamente da manga para fazer valer a minha aposta em tal jogo, é o de tomar o nome do protagonista da narrativa, Lalilo Salãthiel, como um *significante*, noção esta conceituada pelo psicanalista francês Jacques Lacan (1901-1981), nos seguintes termos:

[...] um significante é o que representa o sujeito para um outro significante. Esse significante será, portanto, o significante para o qual todos os outros representam o sujeito: vale dizer que, à falta desse significante, todos os outros nada representariam. Pois nada é representado senão para algo (1988, p. 833).

A citação de Lacan, aparentemente, poderia ser lida como um calembur, ou seja, um mero torneio de palavras que teria como função apenas provocar equívoco e, em decorrência, culminar num trocadilho com a repetição da palavra *significante*. Daí a importância de se fazer, com vagar, a travessia pela deslizante trajetória do significante “Lalino Salãthiel”, posto que “um ‘significante flutuante’ [é] necessário para que o significante e o significado continuem numa ‘relação de complementaridade’, sem a qual o pensamento simbólico não pode se exercer” (ZAFIROPOULOS, 2018, p. 278).

A meu ver, por exemplo, o fato de um significante representar o sujeito para outro significante, conforme a elaboração lacaniana, é que estriba a minha suspeição para que a narrativa em questão tenha sido, de acordo com Rosa, “A menos ‘pensada’ das novelas do *Sagarana*”; “a única que foi pensada velozmente, na ponta do lápis” e “Também, [a que] quase não foi manipulada, em 1945” (ROSA *apud* ROSA, 1999, p. 379). E a razão precursora para que isso ocorresse foi o fato de o significante “Lalino Salãthiel” ter representado em diversos índices o sujeito escritor “Guimarães Rosa” para outro significante, a saber, a novela “Traços biográficos de Lalino Salãthiel ou A volta do marido pródigo”. Eis a ocasião que me propicia afirmar que, pelas

espiritual, que se apresenta sobretudo como *jogo estético*” (2000, p. 55, grifos do autor).

razões apresentadas, a novela em apreço foi escrita por Rosa numa linguagem em *estado altamente gasoso*. A pergunta que fica é: de que forma esse complexo fenômeno teria se realizado?

3 A ESCRITA PLENA DO SUJEITO ESCRITOR “GUIMARÃES ROSA”

Mais uma vez recorro a Lacan, desta feita para fazer operar o que aqui nomearei de uma *transposição conceitual*, ou seja, vou dobrar a minha aposta no arriscado jogo estético da linguagem literária.

Para tanto, é necessário antes, estabelecer a diferença entre dois conceitos: o de *enunciação* e o de *enunciado*, que Jorge e Ferreira, assim elaboram:

[entende-se] por enunciação tudo o que é dito sem a intenção de dizer e por enunciado tudo o que é dito para expressar a intencionalidade do eu (palavra vazia). É portanto nos tropeços da fala (palavra plena) que surge o sujeito do significante. Nesse sentido, [...] o que interessa não é o discurso que liga o sujeito à significação, mas o discurso que marca a posição de um sujeito fundado e determinado pelo significante no campo do Outro (2005, p. 69).

Ao eleger um narrador heterodiegético⁷ para o relato sobre o personagem Lalino Salãthiel, Rosa “tende a adotar uma atitude *demiúrgica* em relação à história que conta, surgindo dotado de uma considerável *autoridade* que normalmente não é posta em causa [...]” (REIS; LOPES, 1988, p. 122, grifos dos autores). A narrativa, portanto, tenta se agarrar a um determinado ponto de vista que, a despeito do suposto aspecto demiúrgico de quem tudo vê e sabe, e de uma aparente autoridade incontestável, não consegue evitar que sua versão da estória seja colocada em xeque. O que implica dizer que o relato “Traços biográficos de Lalino Salãthiel ou A volta do marido pródigo”

⁷ Nas palavras de Reis e Lopes, “predominantemente o narrador heterodiegético exprime-se na terceira pessoa, traduzindo tal registro a alteridade mencionada - o que não impede, note-se, que o narrador heterodiegético enuncie pontualmente uma primeira pessoa que não chega para pôr em causa as dominantes descritas [...]” (1988, p. 122, grifos dos autores).

não está imune às derivas da *enunciação*, ou seja, da presença de *alto estado energético de probabilidade verbal e semântica* na primeira escrita da novela, operada sob um estado de *exaltação* e *deslumbramento*, em 1937; embora teime em tentar manter o controle mediante a intencionalidade do *enunciado*, com a adoção, no processo de reescrita, de *fórmulas e formas* literárias próprias, sob os auspícios da *reflexão* e da *lucidez*, em 1945.

Jorge e Ferreira (2005), ao apresentarem a *enunciação* como *palavra plena* e o *enunciado* como *palavra vazia*, nada mais fizeram do que amparar-se nas noções lacanianas de *fala vazia* e *fala plena*, a partir das quais, o psicanalista francês observava o discurso de seus analisandos durante as sessões.

Na perspectiva de Lacan, na *fala vazia*, “o sujeito parece falar em vão de alguém que, mesmo lhe sendo semelhante a ponto de ele se enganar, nunca se aliará à assunção de seu desejo” (1998, p. 255). Por sua vez, “o efeito de uma *fala plena* é reordenar as contingências passadas dando-lhes o sentido das necessidades por vir tais como as constitui a escassa liberdade pela qual o sujeito as faz presentes” (LACAN, 1998, p. 257).

É justamente nesta passagem do capítulo que lanço mão do que nomeei ali atrás de *transposição conceitual*, a cartada mais alta de minha aposta no jogo estético da linguagem literária: a partir das características da *fala plena* lacianiana, não seria possível pensar numa *escrita plena* operada por Rosa em “Traços biográficos de Lalino Salãthiel ou A volta do marido pródigo”, levando-se em consideração o estado de *exaltação* e *deslumbramento*, com que ele a escreveu, em 1937? Da mesma forma, conforme Lacan define *fala vazia*, não seria plausível supor a pouca intervenção de uma *escrita vazia* na reescrita da mesma novela, considerando o fato de ela quase não ter sido manipulada pelos ditames da *reflexão* e da *lucidez*, em 1945?

Ao lançar à mesa a grande jogada de minha arriscada aposta, aventuro-me a afirmar que, assim como o faz o personagem “Lalino Salăthiel” (uma vez tornado significante), o sujeito escritor “Guimarães Rosa”, mediante sua escrita literária, “[...] dependura o corpo para fora, oscila e pula [...]” (ROSA, 2001b, p. 101). É como se o escritor mineiro, na narrativa em evidência, tivesse feito embarcar, de forma sorrateira, uma espécie de *perversão*⁸ em sua *concepção-do-mundo*, ao fazer de sua palavra o “objeto causa do [seu] desejo” (JORGE; FERREIRA, 2005, p. 28). E como essa intrusão *perversa* ter-se-ia executado? Mediante um processo de inversão do caminho por ele almejado enquanto escritor, qual seja, o de fazer com que sua literatura conduzisse o/a leitor/a do nível temporal à dimensão do eterno. Na novela em pauta, entretanto, uma vez traído pela força irresistível da *escrita plena*, o sujeito escritor “Guimarães Rosa” faz com que o *corpo* (suporte de estrepolias imanentes) sobrepuje ou até mesmo negue a *alma* (âmbito de arcanos transcendentis)⁹. Nesse caso, o significante “Lalino Salăthiel”,

introduz uma separação no sujeito barrando-lhe o acesso ao gozo, de maneira que somente tem as palavras para gozar, em vez do objeto. Essas palavras, entretanto, não pertencem a ninguém, mas o sujeito é possuído por elas: são elas que instauram um corte irremissível com o real (MARÍN-DÔMINE, 2015, p. 221).

Levando-se em consideração que “Lalino Salăthiel” é o significante primordial representativo do sujeito escritor “Guimarães Rosa”, torna-se também, desse modo, “[...] o significante para o qual todos

8 O sentido de *perversão* aqui empregado é o mesmo que o semiólogo Roland Barthes (1915-1980) enuncia, a saber, “O lugar mais erótico de um corpo não é *lá onde o vestuário se entreabre?* Na *perversão* (que é o regime do prazer textual) não há ‘zonas erógenas’ (expressão aliás bastante importuna); é a intermitência, como disse muito bem a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha), entre duas bordas (a camisa entreaberta, a luva e a manga); é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de uma aparecimento-desaparecimento” (1996, p. 16, grifos do autor).

9 Nas palavras de Nunes “[...] o conteúdo mítico da viagem, não [é] encontrado em Lalino Salăthiel [...], parece estar embuçado, à espera de uma decifração superior do leitor [...]” (1999, p. 255). Segundo a aposta do leitor que escreve este capítulo, não há “decifração superior” a ser buscada na novela “Traços biográficos de Lalino Salăthiel ou A volta do marido pródigo”, pois seu escritor, o sujeito “Guimarães Rosa”, nela entregou-se, como diria Barthes, à “[...] *perversão* (que é o ‘regime do prazer textual’) [...]”, ou seja, “[ao] lugar mais erótico de um corpo [...]” (1996, p. 16)

os outros representam [este] sujeito [...]” (LACAN, 1988, p. 833). Em outros termos, os vários epítetos que o personagem Lalino Salãthiel recebe ao longo da narrativa, manifestam as diversas feições do significante lacaniano representantes do sujeito escritor “Guimarães Rosa”, materializando, por meio da linguagem literária, o objeto causa do seu desejo, qual seja, o do gozo da palavra ou o da palavra em gozo. Nos termos de Branco: “[...] não se trata mais de *simplesmente fazer no texto*, ou de dizer *sem fazer*, mas de uma outra dicção, ‘quando dizer é fazer [...]’” (2000, p. 63, grifos da autora).

4 A GOZO DA LINGUAGEM EM “TRAÇOS BIOGRÁFICOS DE LALINO SALÃTHIEL OU A VOLTA DO MARIDO PRÓDIGO”

À vista do exposto, lanço-me a apresentar algumas passagens da novela nas quais o personagem Lalino Salãthiel se manifesta com feições do significante lacaniano que representam o sujeito escritor “Guimarães Rosa”, à luz da inegável potência de uma *escrita plena* que opõe os prazeres imanentes do *corpo* aos rigores ascéticos da *alma*, com vistas a alcançar a linguagem em pleno gozo¹⁰.

Dono de uma verve retórica prodigiosa, Lalino Salãthiel é um autêntico prestidigitador de palavras, a ponto de conseguir iludir a todos que o cercam e, com tal convicção, que acaba também por convencer a si mesmo das tramas que engendra, sobretudo quando o assunto envolve a relação erótica com o gênero feminino.

Num intervalo de trabalho com picaretas, “[...] atacando no paredão pedrento a brutalidade cinzenta do *gneiss*” (ROSA, 2001b, p. 100, grifo do autor), por exemplo, Lalino converte-se na atração principal, “[...] que lá gesticula, animado, no meio da roda” (ROSA, 2001b.

¹⁰ Conforme Roudinesco e Plon, “Inicialmente ligado ao prazer sexual, o conceito de gozo implica a ideia de uma transgressão da lei: desafio, submissão ou escárnio. O gozo, portanto, participa da perversão, teorizada por Lacan como um dos componentes estruturais do funcionamento psíquico, distinto das perversões sexuais” (1998, p. 299).

p. 105), a relatar aspectos de figuras femininas que nunca conhecera num lugar que nunca fora:

- [...]. Mas as espanholas!... Aposto que vocês nunca viram uma espanhola... Já?... Também, - Lalino ri com cartas - também aqui ninguém não conhece o Rio de Janeiro, conhece?... Pois, se algum morrer sem conhecer, vê é o inferno! (ROSA, 2001b, p. 106).

- Tem lugar lá, que de dia e de noite está cheio de mulheres, só de mulheres bonitas!... Mas, bonitas de verdade, feito santa moça, feito retrato de folhinha... Tem de toda qualidade: francesa, Alemanha, turca, italiana, gringa... É só a gente chegar e escolher... Elas ficam nas janelas e nas portas, vestindo de pijama... de menos ainda... Só vendo, seus mandioqueiros! Cambada de capiaus!... (ROSA, 2001b, p. 106).

Embora os companheiros de ofício vejam Lalino como um homem completamente não afeito à labuta, conforme algumas falas nada favoráveis a ele: “- Mulatinho descarado! Vai em festa, dorme que-horas, e, quando chega, ainda é todo enfeitado e salamistrão!...” (ROSA, 2001b, p. 101); “- O que esse me arrelia, com o jeito de não se importar com nada! Só falando, e se rindo contando vantagens... Parece que vê passarinho verde a toda-a-hora... Se reveste de bobo!” (ROSA, 2001b, p. 105); não conseguem evitar submeter-se ao poder de sedução de sua língua bifurcada:

Desta vez a turma está anzolada. Alargam as ventas, para se caber, recebem as palavras. Lalino acertou. Faz um silêncio, para a estupefação. E, principalmente para poder forjar novos aspectos, porque também ele, Eulálio de Souza Salâthiel, do Em-pé-na-Lagoa, nunca passou além de Congonhas, na bitola larga, nem de Sabará, na bitolinha, e, portanto, jamais pôs os pés na grande capital. Mas o que não é barra que o detenha:

- Em nem sei como é que vocês ficam por aqui, trabalhando tanto, p’ra gastarem o dinheirinho suado, com essas negras, com essas roxas descalças... Me dá até vergonha, por vocês, de ver tanta falta de vontade de ter progresso! Caso que não podem fazer nem uma ideia... Cada lourinha, upa!... As francesas têm olho azul, usam perfume... E muitas são novas, parecendo até moça-de-família... Pintadas que nem as de circo-de-cavalinho... E tudo na seda, calçadas de chinelinhos de salto, vermelhos, ver-

des, azuis... E é só “querido” p’ra cá, “querido” p’ra lá... A gente fica até sem jeito”¹¹ (ROSA, 2001b, p. 107).

Entorpecido por sua infatigável imaginação que movimentava “[...] os seus miolos [n]uma circunvoluçãozinha qualquer, com vapor solto e freios frouxos [...]” (ROSA, 2001b, p. 108), especialmente nesse dia, após a faina na exploração de minérios, Lalino “[...] não pagou cerveja para os companheiros, nem foi jantar com *seu* Waldemar” (ROSA, 2001b, p. 111), conforme haviam combinado. Chegou em casa cedo, onde Maria Rita, sua esposa, o “[...] recebeu, entre espantada e feliz, aquele saimento de carinhos e requintes. Porque ela o bem-queria muito” (ROSA, 2001b, p. 111). Na manhã seguinte, Maria Rita tendo observado que Lalino não iria para a função,

[...] esperou o milagre de uma nova lua-de-mel. Enfeitou-se melhor, e, silenciosa, com quieta vigilância, desenrolava, dedo a dedo, palmo a palmo, o grande jogo, a teia sorrateira que às mulheres ninguém precisa de ensinar¹² (ROSA, 2001b, p. 111).

Mas o desinteresse para com a sua investida amorosa e a agitação incomum do marido deixou Maria Rita apreensiva, pois “[...] andava pela casa e fumava, pensando [...]. Depois ele remexeu no fundo da mala. No fundo da mala havia números velhos de almanaques e revistas” (ROSA, 2001b, p. 111). Com este gesto, Lalino revela a fonte do universo feminino por ele tão alardeado junto aos companheiros, mas conhecido apenas de forma indireta, mediante a visão de imagens fornecidas por antigos periódicos ou por informações prestadas por

11 Nos termos do escritor e pensador francês Georges Bataille (1897-1962), “A prostituição propriamente dita não faz mais que introduzir uma prática da venalidade. Pelo cuidado que tem com seus adereços, pela preocupação com sua beleza, que seus adereços acentuam, uma mulher tem a si própria como um objeto que incessantemente propõe a atenção dos homens. Da mesma forma, um objeto distinto, individualmente proposto à apreciação” (2014, p. 155).

12 Em relação a esse trecho da novela, é curiosa a problematização realizada por Bataille sobre o objeto privilegiado de desejo do homem em relação a mulher e vice-versa: “Em princípio, tanto um homem pode ser objeto do desejo de uma mulher, quanto uma mulher pode ser objeto do desejo de um homem. Entretanto, o procedimento inicial da vida sexual é o mais das vezes a procura de uma mulher por parte de um homem. Os homens tendo a iniciativa, as mulheres têm o poder de provocar o desejo dos homens. Seria injustificável dizer das mulheres que elas são mais belas, ou mesmo mais desejáveis que os homens. Mas, na sua atividade passiva, elas tentam obter, suscitando o desejo, a conjunção a que os homens chegam perseguindo-as. Elas não são mais desejáveis, mas se propõem ao desejo” (2014, p. 154-155).

viajantes, seus conhecidos, cujas lacunas eram preenchidas por seu imaginário insaciável:

E Lalino buscava as figuras e fotografias de mulheres. É, devia de ser assim... Feito esta. Janelas com venezianas... Ruas e mais ruas, com elas... Quem foi que falou em gringas, em polacas?... Sim, foi o Sizino Baiano, o marinheiro, com o peito e os braços cheios de tatuagens, que nem turco mascate-de-baú... Mas, os retratos, quem tinha era o Gestal guarda-freios: uma gorda... uma de pintinhas na cara... uma ainda quase menina... Chinelinhos de salto, verde, azuis, vermelhos... Quem foi que falou isso? Ah, ninguém não disse, foi ele mesmo quem falou... E aquela gente da turma, acreditando em tudo, e gostando! Mas, deve de ser assim. Igual ao na revista, claro... (ROSA, 2001b, p. 111).

Maria Rita sem nada supor sobre o que se passava pela cabeça do marido, faz uma derradeira tentativa em seduzi-lo, entoando uma canção: “*Eu vim de longe. Bem de longe, p’ra te ver...*” (ROSA, 2001b, p. 112). Ao ouvi-la cantar, Lalino avaliou as virtudes da esposa: “... Bem boazinha que ela é... E bonita...” (ROSA, 2001b, p. 112). No entanto, já envolto em fantasias provocadas pela vasta visão proporcionada pelas fotografias de mulheres expostas nas coloridas publicações: “Mas, são muitas... Mais de cem?... Mil?!... E é só escolher: louras, de olhos verdes...” (ROSA, 2001b, p. 112), já não tem olhos nem ouvidos para Maria Rita. E, maravilhado, ao ver “[...] na revista de cinema [...] uma deusa loira, com lindos pés desnudos, e uma outra morena, com muita pose e pouca roupa [...]”, percebeu que sua esposa, de repente, perdera todo e qualquer encanto.

É quando Lalino decide, num rompante, ver com os próprios olhos as mulheres que aqueles desbotados magazines figuravam. Decide por ir, com esse intuito, à grande capital. Para tanto, precisou levantar recursos financeiros: “Foi fácil. Tinha algum saldo, pouco. João Carmelo comprava o carroção e o burrinho” (ROSA, 2001b, p. 112). Pediu também ao patrão, *seu* Marra, o acerto do salário como empregado da mineradora. Este, no entanto, esclareceu: “- O paga-

mento, porém, tinha de ser em apólices do Estado, ao menos a metade” (ROSA, 2001b, p. 112). Conseguiu arrecadar, com tais arranjos, “[...] oitocentos e cinquenta mil-réis. Mas, vendidas as apólices para o Viana, deram seiscentos” (ROSA, 2001b, p. 113).

Porém, a atitude mais surpreendente de Lalino com vistas a conseguir levantar mais dinheiro para bancar o seu desatino, foi o de fazer uma espécie de trato com o *seu* Ramiro, um espanhol, também minerador, cuja turma lidava com a “[...] cavouca de xisto talcoso e micaxisto [...]” (ROSA, 2001b, p. 100), e que furtivamente flertava Maria Rita. Sabedor de tais intentos em relação a sua esposa, Lalino a negocia com o espanhol a troco de um conto de réis:

– Olhe, seu Ramiro... a estória é séria... Eu vou-m’embora daqui. A mulher fica... Vou me separar... Ela não sabe de nada, porque eu vou assim meio assim fugido... O senhor me empresta o dinheiro, que é o que falta. Daqui a uns seis meses, lhe pago. Mando. Tenho um emprego bom, arranjei – vou ser tocador de bonde, no Rio de Janeiro... Se não, eu não posso ir... [...]. Sem dinheiro, não vou. Não vou ir... Como é que posso?! (ROSA, 2001b, p. 114).

Diante da inesperada proposta feita por Lalino, embora desconfiado, “Com que... mas, o senhor está declarando, senhor Eulálio? Por se acaso, não vai se arrepender... Nunca mais voltará aqui, o afirma?” (ROSA, 2001b, p. 114), sem mais vacilo, pois mobilizado pelo desejo de tomar posse de Maria Rita, *seu* Ramiro fechou o acordo, “Trouxe, certo, um conto, em cédulas de cem” (ROSA, 2001b, p. 115). Efetuado o negócio, e a despeito das advertências e reprimendas de *Seu* Marra, o fiscal da mineradora: “[...]. Você é mesmo maluco, mas mais o mundo não é exato. Se veja...” (ROSA, 2001b, p. 112); do *seu* Waldemar, o encarregado da obra: “Mas que é que já vai fazer, seu Lalino?... Quer a vagabundagem inteirada?” (ROSA, 2001b, p. 113), e até do *seu* Miranda, o motorista que o levaria até Brumadinho para comprar a passagem para a capital: “– Inda está em tempo de ter juí-

zo, seu Laio! O senhor pode merecer um castigo de Deus...” (ROSA, 2001b. p. 116),

[...] foi assim, por um dia haver discursado demais numa pausa de hora de almoço, que Eulálio de Souza Salãthiel veio a tomar uma vez o trem das oito e cinquenta e cinco, sem bênçãos e sem matalotagem, e com o bolso do dinheiro defendido por um alfinete-de-mola. Procurou assento, recostou-se, e fechou os olhos, saboreando a trepidação e sonhando – sonhos errados por excesso – com o determinado ponto, em cidade, onde odaliscas veteranas apregoavam transeuntes, com frinêica desenvoltura, o amor: bom, barato e bonito, como queriam os deuses (ROSA, 2001b, p. 116).

As informações prestadas pelo narrador heterodiegético eleito pelo sujeito escritor “Guimarães Rosa” sobre o que o protagonista da novela viveu depois de sua chegada ao Rio de Janeiro, a princípio, são bruscamente contidas pelo rigoroso interdito de uma *escrita vazia*, a saber, “As aventuras de Lalino Salãthiel na capital do país foram bonitas, mas só podem ser pensadas e não contadas, porque no meio houve demasia de imoralidade” (ROSA, 2001b, p. 117-118). Entretanto, a meu ver, neste caso, o não dito, o que pode apenas ser imaginado, ganha força suficiente para se transformar em *escrita plena*, pois, por via de um prodígio literário, é possível penetrar, sorratamente, no imaginário erótico do sujeito escritor “Guimarães Rosa”, feito representar-se pelo *significante* “Lalino Salãthiel”. Ademais, conforme Marín-Dòmene, [...] a linguagem é estrutura, não simplesmente *uma* estrutura. Em termos psicanalíticos, é um *meio* que o sujeito se vê forçado a habitar” (2015, p. 109. Grifos da autora).

Não demorou muito para que Lalino Salãthiel começasse a perceber que havia uma grande diferença entre as mulheres criadas por sua imaginação, a partir das fotografias que apreciara em suas revistas e almanaques, e as mulheres reais que passara a conhecer pessoalmente. Foi quando lhe acometeu o surto da desilusão:

[...] não, não fartava. As huris eram interesseiras, diversas em tudo, indiferentes, apressadas, um desastre; não prezavam discursos, não queriam saber de românticas histórias. [...]. aquelas mulheres, de gozo e bordel, as lindas, mesmo, [...] navegavam em desafino com a gente, assim em apartado, no real. Ah, era outro sistema (ROSA, 2001b, p. 118).

Todavia, o desencanto de Lalino não o fez cair em si de forma repentina. Afinal de contas, a possibilidade de retornar ao arraial de onde partira, implicava em encarar o desprezo e a satisfação dos moradores com o seu fracasso. Avaliou os prós e os contras e, outra vez, “Caiu na estrepolia: que pândega! Antes magro e solto do que gordo e não... Que pândega!” (ROSA, 2001b, p. 118).

Nesse ínterim, o dinheiro começava a faltar, e a apetência para ganhá-lo por meio do trabalho duro, como é sabido, não era para Lalino. Além disso, mesmo para um folgazão como ele, “Aquilo cansava, os ares. Havia mal o sossego, demais. Ah ali não valia a pena” (ROSA, 2001b, p. 118).

Eis o momento, então, em que o sujeito escritor “Guimarães Rosa”, mediante o narrador da novela, freia, com a violenta sobriedade da *escrita vazia*, a cupidez do *significante* “Lalino Salãthiel”, concedendo a ele bom senso o suficiente para se embriagar numa peripécia erótica, gozando-a, porém, só até o meio da taça na qual ela lhe foi servida:

Mas, um indivíduo, de bom valor e alguma ideia, leva no máximo um ano, para se convencer de que a aventura, sucessiva e dispersa, aturde e acende, sem bastar. E Lalino Salãthiel, dados os dados, precisava apenas da metade do tempo, para chegar ao dobro da conclusão (ROSA, 2001b, p. 118).

A recuperada sensatez, sem arrependimentos, do protagonista da novela não evitou, contudo, que ele se permitisse uma partida da capital do país, à maneira “Lalino Salãthiel”: “Deu uma gargalhada de homem gordo, e, posto de lado, o dinheiro para a passagem de se-

gunda, organizou o programa de despedida: uma semaninha inteira de esbórnia e fuzuê “(ROSA, 2001b, p. 119).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: *ESCRITA PLENA* OU *LEITURA PLENA*?

O exercício problematizador operado pela noção de *escrita plena*, transposição conceitual que fiz do conceito de *fala plena* de Lacan, sobre a novela “Traços biográficos de Lalino Salâthiel ou A volta do marido pródigo”, tomando o protagonista como *significante* representativo do sujeito escritor “Guimarães Rosa”, teve o intento de conjecturar que o escritor mineiro dispôs da “[...] linguagem como o espaço de prazeres ilícitos que se opõem a toda normatividade – a caótica multidão das homonímias, dos jogos de palavras, das ligações metafóricas ‘irregulares’ e ressonâncias” (ŽIŽEK, 2010, p. 89), na composição da aludida narrativa. Adverti, contudo, em algumas passagens desta escrita, que a complexa via de acesso interpretativo eleita era uma arriscada aposta a que eu me lançava no jogo estético da linguagem literária. Penso ter apresentado, no mínimo, elementos intrigantes para sustentar o meu prognóstico.

Sabedor, todavia, de que a linguagem não negocia e, sim, negaceia, conforme mencionei em algum trecho deste capítulo, fiquei a pensar no seguinte dilema, a ser, talvez, desbordado em outra ocasião: realizei uma temerária interpretação da novela “Traços biográficos de Lalino Salâthiel ou A volta do marido pródigo” à luz de uma possível, mas não provável, *escrita plena* do sujeito escritor “Guimarães Rosa” ou apenas fiz o registro da *leitura plena* (ou *vazia*) sobre a referida narrativa, desde a perspectiva do sujeito leitor “Roberto Amaral”?

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Guilherme de. Concursos Literários de 1936. 1 – Poesia – Parecer da Comissão Julgadora. In: ROSA, João Guimarães. **Magma**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

BATAILLE, Georges. “O objeto do desejo: a prostituição”. In: BATAILLE, Georges **O erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

BATAILLE, Georges. “O erotismo na experiência interior”. In: BATAILLE, Georges **O erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.

BECHARA, Evanildo. **Histórias da Carochinha**. Portal da ABL. Disponível em: <https://www.academia.org.br/artigos/historias-da-carochinha>. Acesso em: 26 jul. 2021.

BRANCO, Lúcia Castello. **Os absolutamente sós: Llansol – A letra – Lacan**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

DILTHEY, Wilhelm. **Os tipos de concepção do mundo**. Tradução de Artur Morão. Disponível em: <http://www.lusosofia.net/textos/dilthey-tipos-de-concepcao-do-mundo.pdf> Acesso em: 30 jun. 2021.

JORGE, Marco Antonio Coutinho; FERREIRA, Nadiá Paulo. **Lacan, o grande freudiano**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

LACAN, Jacques. “Função e campo de fala da linguagem”. In: LACAN, Jacques. **Escritos**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. “Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano”. In: LACAN, Jacques. **Escritos**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LORENZ, Günter W. “João Guimarães Rosa”. In: LORENZ, Günter W. **Diálogo com a América Latina**. Panorama de uma literatura do futuro. Tradução de Rosemary Costhek Abílio e Fredy de Souza Rodrigues. São Paulo: E.P.U., 1973.

MARÍN-DÒMINE, Marta. **Traduzir o desejo** – psicanálise e linguagem. Tradução de Emiliano de Brito Rossi. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

LOPES, Ana Cristina M.; REIS, Carlos. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

MELO e CASTRO, E. M. de. **A língua em estado gasoso**. *Scripta*. Belo Horizonte: v. 2, n. 3 (1998). Disponível em <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/10223/8325> Acesso em 22 set. 2021.

NUNES, Benedito. “De Sagarana a Grande sertão: veredas”. In: NUNES, Benedito. **Crivo de papel**. 3 ed. São Paulo: Ática, 1999.

NUNES, Benedito. **Introdução à Filosofia da Arte**. 5 ed. São Paulo: Ática, 2000.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. vol. 1. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

RÓNAI, Paulo. A arte de contar em *Sagarana*. In: RÓNAI, Paulo. **Encontros com o Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Batel, 2009.

ROSA, João Guimarães. Cartas e evocações. In: ROSA, Vilma Guimarães. **Relembraimentos: João Guimarães Rosa, meu pai**. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

ROSA, João Guimarães. **Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason (1958-1967)**. Tradução Erlon José Paschoal. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte, MG: Ed. Da UFMG, 2003.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 19 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a.

ROSA, João Guimarães. “Traços biográficos de Lalino Salãthiel ou A volta do marido pródigo”. *In*: ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de psicanálise**. Tradução de Vera Ribeiro e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

ZAFIROPOULOS, Markos. Tradução de Clóvis Marques. **Lacan e Lévi-Strauss ou o retorno a Freud (1951-1957)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

ŽIŽEK, Slavoj. **Como ler Lacan**. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

CAPÍTULO 6

PELAS IMAGENS DE “A VOLTA DO MARIDO PRÓDIGO”, “VENHO CANTAR LOAS EM LOUVOR A NAPOLEONI, DITO DO SÉCULO POTY”¹

FROM THE IMAGES OF “THE RETURN OF THE PRODIGAL HUSBAND”, “I COME TO SING THE PRAISES OF NAPOLEONI, SO CALLED POTY OF THE CENTURY”

Sueli Teresinha de Abreu Bernardes²

¹ Título com apropriação da fala de Jorge Amado, a qual é citada na página “Artistas paranaenses - Poty Lazarotto”, da Secretaria da Educação do Paraná (20--?).

² Universidade de Uberaba (Uniube). <https://orcid.org/0000-0003-3731-521X>.

RESUMO

Neste capítulo, o alcance de meu olhar é a busca de compreensão do sentido das imagens de Napoleon Potyguara Lazzarotto, denominado artisticamente Poty, no conto “Traços biográficos de Lalino Salãthiel ou A volta do marido pródigo”, de João Guimarães Rosa, em *Sagarana*, por meio de uma sensibilidade que se abre diretamente às criações do artista paranaense. Para isso, faço a leitura das ilustrações do texto literário com aporte na fenomenologia bachelardiana. Assim, alcanço o momento prazeroso de vagar entre os feitos de um e de outro, e acrescento reflexões para dizer como a *poiésis* da linguagem visual da obra a mim se desvela.

Palavras-chave - ilustrações; Poty; conto rosiano; fenomenologia bachelardiana.

ABSTRACT

In this chapter, the scope of my sight is the quest for understanding the meaning of Napoleon Potyguara Lazzarotto's images, artistically called Poty in the short story *Biographical Traces of Lalino Salãthiel, or The return of the prodigal husband*, by João Guimarães Rosa, in *Sagarana*, by means of a sensitivity which opens up directly on the creations of the artist from the state of Paraná. To do so, I read the illustrations in the literary text, based on Bachelard's Phenomenology. Thus, it is possible to reach the pleasant moment of wandering between the doings of one and another, adding reflections to express how the *poiesis* of the visual language in the story reveals itself to me.

Keywords: illustrations; Poty; Rosa's short stories; Bachelard's phenomenology.

*In a journey through a book, it is pleasant to reach the oasis of a picture or an ornament, to sit awhile under the palms, to let our thoughts unburdened stray, to drink of other intellectual waters, and to see the ideas we have been pursuing, perchance, reflected in them.*¹

Walter Crane, 2012.

1 INTRODUÇÃO

Um dos primeiros trabalhos sobre a ilustração literária é a obra de Walter Crane (1845-1915), *The decorative illustration of books old and new*, publicada, em sua primeira edição, em dezembro de 1896. Nesta obra, composta por inúmeras imagens da Idade Média até o século XIX, o autor expressa uma compreensão de ilustração na perspectiva de design da página, como integrante da arte do livro. Ao escrever a epígrafe deste capítulo, baseada nas reflexões desse ilustrador inglês, quero ressaltar a importância da imagem na obra literária, pois ela estimula outros pensamentos no leitor, amplia os sentidos do conto, além de trazer maior deleite à leitura.

Com esse pressuposto, dedico-me a analisar o sentido das ilustrações de Napoleon Potyguara Lazzarotto, denominado artisticamente Poty, para “Traços biográficos de Lalino Salâthiel ou À volta do marido pródigo”, escrito por João Guimarães Rosa (2001) em *Sagarana*.

O lançamento desse livro de contos ocorreu em 1946, pela Editora Universal, que também publicou a segunda e a terceira edições. É na 5ª edição, em 1958, que Poty integra a obra rosiana, pela Editora José Olímpio, que a reedita em 1967 com uma segunda versão das imagens (FOGAGNOLI, 2012). A obra analisada neste capítulo refere-se à 71ª edição, publicada pela Editora Nova Fronteira, em 2001.

¹ “No percurso através de um livro, é deleitante chegar ao oásis de uma imagem ou de um ornamento, sentar-se por um momento sob as palmeiras, deixar nossos pensamentos despreocupados vagarem, beber de outras águas intelectuais, e nelas, talvez, ver refletidas as ideias que temos buscado”, em tradução livre da autora. Walter Crane, *Ilustração Decorativa de Livros Antigos e Novos*. Primeira publicação em 1896.

Em relação às citações, conservo a grafia utilizada, respeitando a exatidão das referências. Sobre as imagens, trago algumas para dizerem o texto comigo. Deixo a maioria delas intocáveis no conto, para que o leitor as admire em sua aura.

Para realizar esta análise, fundamento-me em Gaston Bachelard em sua “fenomenologia da alma” (1968, p. 13), como o pensador francês nomina suas reflexões da maturidade. Na leitura de suas obras, que contêm princípios fenomenológicos, observo que “chegada à noite, quando já não está ensinando” (1968, p. 2) é a produção literária que ele privilegia em seus primeiros estudos. Contudo, em obras posteriores, ele dedicará comentários importantes sobre as artes plásticas, e argumentará que também na imagem pictórica desvela-se o vigor da imaginação, que é criadora, pois não intenciona ser o real duplicado. “A imaginação não é [...] a faculdade de formar imagens da realidade, ela é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que cantam a realidade” (BACHELARD, 1942, p. 16). Como ressalta Câmara (2012), pesquisadora da obra bachelardiana, para o filósofo de *Bar-sur-Aube*, uma imagem, seja ela expressão do figurativismo ou do abstracionismo, advém do irreal, delinea fatos, pessoas, recortes da natureza que não reproduzem o universo conhecido através dos sentidos e dos conceitos.

Acolho, sobretudo, as reflexões do filósofo “sonhador de palavras escritas” (BACHELARD, 1968, p. 17) sobre as imagens materiais – criadoras, livres em essência, autônomas, dinâmicas, que fogem da causalidade e estão sempre em ato (FORTUNATO, 2018), como as criadas por Poty nessa obra literária da qual ele participa. E acrescento, é como originárias de uma imaginação que se funda no irreal, na subjetividade, que vejo a arte visual em “A volta do marido pródigo”. Assim, na leitura deste conto que abrange duas linguagens, entendo que não posso explicar a imagem, buscar uma causalidade pois, se-

gundo Bachelard, ela só pode ser apreendida em sua singularidade, no seu instante poético e metafísico, considerando que a procura da causalidade demandaria uma lógica intrínseca embasada no factual. Além disso, perderia a possibilidade de revivê-la, pois desprezaria o ímpeto de admiração que ela me incita como leitora.

Nessa linha de pensamento, inspiro-me, ainda, nas ideias da filósofa, crítica de arte e escritora estadunidense Susan Sontag, em seu livro *Contra a interpretação e outros ensaios* (2020). Para essa pensadora, o tipo de crítica e de comentário desejável hoje, não só à criação artística, mas a outras produções humanas, é retomar o sentido. “Devemos aprender a ver mais, ouvir mais, sentir mais, [...] mostrar como é que é, e até mesmo o que é que é, e não mostrar o que significa” (SONTAG, 2020, p. 23).

Leio, na mesma obra dessa pensadora, que, “na inocência anterior a toda teoria” (p. 13), não era necessário justificar a arte, ninguém indagava o que ela dizia porque se sabia o que ela balizava. Hoje, há uma excessiva ênfase no conteúdo, o que provoca a “arrogância da interpretação” (p. 21), e significa um entrave para a fruição estética pura. Entendo que há uma confluência de entendimento entre esses dois filósofos sobre o modo do leitor/observador acercar-se da obra de arte: a importância dada à subjetividade; a fuga à causalidade das imagens; o entendimento de que a arte não origina um conhecimento conceitual, mas algo como uma euforia, um encantamento e um devaneio.

Dedico-me, agora, a dizer como vejo Poty, e, em seguida, destaco duas imagens do conto em análise.

2 POTY: O LEITOR E ILUSTRADOR-TRADUTOR

A gênese da obra de arte de Poty impregna-se do devaneio inventivo. Diante do texto literário, ele “se faz sonhador do mundo. Abre-se para o mundo e o mundo se abre para ele” (BACHELARD, 1968, p. 165). Para o filósofo, devaneando, tornamo-nos poetas, transmutamo-nos em artistas que idealizam seres e concebem um mundo, como ocorre com Melusina, uma filha da aldeia que mergulha na água de um lago que a cerca e a dissolve, transformando-a em criatura da água, segundo a lenda contada por Jacques Séraphin Marie Audiberti, em narrativa que encanta o pensador francês. Pela imaginação do poeta, a personagem “deixa de ser para ser muito mais, entregue à glória de se abolir, sem contudo morrer” (BACHELARD, 1968, p. 208). O mito concebe existência a Melusina, logo é possível gerar seres recorrendo à imaginação. Nesse sentido, penso que Guimarães Rosa e Poty criam duas linguagens artísticas: a literária e a visual.

Assim, vejo um artista que se revela não apenas como ilustrador que desenha figuras a serem inseridas na obra rosiana, mas que narra de um outro modo, e igualmente recorre a uma construção do imaginário.

Poty não pode ser confundido com o decorador – aquele que não expressa relação com o texto, sendo apenas um parceiro incidental. Ao contrário, suas imagens possuem caráter narrativo e desvelam uma interação com o conto rosiano. Baseada em Walter Crane (2012), ao denominá-lo ilustrador, é no sentido de que ele concebe uma narrativa própria que se embebe dos devaneios criantes do texto literário e até mesmo suscita outras ideias e complementa o sentido proposto pelo escritor das Gerais.

O que leva, sobretudo, o ilustrador de *Sagarana*, e de inúmeras outras obras literárias, a alcançar êxito e admiração pelo seu trabalho?

Segundo depoimentos proferidos por comentadores da obra ilustrativa de Poty, como Cassiana Carollo (2015), a causa do feito é o entendimento da leitura como imprescindível e como ato infundável para realizar a ilustração. Desse modo, ele busca as peculiaridades da obra literária.

A essas considerações, somam-se declarações do próprio Poty, em depoimento na mesa-redonda *Poty ilustrador* (1988, n. p.), o qual, ao ser perguntado por Araken Távora sobre o seu processo de trabalho, responde: “em primeiro lugar, a leitura”. Assim, procura compreender a obra, traduzi-la, absorvendo-se nas personagens ou nas cenas e cenários narrados. Ele busca não apenas interpretar o escrito pelo autor, mas igualmente procura construir uma imagem diversa do texto. Em seu depoimento, Poty afirma, ainda, que não parte de um caminho predeterminado, mas que lê e opta pelo ponto que lhe parece mais relevante, e essas eleições são realizadas durante suas atividades de criação. O texto é o estímulo inicial, mas ele divisa outras possibilidades de figuração.

As observações das ilustrações parecem revelar-me uma intenção de Poty em traduzir o texto verbal para outro código. E essa tradução pode gerar novos significados, próprios desse segundo código. Penso, como Gutierrez (2010), que, desse modo, traduzir o texto em imagens não significa subordinação ao texto de Rosa.

Essa decisão pictórica de traduzir para outro código complementa o modo que Poty se relaciona com a obra literária, declarado por ele no debate ocorrido durante a exposição *Poty o ilustrador*, em 1988. Na ocasião, ele afirma que não procura adicionar algo ao texto que se lhe é apresentado, mas busca oferecer a sua interpretação, a sua ideia dando origem a uma criação que se efetiva nas duas linguagens artísticas que dialogam no livro de Rosa em questão.

Nas suas palavras:

Plateia - Poty, desculpe se eu o ofender. Será que suas ilustrações, seus desenhos nesses livros, não servem como um direcionamento da interpretação – que pode ser errônea – da literatura, inibindo um pouco do processo criativo do leitor?

Poty - Uma ilustração – a minha, pelo menos – não pretende completar coisa alguma. É a minha ideia de como é aquilo. Honestamente, procuro traduzir um clima ou como entendi o livro (*A PROPÓSITO* de Poty, o ilustrador, 1988, *apud* NUNES, 2015, p. 69).

O que ele pretende é traduzir o texto literário, no sentido de expressar o seu entendimento, a sua recepção ao livro. Este seria o novo código. Essa atitude revela uma consciência que, além de apreender a narrativa rosiana, se vê livre para imaginar, para dar forma a uma nova realidade.

Diante da obra literária, o artista convidado para integrar o conto, é um leitor que demonstra “repousar no coração das palavras, enxergar claro na célula de uma palavra, sentir que a palavra é um germe de vida, uma aurora crescente”, segundo reflito com Bachelard em *La poétique de la rêverie* (1968, p. 46). Afinal, conclui o fenomenólogo, trazendo o poeta Leo Libbrecht ao seu texto, “as palavras sonham que as nomeemos”.

Considero, assim, que, para ser um ilustrador, Poty é um leitor atento, aberto às palavras.

3 VISUALIDADES QUE SE DESVELAM NO CONTO DE SAGARANA

Ao longo da história, a obra artística é merecedora de inúmeras perspectivas de compreensão. Desde a época dos primeiros filósofos gregos, a relação entre a arte e a realidade é discutida. Platão, por exemplo, em *A República* (2000), reflete que as obras de arte estão distantes da realidade das Ideias, e por isso adulteram nosso julgamento

racional e aviltam nossa alma. Essa capacidade da arte simbolizar o real distingue a criação artística da época moderna e dos tempos clássicos. Segundo Merleau-Ponty (2002), se nos primórdios ocidentais, e ao longo dos tempos, a arte procura representar o mundo em seu estado natural, em época moderna, e aqui incluo a concepção estética de Bachelard, a criação artística é criação cultural, é um dos modos de apresentar o mundo, é o emergir de uma irrealidade. Para o fenomenólogo sonhador de palavras, toda forma de arte tem como ponto de partida o devaneio que medita sobre a natureza das coisas. O caráter criativo da imaginação, sua função de irreal, é uma das apostas permanentes da obra bachelardiana (CÂMARA, 2012, p. 218).

Vejo as ilustrações de Poty nesse sentido de liberto das amarras do real. Ou seja, o conto literário de Rosa não o aprisiona. Em sua solidão criadora, o ilustrador lê o texto, mas não o reproduz em outra linguagem. Ele forma imagens. Seu objetivo é tornar visível o invisível.

Bachelard (1994, p. 55) diz, ainda, que “a gravura é feita de movimentos primitivos, de movimentos confiantes, completos, seguros”, e a menor linha já é percurso. E nesse caminho de autonomia de criação, o filósofo de *Champagne* ressalta que houve uma separação entre o homem e a natureza, tema que um imaginário alquímico expressa. Ele, então, indica ao ser humano um reencontro com os elementos ar, água, fogo e terra, propostos por Empédocles de Agrigento (495 a.C.-430 a.C.), em uma atitude que não privilegie temas históricos, biográficos ou de conteúdo, mas que busque o temperamento artístico da obra, sua filiação a cada um dos quatro elementos, fio que liga nosso psiquismo ao cosmos. Um dos modos de efetuar essa reintegração é por meio da arte, que, “movida pelo imaginário, opera o desvelamento de uma dimensão do mundo que a percepção, a memória e o conceito ocultam” (CÂMARA, 1972, p. 225).

Assim, para que um devaneio tenha continuidade em uma obra escrita, “é preciso que um elemento material lhe dê sua própria substância, sua própria regra, sua poética específica”, como ensina Bachelard (1942, p. 14). É sob esse pressuposto de buscar a naturalização do olhar sobre a natureza que trago reflexões bachelardianas e duas ilustrações de Poty para “A volta do marido pródigo”, a partir dos elementos Água, Ar e Terra.

A água

Sonhando perto do rio, consagrei minha imaginação à água, à água verde e clara, à água que enverdece os prados. Não posso sentar perto de um riacho profundo, sem rever a minha ventura... Não é preciso que seja o riacho da nossa casa, a água da nossa casa. A água anônima sabe todos os segredos.

Medita Bachelard em *L'eau et les rêves. Essai sur sur l'imagina-tion de la matière* (1942, p. 9). Nesta mesma obra (p. 17) dedicada aos devaneios sobre os rios e riachos, o filósofo reflete sobre as imagens poéticas criadas a partir do olhar para as águas profundas, e expressa seu desejo de provar:

que as vozes da água quase não são metafóricas, que a linguagem das águas é uma realidade poética direta; os regatos e os rios sonorizam com estranha fidelidade as paisagens mudas; as águas ruidosas ensinam os pássaros e os homens a cantar, a falar, a repetir, e há, em suma, uma continuidade entre a palavra da água e a palavra humana.

Dos elementos cósmicos que a imaginação material busca um enlace, mais que todos, para o fenomenólogo a água é um concreto poético pleno.

Essas reflexões do filósofo nascido nos vales franceses fundamentam o meu olhar para as criações de Poty. Nelas observo que o artista encontrou as fontes de inspiração para um trabalho sensível na obra de Rosa, apreendendo os elementos da natureza que o levam ao

devaneio da criação. O ilustrador-tradutor expressa a água como uma realidade poética completa, emoldurada pela terra, plantas e aves.

Fig. 1 - Poty, Ilustração para A volta do marido pródigo, 2001, n. p.



Fonte: Rosa, *Sagarana*, 2001.

Seus devaneios não cessam de remetê-lo à matéria sertaneja. Rosa, Poty e Bachelard realizam um doce encontro com a natureza, e de modo especial com o sertão. Bachelard (1942) define-se como um filósofo do campo, nascido numa região de rios e riachos, em um canto montanhoso de *Champagne*, o *Vallage*, assim chamado por causa do grande número de seus vales, a mais bela das moradas. Lá é seu universo onírico. A ruralidade é para ele uma fonte de inspiração para o

conhecimento. Rosa, no mesmo sentido, diz a Lorenz: “levo o sertão dentro de mim e o mundo no qual vivo é também o sertão” (ROSA, 2022, *on-line*). Para ele, a lindeza de uma trilha às margens de um córrego leva a personagem Lalino a contemplar a “mistura de trepadeiras floridas: folhas largas, retilhos, sarmentos, gavinhas, e, em glorioso e confuso trançado, as taças amarelas da erva-cabrita, os fones róseos do carajuru [...] e os funis azulados da flor-de-são-joão” (ROSA, 2001, p. 122-123). Poty, finalmente, transforma a água e seu cenário em arte e, assim, ilustra com liberdade o conto rosiano. Nesse movimento artístico, ele deixa que a imaginação material conduza seus traços e o ajude a construir um cenário para o “marido pródigo”.

O Ar e a Terra

Fig. 2 - Poty, Ilustração para “A volta do marido pródigo”, 2001, n. p.



Fonte: Rosa, Sagarana, 2001.

Ar e Terra são elementos sugeridos nesta imagem de Poty (Fig. 2), pelo voo dos pássaros, pelos traços que sugerem movimento das folhas e ramos das árvores, porque “só se sabe do vento no balanço dos ramos extremos do eucalipto. [...] Cantos de canarinhos e pintassilgos, invisíveis, pelo solo que recebe casas e árvores. E cheiro de mato moço” escreve Rosa (2001, p. 100). As ilustrações se modificam. Para Bachelard (1943, p. 1), “se não há mudança de imagens, união inesperada das imagens, não há imaginação, não há ação imaginante”. Há percepção. Uma imagem é medida em seu valor, pela amplitude de sua auréola imaginária.

O imaginário relacionado ao ar, por ser ascendente, dinâmico, expressa a força do vento, a passagem das nuvens. Na introdução da edição brasileira de *O direito de sonhar*, Pessanha salienta que o romantismo apresenta como lema a união inseparável entre o céu e a terra. E ele indaga: “mas, esse ser dinâmico que estabelece uma ponte entre a terra e o ar, a terra e o céu, o finito e o infinito, não é afinal o próprio ser da imaginação romântico-bachelardiana?” (PESSANHA *apud* BACHELARD, 1994, p. XXIV-XXV). E poderia acrescentar que esta união entre a abóbada celeste e o chão é desenhada por Poty para contar, à sua maneira, “A volta do marido pródigo”.

A leitura das duas ilustrações fundamenta a afirmação de que o conto rosiano não inibe, não subordina as criações do artista de Curitiba ao texto rosiano. Ao aceitar o apelo da imaginação dos elementos, que foram expressos por Empédocles em belos versos, Poty obtém o germe natural da criação e, assim, desenha as suas imagens.

3 PALAVRAS FINAIS

Os mundos imaginados pelos dois autores evidenciam acentuadas convergência de devaneios. Vivendo de todos os reflexos da

escrita poética que Rosa lhe traz, penso que Poty Lazzarotto, o eu que sonha o devaneio rosiano, descobre-se não poeta, não contista, mas eu devaneador. Na linguagem bachelardiana, diante da obra literária, o artista convidado para integrar o texto demonstra fixar-se no âmago das palavras, e sente que a palavra é um princípio de vida. E, então, ele cria. Lendo suas ilustrações na perspectiva estética do filósofo da imaginação, considero que o artista alcança o elo de reintegração com a natureza ao expressar o que o conto rosiano lhe inspirou, distanciando-se da mera decoração ou reprodução da narrativa.

Por isso, penso que, em Poty, o termo ilustrador carrega um sentido de tradutor, pois suas imagens revelam que seu maior interesse é expressar o sentido fascinante e poético da narrativa rosiana, e não conceber criações artísticas que tenham como propósito apenas a representação do conto narrado. Sua perspectiva é a mudança de linguagens.

Tendo em mente que o ato de ler possui uma multiplicidade, e que não encontro na linguagem visual uma norma gramatical tão nítida como na linguagem escrita, compreendo, com clareza, que, muitas vezes, o sentido de uma imagem só pode ser apreendido durante a leitura e com o envolvimento do leitor. Aquele que, como lembra Sontag (2020), não se detém no conteúdo, porque aprendeu a contemplar mais, a escutar mais, a sentir mais.

REFERÊNCIAS

ARTISTAS PARANAENSES - Poty Lazzarotto. Dia a Dia Educação. Site Secretaria da Educação do Paraná. Curitiba, [20--?]. Disponível em: <http://www.arte.seed.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=193> Acesso em: 13 jun. 2021.

BACHELARD, Gaston. **L'eau et les rêves**. Essai sur l'imagination de la matière. Paris: Librairie José Corti, 18 réimpression, 1942. (Collection Les auteur(e)s classiques).

BACHELARD, Gaston. **L'air et les songes**. Essai sur l'imagination du mouvement. Paris : Librairie José Corti, 1943. 17e réimpression, 1990. (Collection Les auteur(e)s classiques).

BACHELARD, Gaston. **La poétique de la rêverie**. 4re edition. Paris: Les Presses universitaires de France, 1968. (Collection: Bibliothèque de Philosophie Contemporaine).

BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar**. Tradução de José Américo Motta Pessanha et al. 4. ed. Rio de Janeiro: Betrand Brasil, 1994.

CÂMARA, Ana Christina Vieira Zarco. A subjetividade e a estética pictórica de Bachelard. **Revista Escritos**, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, ano 6, n. 6, 2012. Disponível em: http://escritos.rb.gov.br/numero06/escritos%206_09_a%20subjetividade%20e%20a%20estetica.pdf Acesso em 20 maio 2021.

CAROLLO, Cassiana Lacerda et al. **Poty e o livro**. Catálogo de exposição. Curitiba: Museu de Arte do Paraná, 1997.

CRANE, Walter. **The decorative illustration of books old and new**. 3rd ed. Gleeson White. 2012. Project Gutenberg. EBook. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/40250/40250-h/40250-h.htm> Acesso em: 27 jan. 2022.

FOGAGNOLI, Conrado Augusto Barbosa. **Entre texto e imagem: um estudo sobre as ilustrações de Sagarana**, 2012. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/31/31131/tde-25022013-110807/pt-br.php> Acesso em 8 maio 2021.

FORTUNATO, Diogo Carreira. Imaginação dialogada: Bachelard e Sartre, por uma nova concepção de imagem. **Revista Seara Filosófica**, Pelotas, n. 16, p. 37-55, inverno, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/searafilosofica/article/view/12631/8970> Acesso em: 21 abr. 2021.

GUTIERREZ, Sônia. **Poty Lazzarotto & Dalton Trevisan: entretextos**. Curitiba: Fundação Poty Lazzarotto, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A prosa do mundo**. Edição e prefácio de Claude Lefort. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

NUNES, Fabricio Vaz. **Texto e imagem: a ilustração literária de Poty Lazzarotto**, 2015. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015. v. 1, 2. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/40474> Acesso em 10 maio. 2021.

PLATÃO. **A república**. Tradução de Maria Helena Rocha Pereira. 10. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. 71. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. [Com ilustrações de Poty]. Disponível em: <https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2014/08/rosa-sagarana.pdf> Acesso em: 13 mar. 2021.

ROSA, João Guimarães. Entrevistado por Günter Lorenz **Diálogo com Guimarães Rosa**. [Gênova, janeiro de 1965]. Templo Cultural Delfos, 2022. Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2011/01/dialogo-com-guimaraes-rosa-entrevista.html> Acesso em: 12 abr. 2022.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação e outros ensaios**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

CAPÍTULO 7

**A ARTE DE CONTAR HISTÓRIAS NO
CONTO “TRAÇOS BIOGRÁFICOS DE
LALINO SALÃTHIEL OU A VOLTA DO
MARIDO PRÓDIGO” DE GUIMARÃES
ROSA**

*THE ART OF TELLING STORIES PRESENT
IN THE TALE “BIOGRAPHICAL TRAITS
OF LALINO SALÃTHIEL OR THE RETURN
OF THE PRODIGAL HUSBAND” BY
GUIMARÃES ROSA*

Valdete Silva dos Reis¹

¹ Universidade Federal do Tocantins/UFT. ORCID <https://orcid.org/0000-0001-6969-0415>.

RESUMO

Esta escrita apresenta uma breve análise do conto “A volta do marido pródigo”, de Guimarães Rosa, com o foco na perspectiva do contador de histórias, especulada pelo viés da personagem Lalino Salãthiel. Para desenvolver tal análise, convocamos como pano de fundo o ensaio “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, de Walter Benjamin (1994), que, no decorrer da sua escrita, traz a figura do narrador, analisada a partir dos trabalhos de Nikolai Leskov, apresentando distintamente as nuances e peculiaridades desse narrador. O objetivo da análise é discorrer sobre a aproximação existente entre esse narrador que conta suas histórias, o ouvinte que se deixa fisgar pelo encanto das narrativas contadas e o escritor como um agenciador da cultura popular, revelada através das suas escritas. O resultado, ademais da análise, intenta mostrar que para além da aproximação entre narrador e ouvinte, o conto imprime ao leitor e à leitora outras peculiaridades da arte da contação de histórias presentes nos contos rosianos.

Palavras-chave: Contador de histórias. Ouvinte. Agenciador da cultura popular.

ABSTRACT

This writing presents a brief analysis of the short story “A volta do filho prodigo”, by Guimarães Rosa, focusing on the perspective of the storyteller, speculated by the bias of the character Lalino Salãthiel. In order to develop such an analysis, we summon as a background the essay - The narrator by Walter Benjamin (1994), which in the course of its writing brings the figure of the narrator, analyzed from the works of Nikolai Leskov, distinctly presenting the nuances and peculiarities of this storyteller. The objective of the analysis is to

discuss the approximation between this narrator who tells his stories, the listener who lets himself be hooked by the charm of the narratives told and the writer as an agent of popular culture, revealed through his writings. The result, in addition to the analysis, intends to show that in addition to the approximation between narrator and listener, the tale imparts to the reader other peculiarities of the art of storytelling present in the rosean tale.

Keywords: Narrator. Listener. Agent of popular culture.

1 INTRODUÇÃO

Entre as várias possibilidades de analisar e (re)inventar que a literatura nos fornece, poderíamos começar esta análise circunscrevendo uma das várias peculiaridades presentes nessa narrativa rosiana, tais como: sátira à narrativa bíblica sobre o “filho pródigo”, da riqueza textual, dos paradoxos da condição humana, e das ambiguidades da formação social brasileira. E nesse conto em particular, tecer sobre a malandragem, uma característica marcante observada no personagem Lalino Salãthiel. Entretanto, optaremos por caminhar aqui pelo viés da arte contar, a magia, o diferencial que existe no contar histórias que captura o ouvinte pelo modo como o contador as conduz.

A personagem Lalino representa nesse conto, aquele que conta e vive as suas histórias de um jeito muito peculiar, um narrador mais performático, que ao longo de sua formação assume várias performances ao longo da narrativa, por meio da criatividade no brincar com as palavras ao criar suas histórias. Os nomes que assume ele assume são vários: Lalino, Eulálio e Laio.

Entre as imagens e os sons trazidos pelo cotidiano das personagens, o leitor vai se familiarizando, criando uma conexão com os espaços “cênicos” criados pelo narrador. Entre esses espaços o leitor

pode se atentar na atuação de Lalino que, no início da narrativa, deixa claro que não vem a trabalho como os seus companheiros. Lalino Salãthiel vem mesmo é tecer suas narrativas à sua plateia – os colegas de trabalho.

Para tanto capricha no figurino e nos adereços, algo muito comum entre os artistas contadores de histórias.

Lalino Salãthiel vem bamboleando, sorridente. Blusa cáqui, com bolsinhos, lenço vermelho no pescoço, chapelão, polainas, e, no peito, um distintivo, não se sabe bem de quê. Tira o chapelão: cabelos pretíssimos, com as ondas refulgindo de brilhantina borora (ROSA, 2019, p. 80-81).

A personagem é consciente de seu papel, “os colegas põem muito escárnio nos sorrisos, mas Lalino dá o aspecto de quem estivesse recebendo uma ovação” (ROSA, p. 81). Nota-se que a personagem recebe com naturalidade e uma certa indiferença as críticas que recebe dos companheiros a respeito das suas vestes, as quais podemos considerar como parte de um figurino.

Analisando as nuances dessa personagem, nota-se que Eulálio é protagonista “indefinido”, um constructo simplificado, um traço, como o próprio título traz: “Traços biográficos de Lalino Salãthiel ou a volta do marido pródigo”. Lalino que ora é Laio, outras, Eulálio. O marido, o malandro, o ator e o contador de histórias. E é sobre essa última, que se pretende trazer à baila nesta análise.

E para compreender melhor essa presença artística do personagem, ancoramos-nos no ensaio “O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov”, de Walter Benjamin (1994), no qual o autor traz a figura do narrador com suas peculiaridades à categoria de contador de histórias. Analisada sob essa perspectiva benjaminiana, busca-se também, uma ideia de valorar a arte de narrar e contribuir para uma melhor compreensão dos atributos irrogados aqui, sobre a personagem de Lalino Salãthiel.

2 O RETRATO DO CONTADOR DE HISTÓRIAS

Esse personagem, o qual é considerado indefinido, por ser portador de várias facetas e, em nenhuma delas, pretende ser elucidado. Uma vez que definir-se ou ser definido pode ser uma forma de captura do ser, o que Lalino, Laio ou Eulálio não se permite. Essa característica de indefinição pode ser notada em toda narrativa, uma personagem escorregadia que não consente a descoberta do seu eu.

Esse receio da personagem de ser definido pode ser entendido como um pavor, pois definir-se traz a limitação do seu eu, o encaixe estabelecido pela sociedade. Dessa maneira, Lalino não se deixa capturar, é perceptível para o leitor nas retratações do narrador ao expor os comportamentos inadequados dessa personagem. Chega ao trabalho quando bem entende, determina seu horário, faz suas regras, características que podem ser notadas logo no início da narrativa quando a personagem é apresentada. Vejamos (ROSA, 2019, p. 79):

Nove horas e trinta minutos. Um cinorro tilinta. É um burrinho, que vem sozinho, puxando o carroção. Patas em marcha matemática, andar consciencioso e macio, ele chega, de sobremão. Para no lugar justo onde tem que parar, e fecha imediatamente os olhos.

O tempo é o da labuta. Às nove horas e trinta minutos no corte, tudo está em andamento, todos já estão em seus postos de trabalho, enfrentando a dureza da lida, suando por causa da temperatura do ar que prolonga a do corpo. Inclusive, até os burrinhos cumprem suas sinas puxando suas carroças pela décima primeira vez, naquele dia.

No entanto, contrastando com todo o cenário de labuta, mais precisamente, trinta minutos depois, às dez horas da manhã, escorrega Lalino:

A temperatura do ar prolonga a do corpo [...] seu Marra fiscaliza a feitora, [...]. É o caminhão da empresa. Vem de voada diminui a marcha... [...]. Mas, lá detrás, escorregando dos sacos e caixotes

que vêm para o armazém, dependura o corpo para fora, oscila e pula, maneiro, Lalino Saláthiel (ROSA, 2019, p. 80).

Nesse trecho, como em todo o conto, é possível inferir que a personagem, não está ali para o trabalho. Lalino em tudo que faz na vida, não desce, escorrega, não só do caminhão – condução que pega carona, mas também da família – vende a esposa e parte para o Rio de Janeiro à procura de diversão, satisfazer os desejos.

Do trabalho pede as contas e vai embora sem pensar no que virá amanhã. “Trabalhar é que não trabalha. Se encosta p’ra cima, e fica contando histórias e cozinhando o galo... (ROSA, 2019, p. 81)”. São essas e outras peculiaridades dessa personagem que assume um papel relevante no conto de Rosa. Além das fugas com a responsabilidade que a sociedade impõe, que é um fator importante para a construção do personagem, pois é o que nos dá o encaixe dessa figura do contador de histórias que também abordamos com mais ênfase.

Numa visão panorâmica sobre as obras de Rosa, percebe-se que há uma riqueza indiscutível presente nos traços dos contos de origem popular, atravessado pela inserção das fábulas, dos ditos populares, dos provérbios, das crendices, das superstições, dos costumes e dos comportamentos culturais do povo brasileiro. Essas riquezas dão à narrativa o encaixe para uma valorização nacional, um encantamento que prende o leitor e a leitora em suas reminiscências das labutas diárias nesses sertões brasileiros, que vivem, enfrentam e se desdobram.

Ainda nessa perspectiva, para enriquecer o cenário a figura do contador de histórias aparece também para além de uma perspectiva na literatura, acrescenta ao cenário, uma retratação da marca dos sertanejares rosianos, aliás, é uma outra característica bem presente nas obras do autor, a valorização de uma cultura que faz parte de tantas realidades. Lalino é um dos narradores que traz essa marca de Rosa.

Um mulato, ligeiro, malandro “boa pinta” e, como dito, um performático mais solto, cujo ponto forte é o improviso.

Ao retratar essas estórias percebe-se que esse contador de histórias, não as vivenciou, mas garante que as conhece ao contá-las aos seus ouvintes. Porém, com seu talento cria-as no improviso, as (re)cria, assumindo um lugar de criador e o faz tão bem que consegue vender “seu peixe” – ditado inteiramente popular – suas histórias, sem nenhuma cerimônia ou embaraço.

Podemos inferir que Lalino Salãthiel é uma figura metamórfica, vive metamorfoseando entre a realidade que se assiste e as invenções alegóricas da própria imaginação. Talvez uma expressão ditada pelo desejo inconsciente de viver tudo aquilo que ainda não viveu. É um sonhador, como qualquer outro, sonha acordado e .quando pode, verbaliza esses sonhos através dos personagens que (re)cria ao longo de sua trajetória.

Um exemplo: o Visconde sedutor, que sonha em conhecer o Rio de Janeiro e lá viver seus dias e noites rodeado da mulherada. Como ele mesmo diz:

[...] só mulheres bonitas! ..., Mas, bonitas de verdade, feito santa moça, feito retrato de folhinha... Tem de toda qualidade: francesa, alemanha, turca, italiana, gringa É só a gente escolher Elas ficam nas janelas e nas portas, vestindo pijama ... de menos ainda... Só vendo, seus mandioqueiros! Cambada de capiaus! (ROSA, 2019, p. 85).

Nota-se nessa passagem, um uso exagerado das reticências em cada frase, é possível compreender que se trata de uma demonstração reminiscentes de Lalino Salãthiel, no qual recorre ao poder da imaginação e da criatividade para descrever o cenário extraído desse desejo. Dito de outro modo, Lalino é um narrador-personagem que vive entre a realidade e o sonho impresso pelos desejos e paixões.

Conta histórias, vive as ilusões das peças teatrais que nunca assistiu, cria-as na arte do improviso, convence sua plateia (seu Marra) da veracidade delas. Para Walter Benjamin (1994,) o senso prático é uma das características de muitos narradores. Percebe-se pelas falas de Lalino que o senso prático é mais um dos seus atributos, sabe muito bem o que agrada o seu ouvinte e investe nisso.

O contador de histórias tece sua teia, adentra na trama daquilo que comumente costuma-se chamar de o fio da meada – o portal de entrada que captura o ouvinte: – “Falar nisso, seu Marrinha, eu me lembrei hoje cedo de outro teatrinho, que a companhia levou, lá no Bagre: é o drama do “Visconde Sedutor” ... Vou pensar melhor, depois lhe conto” (ROSA, 2019, p. 82).

O poder que esse narrador possui entrelaça o ouvinte/leitor com as palavras, a mágica de capturar sua atenção; que o prendem com os sussurros e o suspense postos intencionalmente na narrativa. Intencionalmente, porque esse narrador, representado pela figura do personagem Lalino Salãthiel, sabe muito bem o que precisa fazer para que sua história seja do interesse de quem as ouve. Basta um “depois lhe conto” para aguçar a curiosidade do outro, que uma vez seduzido não se contenta até ouvir todo o enredo.

Para Benjamin, “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (1994, p. 201).

Claro que esse narrador rosiano ainda não viveu essas experiências as quais Benjamin cita, porém, se define muito curioso e desejoso em vivê-las, busca outras formas de sonhar, recorre à imaginação, auxiliada pelas revistas que guardava no fundo da mala: “Depois ele remexeu no fundo da mala. No fundo da mala havia uns números velhos de almanaques e revistas” (ROSA, 2019, p. 89).

Para dar vida às suas narrativas “Lalino buscava as figuras e fotografias de mulheres. É, devia de ser assim... Feito esta. Janelas com venezianas... Ruas com elas... (ROSA, 2019, p. 89). Há um jogo de aproximações entre o sonho e o real que é transferido ao ritual do ouvir, ver, imaginar e participar. O narrador aqui vai costurando suas histórias dentro dessa perspectiva imaginativa, como um artesão construindo seu objeto de arte, o narrador é por assim dizer, o artesão das palavras.

Como já dito anteriormente, o personagem Lalino, assume uma narrativa performática se entregando por inteiro na construção que é ser um contador de histórias, demarcado pela cultura popular, pelos saberes que o povo conta, pelos mitos, pelas lendas, pelos provérbios e pelas fábulas que, empregados à narrativa, trazem ao conto uma configuração da cultura oral para a narrativa escrita.

Essa configuração, na maioria das vezes, é constituída de pedaços, trechos de outras histórias que se juntam e se misturam, quase sempre sujeitas a acréscimos, pois sempre que há um ato falho na memória e quando acontece, é possível recorrer à (re)invenção e à imaginação permitida pela oralidade.

Conforme assevera Benjamim (1994, p. 204), “O narrador não se entrega. Conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver”. Ou seja, sempre há algo a dizer, a inventar. Como observado nas palavras da personagem Correia: “Também, tudo p´ra ele sai bom, e no fim dá certo ... (continua após os suspiros) “P´ra uns, as vacas morrem... p´ra outros até boi pega parir...” (ROSA, 2019, p. 82).

E isso é notável, pois o personagem Lalino não vive o que conta, mas se entrega as realizações imaginárias dos seus desejos. Desse

modo, seu metamorfosear confunde seu ouvinte que se deixa fisgar por suas narrativas.

Desta vez a turma está anzolada. Alargam as ventas, para se caber, recebem as palavras. Lalino acertou. Faz um silêncio, para a estupefação. E principalmente para poder forjar novos aspectos, porque também ele, Eulálio de Souza Saláthiel, do Em-Pé-na-Lagoa, nunca passou além de Congonhas, na bitola larga, nem de Sabará, na bitolinha, e, portanto, jamais pôs os pés na grande capital (ROSA, 2019, p. 85).

Atente-se a essa passagem, pois aqui temos um retrato do contador de histórias que consegue fisgar sua plateia, “a turma está anzolada”, presa na narrativa. Seguindo por esta trilha, Rosa traz de um jeito muito peculiar à sua escrita, a figura desses elementos da cultura popular – o contador de causos, das anedotas, das histórias populares. Aquele que consegue contar as experiências vividas ou até mesmo as inventadas durante as travessias dos sertões.

Observemos no trecho abaixo, um diálogo entre seu Marra e Lalino. Nele, é possível inferir que a arte de fisgar o ouvinte é um dos atributos dessa personagem contadora de histórias:

– Bem, seu Laio. Vamos sentar aqui nestas pedras e você vai me contar a peça.

Agora não tem outro jeito. Mas Lalino não se aperta: há atualmente nos seus miolos uma circunvoluçãozinha qualquer, com vapor solto e freios frouxos, e tanto melhor (ROSA, 2019, p. 86).

A narração de histórias permite a aproximação entre o narrador – aquele que conta e o ouvinte, aquele que escuta. Uma vez que contar histórias é uma arte performática que aproxima esses sujeitos durante o processo. No instante em que o ouvinte permite que sua imaginação possa ser levada pelas histórias, há uma materialização no corpo e na voz do narrador de histórias.

Nesse instante, o ato performático se consolida e essa aproximação é então concretizada. Seu Marra se entrega, se deixa levar

pelas narrativas de Lalino imbricadas por suas habilidades narradoras. Para Walter Benjamin (1994, p. 211), em cada narrador vive uma Scherazade, que imagina uma nova história em cada passagem que está contando.

Em vários momentos é possível perceber essa aproximação entre as duas figuras: o narrador com suas histórias e o ouvinte com sua curiosidade. Os movimentos, os gestos e as expressões do corpo, a entonação da voz e o contato visual que o contador estabelece sobre seus ouvintes fazem com que as histórias adquiram vida e conquiste seu ouvinte.

No conto do marido pródigo, mesmo as circunstâncias caminhando para deixar Lalino em apuros, no trecho a seguir, percebemos que ele não se aperta, sempre há uma inteligência, uma “circunvoluçãozinha” que o faz ficar em posição de vantagem diante dos companheiros, esse vapor de “freios soltos” que o faz largar em disparada, um “tanto melhor” para ele mesmo, que sempre escapa dos apertos que seu Marra imagina que lhe impõe.

Lalino não se entrega, escapa por entre os embaraços das circunstâncias da vida e daqueles que o tenta capturá-lo.

E foi assim, por um haver discursado demais numa pausa de hora de almoço, que Eulálio de Souza Salãthiel veio a tomar uma vez o trem das oito horas e cinquenta e cinco minutos, sem bônus e sem matalotagem, e com o bolso do dinheiro defendido por um alfinete-de-mola” (ROSA,2019, p. 93).

E lá se foi Eulálio Salãthiel, Laio, Lalino, com destino ao Rio de Janeiro, a procura de outros palcos e novas aventuras, outras histórias para contar e reinventar, entreter plateias desconhecidas e com ouvidos dispostos a ouvi-las. Porém, ao mudar de cenário, o contador de histórias percebe que suas narrativas não despertam o mesmo interesse que despertava em sua antiga plateia.

O artista se queixa, “portanto: não fartava. As huris eram interesseiras, diversas em tudo, indiferentes, apressadas, um desastre; não prezavam discurso, não queriam saber de histórias românticas” (ROSA, 2019, p, 94).

Como na parábola bíblica, depois de gastar todo o seu dinheiro, o filho pródigo volta à casa paterna onde é recebido pelo pai com grande festa. No entanto, o marido pródigo de Rosa, não tem a mesma sorte, volta ao povoado, mas sem a recepção calorosa dos antigos conhecidos. A esposa, Maria Rita, já vive com outro e os velhos companheiros, não se mostram nenhum pouco entusiasmados com seu retorno.

Entretanto, como um bom malandro que é, o aventureiro não perde tempo e é contando e inventando seus enredos que retoma seu lugar no povaréu. “Enquanto isso, Lalino Salãthiel pererecava ali por perto, sempre no meio dos capangas, compondo cantigas e recebendo aplausos, porque, como toda espécie de guerreiros, os homens do Major prezavam ter as façanhas e cantadas públicas” (ROSA, 2019, p. 109).

Nesse cenário, o personagem se (re)faz contando e costurando suas histórias como sempre fez. Ao final do conto, até o povo do Governo cai em suas artimanhas, fato notado em uma visita que o Major recebeu. Ao despedirem-se, o povo do Governo, fez uma importante recomendação ao próprio Major: “E quando fosse a Belorizonte, levasse o Eulálio, que deveria acabar de contar umas histórias, muito pândegas, da sua estada no Rio de Janeiro, e cantar uns lundus...” (ROSA, 2019, p. 118).

Muitas delas, de acordo com o narrador, só podem ser pensadas, jamais contadas.

As aventuras de Lalino Salãthiel na capital do país foram bonitas, mas só podem ser pensadas e não contadas, porque no meio

houve demasia de imoralidade. Todavia, convenientemente expurgadas, talvez mais tarde apareçam, juntamente com a história daquela rã catacega, que, trepando na laje e vendo o areal rebrilhante à soalheira, gritou - “Eh, aguão!...” - e pulou com gosto, e, queimando as patinhas, deu outro pulo depressa para trás (ROSA, 2019, p. 94).

Sobre os viajantes, Benjamin (1994, p. 198) corrobora, “quem viaja tem muito que contar”. E com certeza Lalino tinha muitas histórias para contar das aventuras vividas nas travessias do Rio de Janeiro, embora como salientado pelo narrador, talvez mais tarde apareça.

3 FIGURA DO AUTOR COMO UM AGENCIADOR DA CULTURA POPULAR

Se conhece um povo através de suas histórias, da sua cultura, dos seus modos de ser, de vestir, das formas de se expressar e da maneira como cada gente se relaciona com o outro e com mundo. Dentre essas relações podemos citar à guisa de exemplo, a música, a dança e as histórias vividas, sentidas e que são recontadas pelos indivíduos de uma sociedade.

Como observadas por Walter Benjamin (1994), o grande narrador tem sempre suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais. E nos contos de Rosa, essas raízes são bastante enaltecidas através dos seus personagens.

É de suma relevância mencionar que Benjamin demonstra nesse ensaio aqui convocado, uma preocupação com o futuro da narrativa. Segundo ele:

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. [...]. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios,

em torno das mais antigas formas de trabalho manual (BENJAMIN, 1994, p. 205).

Então, a partir desse trecho de Benjamin, inferimos que a arte milenar de contar histórias, diga-se de passagem, uma das mais ligada à essência humana e que vem perpassando séculos e séculos, encantando pessoas das mais diferentes culturas e de várias idades, corre o risco de se perder por falta de quem a fie. Contar histórias é tecer esse fio, tecer a rede que está guardada o dom narrativo.

Em seu ensaio, Benjamin (1994) deixa transparecer sua preocupação, afirmando que essa arte está se tornando cada vez mais rara, pois com o tempo vai desaparecendo o dom de ouvir, e assim, consequentemente, desaparece a comunidade de ouvintes.

Uma história contada é um motivo para atrair olhares curiosos inseparáveis de seus sussurros. Olhares que nunca se esgotam e nem se cansam, mas que provocam, instigam e intrigam.

Rosa, como um bom agenciador dessa arte, traz em suas narrativas de um modo muito singular com elementos significantes que dão vida a arte de narrar, mostrando ao leitor/ouvinte a relevância das narrativas para a perpetuação da cultura popular. Trazendo através delas, de uma maneira muito especial, as vozes das suas personagens, olhares inquietos e ouvidos dispostos a ouvir essas vozes que carregam a magia da narração, do viajar sem precisar sair do lugar.

Sobre esses olhares, Gomes (2012, p. 17) diz: “São esses olhares e são esses sussurros que trazem o colorido da fantasia e o encanto da palavra contada, é o abrir das janelas que nos instigam a sonhar e a realizar novas buscas a partir da ampliação de nossa visão”.

A partir desses olhares de quem conta/narra e de quem ouve, é possível descrever e visualizar diversas imagens, vistas por outros olhares e em épocas distintas. É possível também, a partir disso e para

além disso, produzir outros movimentos, outros afetos, conhecer outras culturas, hábitos e costumes. As histórias não só guardam as memórias de um povo, como os conectam com outras épocas, são partículas de tempo que ao serem resgatadas situam-nos também marcando esse tempo.

Não podemos esquecer a figura daquele que as resgatam – o narrador. É por meio dele e através dele que as narrativas ganham vidas e pulsam, estabelecendo uma comunicação. Sobre isso, acredita-se que a perpetuidade das histórias depende desse contador que narra a alma do povo, suas dores, suas alegrias, suas vidas e até suas mortes. “A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação” (BENJAMIN, 1994, p. 205).

Guimarães Rosa, com sua escrita singular pode ser representado como a figura de um agenciador da cultura popular, transcreve em suas narrativas muitos elementos que enaltecem essa cultura. Esses vestígios estão presentes de muitas maneiras em suas histórias, seja na qualidade de quem as vive, seja na qualidade de quem as relatam. Os elementos evocados por Guimaraes Rosa são essenciais à (re)criação da magia do ritual das contação de histórias, ganham vida na tessitura narrativa e tornam-na sonora e visual aos seus leitores/ouvintes.

Ressalta-se que o contador de histórias, esse ser tão fundante para a perpetuação da nossa identidade histórica e cultural, pois ao contar histórias surge o resgate de um passado que muitas vezes reverberam o presente de quem as escutam e de quem as contam.

Nesse sentido, contar histórias é construir pontes entre passado e o presente. Cada sujeito que ouve uma história em algum mo-

mento sentirá algo que lhe remeterá uma experiência vivida ou apenas presenciada no decorrer da vida.

Nos contos rosianos essa identidade chega de um jeito inconfundível aos seus leitores através de suas personagens, Rosa narra muitas das experiências do cotidiano dessa gente sertanejo, o linguajar, comportamentos políticos e sociais, costumes e crenças. Sobre essa última, podemos notar em um trecho quando somos apresentados ao personagem do tio Laudônio, irmão do Major Anacleto: “Tio Laudônio chorou na barriga da mãe” e como, natural consequência, “é compadre das coisas, enxerga no escuro, sabe de que lado vem a chuva, e escuta o capim crescer” (ROSA, 2019, p, 102).

Nessa direção, é possível perceber a ligação afetiva dos personagens com a identificação das situações que elas vivem, estabelece um paralelo com as próprias experiências cotidianas, observadas em todo o conto.

Aqui, concluímos que Guimarães Rosa, como esse agenciador da cultura popular brasileira, busca por meio das escritas, conservar suas raízes – sua brasilidade. Manifestando por meio e através delas, uma simpatia tradicional por essa gente, falando de suas vivências, conservando seus costumes e enaltecendo suas culturas.

E, no brejo, os sapos coaxavam agora uma estória complicadíssima, de um sapo velho, sapo-rei de todos os sapos, morrendo e propondo o testamento à saparia maluca, enquanto que, como todo sapo nobre, ficava assentando, montando guarda ao próprio ventre. (ROSA, 2019, p. 118)

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cabe, por fim, especular que a figura do narrador de histórias, o ouvinte e a figura do autor como um agenciador da arte de narrar,

analisadas a partir desse conto rosiano, nos chama atenção, apontando nosso olhar para a estreita relação que existe entre elas.

Rosa traz em suas narrativas as experiências, as crenças e os costumes da sua gente. Experiências essas que dão à narrativa detalhes significativos e de um jeito particular dão um colorido especial e singular aos seus contos. Nessa perspectiva notamos que a singularidade dos contos de Rosa é uma ode à cultura do povo brasileiro.

Pode-se concluir por via dessa análise que a escrita de Rosa além dos atributos aqui arrogados, proporciona ao leitor uma reflexão sobre a ideia de valorar essa milenar e que segundo Walter Benjamin (1994), encontra-se hoje em vias de extinção. E valorizar essa arte é uma maneira de considerar nossas raízes, nossa cultura e nossos costumes, consideravelmente, fundamentais à perpetuação das nossas histórias.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BÍBLIA, N.T. Lucas. Português. In: **Bíblia sagrada**. Reed. Versão de Almeida Revista Atualizada. Barueri-SP: Ed. Sociedade Bíblica do Brasil, 2019. Cap. 15 vers.11-32.

GOMES, Lenice. Das vozes que contam imagens aos olhares que reinventam palavras. In: MORAES, F; GOMES, L. (Orgs.). **A arte de encantar: o contador de histórias contemporâneo e seus olhares**: Ed. São Paulo: Cortez, 2012.

ROSA, J. G. **Sagarana**. São Paulo: Global, 2019.

ÍNDICE REMISSIVO

- A
- Arte 23, 32, 33, 42, 78, 80, 97, 101, 102, 103, 104, 106, 107, 110, 112, 116, 117, 118, 122, 123, 124, 127, 128, 130, 131
- C
- Conto 13, 16, 18, 19, 22, 23, 24, 26, 28, 29, 30, 33, 34, 36, 38, 39, 40, 42, 44, 45, 50, 51, 53, 54, 56, 57, 59, 62, 63, 68, 69, 70, 72, 92, 100, 101, 102, 103, 104, 106, 107, 110, 111, 112, 116, 117, 120, 122, 123, 125, 126, 130, 131
- G
- Grande 28, 29, 30, 33, 34, 35, 39, 44, 45, 55, 58, 64, 66, 69, 70, 77, 81, 86, 89, 90, 91, 93, 96, 109, 124, 126, 127
- H
- Histórias 93, 116, 117, 118, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131
- L
- Literatura 13, 14, 18, 19, 25, 30, 41, 46, 51, 52, 59, 79, 87, 96, 106, 117, 120, 131
- M
- Marido 13, 14, 16, 19, 28, 29, 31, 32, 36, 41, 42, 43, 47, 51, 76, 77, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 90, 91, 95, 98, 100, 101, 102, 108, 109, 110, 111, 116, 118, 125, 126
- P
- Personagem 16, 21, 22, 23, 24, 28, 29, 30, 31, 33, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 44, 45, 50, 51, 53, 56, 58, 62, 64, 76, 77, 85, 86, 87, 88, 104, 110, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 126, 130
- Política 24, 28, 29, 36, 42, 43, 44, 59, 63, 64, 66, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 131
- Pródigo 13, 14, 16, 19, 28, 29, 31, 36, 41, 42, 43, 47, 51, 63, 76, 77, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 95, 98, 100, 101, 102, 108, 109, 110, 111, 116, 117, 118, 125, 126
- S
- Sapo 19, 20, 21, 22, 44, 50, 51, 53, 54, 56, 57, 58, 130
- Sociedade 28, 30, 44, 63, 119, 120, 127
- T
- Texto 4, 15, 16, 18, 19, 21, 22, 23, 25, 28, 29, 32, 33, 37, 39, 40, 41, 43, 44, 45, 52, 53, 59, 88, 96, 100, 102, 104, 105, 106, 107, 111, 112, 113

SOBRE OS AUTORES

Josué Borges de Araújo Godinho

É doutor em Literatura Comparada e Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Minas Gerais, mestre em Estudos Literários pela mesma instituição, bacharel em Língua Portuguesa e Literatura pela Universidade Federal de Goiás. Atua como professor de Teoria da Literatura e Literaturas de Língua Portuguesa na Universidade do Estado de Minas Gerais, campus Carangola. Membro pesquisador e orientador do Nonada: Grupo de Estudos e Pesquisas da Obra de Guimarães Rosa.

Juliana Santana

É doutora em Ética e Política pelo Universidade Federal de Santa Catarina, graduada em Filosofia e mestre em Estética e Filosofia da Arte pela Universidade Federal de Ouro Preto. Atua como professora de filosofia na Universidades Federal do Tocantins e é professora no PPG-Letras da UFT, campus de Porto Nacional.

Magna Rodrigues Silva Macêdo

É mestranda do PPG-Letras da Universidade Federal do Tocantins (UFT), campus de Porto Nacional, especialista em Linguagens e Ensino: Língua e Literatura e graduada em Letras: Português e Literatura da Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), Campus Universitário do Araguaia (CUA). Membro do Nonada - Grupo de Estudos e Pesquisas da Obra de Guimarães Rosa. Atua como professora de Língua Portuguesa da Secretaria do Estado de Educação de Mato Grosso (Seduc-MT), ministrando aulas

para o Ensino Fundamental e Médio na cidade de Barra do Garças – MT.

Maria Gabriella Rodrigues de Souza

É discente do curso de Direito da Universidade Federal do Tocantins (UFT) - Campus Palmas. Membro do Grupo de Extensão Teoria e Prática Humanizada em Direito e Gênero; do Grupo de Pesquisa e Extensão Igualdade Étnico Racial e Educação; e Nonada – Grupo de Estudos e Pesquisas da Obra de Guimarães Rosa.

Roberto Amaral

É pós-doutor em Estudos Literários e Doutor em Educação pela Universidade Federal de Goiás. Atua como professor associado 2 no Curso de Licenciatura em Filosofia, no Programa de Mestrado Profissional em Filosofia-PROF-FILO da Universidade Federal do Tocantins, Campus de Palmas, e no Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás. Coordena o Nonada – Grupo de Estudos e Pesquisas da Obra de Guimarães Rosa.

Sueli Teresinha de Abreu Bernardes

É doutora em Educação pela Universidade Federal de Goiás. É membro da Association Internationale Gaston Bachelard, Fr, do Círculo Latinoamericano de Fenomenología, da Rede de Pesquisadores sobre o Professor do Centro-Oeste, do Grupo de Estudos e Pesquisas da obra de Guimarães Rosa – NONADA (UFT), do Grupo de Estudos e Pesquisas Filosofia, Arte e Ciência – o pensamento como heterogeneidade – CAOIDES (UFG) e do Grupo de Estudos e Pesquisas em Direito e Literatura *Legis Literae* (Uniuibe). Atuou como pesquisadora no Pro-

grama de Pós-graduação em Educação da Universidade de Uberaba-
-Uniube, onde se aposentou como professora titular.

Valdete Silva dos Reis

Graduada do curso de Letras, habilitação em Língua Inglesa pela Universidade Estadual do Maranhão (UEMA), Pedagoga pela Universidade Reunida de São Paulo. Especialização em Linguagens, Cultura, Educação e Tecnologias pela Universidade Federal do Tocantins (UFT), Mestranda pelo Programa PROF-FILO - Campus UFT/Palmas Tocantins. Atua como professora de Filosofia e Teatro para crianças da rede de ensino no município de Palmas/TO. Atualmente compondo o Nonada - Grupo de Estudos e Pesquisas da Obra de Guimarães Rosa.



Roberto Amaral
Juliana Santana
Josué Borges de Araújo Godinho
Sueli Teresinha de Abreu Bernardes
Organizadores

LEITURAS SUPERVIVENTES DE

“TRAÇOS BIOGRÁFICOS
DE LALINO SALÃTHIEL OU A VOLTA
DO MARIDO PRÓDIGO”

RFB Editora

Home Page: www.rfbeditora.com

Email: adm@rfbeditora.com

WhatsApp: 91 98885-7730

CNPJ: 39.242.488/0001-07

Av. Governador José Malcher, nº 153, Sala 12,
Nazaré, Belém-PA, CEP 66035065

