

MARIA ANA BERNARDO DO NASCIMENTO

**ANÁLISE INTERTEXTUAL DO CONTO “A VOLTA DO
MARIDO PRÓDIGO”, DE GUIMARÃES ROSA, COM A
PARÁBOLA *O FILHO PRÓDIGO***

ASSIS

2010

MARIA ANA BERNARDO DO NASCIMENTO

**ANÁLISE INTERTEXTUAL DO CONTO “A VOLTA DO
MARIDO PRÓDIGO”, DE GUIMARÃES ROSA, COM A
PARÁBOLA *O FILHO PRÓDIGO***

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Mestre em Letras, na área de Literatura e Vida Social.

Orientador: Prof. Dr. Marco Antônio Domingues Sant’Anna

**ASSIS
2010**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

N244a Nascimento, Maria Ana Bernardo do
Análise intertextual do conto “A volta do marido pródigo”,
de Guimarães Rosa, com a parábola *O filho pródigo* / Maria
Ana Bernardo do Nascimento. Assis, 2010
122 f. : il.

Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras
de Assis – Universidade Estadual Paulista.

Orientador: Dr. Marco Antônio Domingues Sant’Anna

1. Rosa, João Guimarães, 1908-1967. 2. Parábola. 3. Inter-
textualidade. 4. Literatura – História e crítica – teoria, etc. I. Ti-
tulo.

CDD 801.95
869.93

MARIA ANA BERNARDO DO NASCIMENTO

ANÁLISE INTERTEXTUAL DO CONTO "A VOLTA DO MARIDO PRÓDIGO",
DE GUIMARÃES ROSA, COM A PARÁBOLA "O FILHO PRÓDIGO"

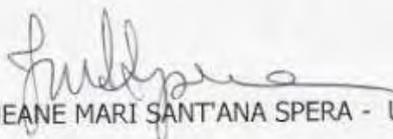
Dissertação apresentada à Faculdade de
Ciências e Letras – UNESP para a obtenção do
título de Mestre em LETRAS (Área de
Conhecimento: Literatura e Vida Social)

Data da Aprovação: 16/12/2010

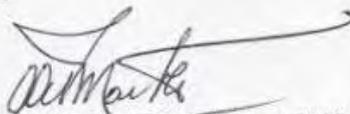
COMISSÃO EXAMINADORA



Presidente: PROF. DR. MARCO ANTONIO DOMINGUES SANT'ANNA - UNESP/Assis



Membros: PROFA. DRA. JEANE MARI SANT'ANA SPERA - UNESP/Assis



PROFA. DRA. ALICE ÁUREA PENTEADO MARTHA - UEM/Maringá

*Aos meus pais, Antonio e Sueli, pelo apoio incondicional sempre e por serem meus
maiores exemplos de vida e fé.*

*À minha irmã, Maria Izabel, pela paciência, companheirismo e cumplicidade em
todos os momentos, desde os mais alegres aos mais difíceis.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente e, sobretudo a Deus, força, sentido e direção na minha caminhada.

Ao professor Marco Antônio Domingues Sant'Anna pela atenção, orientação e ensinamentos de grande valia prestados.

À CAPES pelo apoio financeiro no momento exato.

Pelas sugestões feitas durante o Exame de Qualificação, que enriqueceram, corrigiram ou aprofundaram este trabalho, agradeço à Prof.^a Dr.^a Jeane Mari Sant'Ana Spera e à Prof.^a Dr.^a Cleide Antonia Rapucci.

Enfim, agradeço à minha amiga Kátia, que, gentil e pacientemente, ajudou-me com os ajustes na redação final do trabalho, e a todos que estiveram presentes e me ajudaram a trilhar os caminhos que me conduziram à realização desta dissertação.

Explicou-lhe o pai: Filho, tu estás sempre comigo, e tudo o que é meu é teu. Convinha, porém, fazermos festa, pois este teu irmão estava morto, e reviveu; tinha se perdido, e foi achado.

Lc, 15,31- 2

NASCIMENTO, Maria Ana Bernardo do. **Análise intertextual do conto “A volta do marido pródigo”, de Guimarães Rosa, com a parábola *O filho pródigo***. 2010. 121 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras. Assis, 2010.

RESUMO

O presente trabalho apresenta um estudo analítico/comparativo do conto “A volta do marido pródigo”, extraído da obra *Sagarana*, de Guimarães Rosa com a *Parábola do Filho Pródigo*, encontrada no Novo Testamento, narrada em Lucas 15.11-32, comparando-o, formal tematicamente, fato que revela seu caráter intertextual. Propõe-se neste estudo uma reflexão acerca da relevância da análise da Bíblia tanto para o seu próprio conhecimento literário quanto para a constatação da mesma como referência consagrada para muitas obras que se tornaram marcos na literatura ocidental, como é o caso do conto selecionado neste trabalho, que configura uma expressão artística de um gênero discursivo pouco estudado na atualidade, que pode se constituir em uma ferramenta muito útil no processo de ensino/aprendizado. Para isso, tem-se como base teórica uma bibliografia referente à intertextualidade, ao estudo literário da Bíblia, ao gênero do discurso da parábola e à crítica e análise literária.

Palavras-chave: Guimarães Rosa; Parábola; Intertextualidade; Teoria literária.

NASCIMENTO, Maria Ana Bernardo do. **Intertextual analysis of the “A volta do marido pródigo” short story, by Guimarães Rosa, with *The Prodigal Son* parable.** 2010. 121 f. Dissertation (Master in Language Studies) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras. Assis, 2010.

ABSTRACT

This essay presents a comparative analytical study of the short story "A volta do marido pródigo" from the book *Sagarana*, written by Guimarães Rosa, with the *Prodigal Son* parable, found in the New Testament, in Luke 15:11-32, comparing it formally and thematically with, which reveals its intertextual aspect. This study proposes a reflection on the relevance of the Bible analysis for both its own literary knowledge and it as a great reference for many works that have become memorable marks in Western literature, such as the short story selected in this work, which sets an artistic expression of a little studied genre that may constitute a useful tool in teaching and learning. In order to this, we have a literary theoretical base about intertextuality, literary study of the Bible, parable as a discursive genre and literary criticism and analysis.

Key-words: Guimarães Rosa, Parable, Intertextuality, Literary theory.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	11
CAPÍTULO 1 - EMBASAMENTO TEÓRICO.....	15
1.1. Justificativa	16
1.2. Fortuna crítica	20
1.3. Intertextualidade	33
CAPÍTULO 2 - PARÁBOLA ANTIGA E MODERNA: UM CONFRONTO	42
2.1. A parábola como forma literária	43
2.2. Elementos distintivos da parábola antiga e da moderna	46
2.3. Análise da parábola <i>O Filho Pródigo</i>	52
CAPÍTULO 3 - O FILHO E O MARIDO PRÓDIGOS:	
ABORDAGENS INTERTEXTUAIS	61
3.1. Apresentação da obra <i>Sagarana</i>	62
3.2. Abordagens Intertextuais.....	65
3.2.1. O conto e a parábola	65
3.2.2. Lalino e sua outra face	75
CONSIDERAÇÕES FINAIS	79
REFERÊNCIAS	83
ANEXOS.....	87
ANEXO A: Transcrição do conto “A volta do marido pródigo”.....	88
ANEXO B: Figura da pintura de Rembrandt, “A volta do Filho Pródigo”	124

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

No campo das ciências, artes e filosofia há uma interdependência e mútua influência, além de uma unidade de espírito e sentimento de vida, que impregna, em certa medida, os valores sociais das manifestações artístico-literárias. Assim, todas as manifestações de culturas se unificam naturalmente com variações nacionais. A respeito disso, René Wellek declara que

A literatura comparada deseja superar preconceitos e provincianismos nacionais, mas disso não resulta ignorar ou minimizar a existência e a vitalidade das diferentes tradições nacionais. Precisamos tanto da literatura nacional quanto da geral, precisamos tanto da história quanto da crítica literárias, e precisamos da perspectiva ampla que somente a literatura comparada pode oferecer (WELLEK, 1980, p. 144).

Na Idade Média, por exemplo, a ordem dependia da mente divina e não da humana. Não cabia ao homem projetar a partir de si um mundo, pois ele fazia parte integral de uma ordem divina que ele apenas apreendia.

Já no Modernismo a realidade dos fenômenos projetados é a expressão de um sentimento de vida ou de uma atitude espiritual que renega ou pelo menos põe em dúvida a “visão” do mundo que se desenvolveu a partir do Renascimento. O mundo é relativizado, e, visto em relação a esta consciência, é constituído a partir dela; mas esta relatividade reveste-se da ilusão do “absoluto”. Um mundo relativo que é apresentado como se fosse absoluto.

Segundo Anatol Rosenfeld (1996), estruturalmente, no romance moderno nota-se que o espaço e o tempo, formas relativas da nossa consciência, mas sempre manipuladas como se fossem absolutas, são por assim dizer denunciadas como relativas e subjetivas. Sabe-se que o homem não vive apenas “no” tempo, mas que “é” tempo, tempo não-cronológico, dentro de um próprio contexto narrativo. Dessa forma, o leitor que não teme esse esforço tem de participar da própria experiência da personagem, conforme ocorre no conto “A volta do marido pródigo”, de Guimarães Rosa, a ser analisado nesse estudo.

Dessa mesma forma, desfaz-se a personagem nítida, de contornos firmes e claros, tão típica do romance convencional. Devido à focalização ampliada de certos mecanismos psíquicos, perde-se a noção da personalidade total e do seu caráter, que já não pode ser elaborado de modo plástico, ao longo de um enredo em sequência causal. O indivíduo, a pessoa, o herói são revelados como ilusão ou convenção.

Conforme Northrop Frye (1973), essa consciência individual seria apenas uma “tênue camada, uma onda fugaz no mar insondável do inconsciente anônimo”. No fundo, e em

essência, o homem repete sempre as mesmas estruturas arquetípicas: as do pecado original, da individuação, da partida da casa paterna, e da volta do filho pródigo. A própria emergência e emancipação do indivíduo racional e consciente é apenas parte daquele “eterno retorno”, é um padrão fixo que a humanidade repete na sua caminhada circular através dos tempos.

Portanto, por meio dos textos selecionados, é essa mesma estrutura narrativa que se pretende verificar, pois cada um deles apresenta esse “retorno”, seja na parábola bíblica, em que o filho deixa a casa do pai, parte para um lugar distante a fim de novas experiências, porém, acaba retornando para o seu lugar de origem, ou no conto de Rosa, no qual o marido abandona sua mulher e viaja para longe, em busca de valores mundanos, mas sente um profundo vazio e percebe que o melhor lugar para se estar é onde nunca deveria ter saído.

Umberto Eco, em *A obra aberta*, afirma que a arte contemporânea realiza, no nível das estruturas formais, uma contínua remanipulação da linguagem estabilizada e adquirida, através, por exemplo, de “obras abertas”, cuja estrutura é ambígua, submetida a certa indeterminação de resultados.

Rompendo esses módulos de ordem, a arte fala do homem de hoje, através da maneira pela qual se estrutura. Assim, o discurso primeiro da arte, ela o faz através do *modo de formar*; a primeira afirmação que a arte faz do mundo e do homem, aquela que pode fazer por direito e a única de significado real, ela a faz dispondo suas formas de uma maneira determinada, e não pronunciando, através delas, um conjunto de juízos a respeito de determinado assunto (ECO, 1997, 255-6).

Portanto, não se pode julgar ou descrever uma situação qualquer, em termos de uma linguagem que não seja expressão dessa mesma situação, pois a linguagem reflete um conjunto de relações e coloca um sistema de implicações sucessivas. Aqui se encontra a maneira pela qual a aceitação de determinada estrutura narrativa pressupõe determinada concepção da ordem do mundo, refletida na linguagem.

Tanto na *Parábola do filho pródigo*, quanto no conto “A volta do marido pródigo”, assim como em toda a obra literária, o verdadeiro conteúdo torna-se o seu modo de ver o mundo e de julgá-lo, traduzido em modo de formar, pois é nesse nível que deverá ser conduzido o discurso sobre as relações entre a arte e o mundo. A literatura organiza palavras que significam aspectos do mundo, mas a obra literária significa o mundo em si através da maneira como essas palavras são organizadas.

A partir disso, o presente trabalho faz um estudo analítico-comparativo do conto “Traços biográficos de Lalino Salathiel ou A volta do marido pródigo”, extraído do livro

Sagarana, de Guimarães Rosa, comparando-o, formal e tematicamente, com a parábola do *Filho Pródigo*, encontrada no Novo Testamento, narrada em Lucas 15.11-32, fato que revela seu caráter intertextual, por meio de uma reflexão acerca da relevância do estudo da Bíblia tanto para o seu próprio conhecimento literário quanto para a constatação da mesma como referência literária consagrada para tantas obras que se tornaram marcos na literatura estrangeira e brasileira, como é o caso do conto selecionado. Para isso, tem-se como base teórica uma bibliografia referente à intertextualidade, ao estudo literário da Bíblia, à parábola e à crítica e análise literárias.

Levando em conta a complexidade do embasamento teórico, antes de se iniciar a análise efetiva dos textos literários, é feita uma apresentação da teoria, no primeiro capítulo deste trabalho, a fim de justificar a importância do estudo literário da Bíblia, iluminar os pontos principais do que foi escrito a respeito do tema em estudo, por meio da apresentação e análise da fortuna crítica, além de tratar das principais proposições de Leyla Perrone Moisés, José Luiz Fiorin, e Ingedore Grunfeld Villaça Koch a respeito da intertextualidade.

Após a explanação do embasamento teórico ser concluída, o segundo capítulo trata do gênero da parábola como forma literária, desde o seu surgimento, como tradicional, até a sua versão mais moderna, destacando suas funções e os principais elementos constituintes de suas duas variações. Além disso, a parábola tradicional *O filho pródigo* será analisada a partir de uma abordagem intertextual realizada por Henri J. M. Nouwen, que faz uma ponte entre a espiritualidade e o mundo contemporâneo e entre o texto verbal com o não verbal. Para isto, utiliza-se da parábola bíblica e da pintura “A volta do Filho Pródigo” de Rembrandt van Rijn (1606-1669), que está no museu Hermitage, em São Petersburgo, na Rússia.

Em seguida, no terceiro capítulo, apresenta-se a análise intertextual efetiva entre o texto bíblico e o conto moderno “Traços biográficos de Lalino Salathiel ou a Volta do marido pródigo”, de Guimarães Rosa, dentre outras abordagens intertextuais.

Por fim, chega-se às considerações finais a partir dos estudos revelados pela abordagem constrativa entre a parábola bíblica e o conto.

CAPÍTULO 1:
EMBASAMENTO TEÓRICO

1.1. Justificativa

Uma obra de arte tomada como exemplo bem sucedido de uma *maneira de formar* pode remeter a algumas tendências formativas presentes em toda uma cultura e um período, tendências que refletem direções operativas análogas, presentes na ciência, filosofia, no próprio costume, cujo instrumento passe a agir sobre nós, determinando todo o nosso viver.

A partir disso, tem-se em vista a grande importância influenciadora bíblica, por força da universalidade de seus textos, confirmada através da inspiração de obras marcantes como a que será analisada nesse estudo, o conto de Guimarães Rosa “A volta do marido pródigo”, além de outras como algumas de Milton, Thomas Mann, Kirkegaard, Brecht, Hemmingway, Faulkner, C.S. Lewis, Machado de Assis e João Ubaldo Ribeiro. Além disso, há uma linguagem rica, apurada, refinada e variada, que revela a pertinência do estudo dos textos bíblicos para a exploração e pesquisa dos textos literários.

Dessa forma, é importante ressaltar o percurso do interesse de estudo pela Bíblia durante a História. Primeiramente, ela foi considerada como a verdade revelada por interesses religiosos, históricos e arqueológicos, sem qualquer interesse crítico literário. Depois, a Bíblia foi foco de questões sobre suas origens, sua evolução e seu caráter fundamental, tendo sido realizado um trabalho bem científico, como algo que a descarta da literatura, da narrativa e da poesia. Já no século XX, *Mimesis*, de Erich Auerbach, torna-se um dos marcos de uma nova interpretação dos textos bíblicos, ou seja, há uma maior valorização dos textos como possuidores de qualidades literárias, como obras de grande força e autoridade literária, que resistem ao tempo. Assim, a Bíblia pode ser considerada como um livro que, como outros, atinge seus efeitos por meio da linguagem escrita.

De início, é importante também estabelecer uma definição do termo *parábola*. Northrop Frye, em *Anatomia da Crítica*, estabelece uma definição geral de parábola, que seria “uma forma narrativa curta, alegórica, diferente da fábula e uma forma de épos¹.”

Neste estudo adotaremos a definição do Dr. Marco Antônio Domingues Sant’Anna, extraída de sua obra *O gênero da parábola*², em que ele estabelece que a parábola trata-se “de uma forma narrativa, curta, alegórica e amimética, que desempenha funções

¹ Épos: um gênero literário no qual o fundamento da apresentação é o autor ou menestrel, como recitante oral, com um público diante dele, a ouvi-lo.

² SANT’ANNA, M. A. D. *O gênero da parábola*. São Paulo: Ed.UNESP, 2010.

específicas no interior de um discurso e que constitui uma forma de *épos*, especialmente no *corpus* formado pelas parábolas de Cristo (p. 157)”.

A escolha pela *Parábola do Filho Pródigo*, narrada em Lucas 15.11-32, deve-se ao fato de esse ser um texto que tem sido alvo tanto de inúmeras análises, principalmente teológicas, quanto de inspiração para artistas de múltiplas áreas como músicos, poetas, escritores ou produtores de filmes, e artistas plásticos.

Nas pesquisas em geral, a parábola tem sido largamente estudada numa abordagem teológico-religiosa. Contudo, o que se pretende neste trabalho é analisar formal e tematicamente os dois textos selecionados: a parábola do *Filho Pródigo* e o conto “A volta do marido pródigo”, a fim de demonstrar o caráter intertextual entre eles, além de destacar o valor literário do texto bíblico.

Assim, faz-se necessário situar a *Parábola do Filho Pródigo* na Bíblia. Esse texto apresenta uma estória, contada por Jesus, que está inserida em um contexto maior que tem início no versículo 11 do capítulo 15 que, por sua vez, faz parte do livro inteiro, escrito ou compilado pelo próprio Lucas.

É desse modo que o evangelista contextualiza o momento em que Jesus, personagem da narrativa, conversa com os seus interlocutores e narra as seguintes parábolas: *A ovelha perdida*, *A dracma perdida* e *O Filho perdido e o filho fiel: O Filho Pródigo*. Embora se utilizem textos de análise de autores que recorrem à língua grega/ hebraica/ aramaica, adota-se, neste estudo, a 127ª edição da tradução de *A Bíblia Sagrada*, da editora Ave Maria do ano de 1999.

Dessa maneira, no plano formal de uma parábola é possível detectar um esquema narrativo mínimo com um narrador, um fato narrado e alguém a quem se narra. Também assume um forte caráter argumentativo, deixando de ser apenas um texto narrativo. Por fim, apresenta uma parte que constituiria uma conclusão possível diante de todo o quadro colocado.

Assim, pode-se dizer que, no todo, trata-se de texto de caráter argumentativo composto de um bloco de apresentação, por meio de uma narração, de uma parte estritamente marcada pela argumentação e, finalmente, de uma conclusão naturalmente decorrente das anteriores. Além disso, compõe-se de uma estrutura discursivo-poética com formas indiretas através da linguagem figurada.

Sendo assim, tem-se como objeto de estudo de comparação, cujo tema ou inspiração encontra-se na *Parábola do Filho Pródigo*, o conto “A volta do marido pródigo”, de Guimarães Rosa, que está inserido no livro *Sagarana*. Esse conto apresenta de forma

picaresca, os caprichos do Destino na vida de Lalino Salãthiel, o marido pródigo, um homem de muito riso, de muita graça e pouco trabalho, conforme nota-se nesse trecho do conto: “Mulatinho levado! Entendo um assim, por ser divertido. E não é de adulator, mas sei que não é covarde. Agrada a gente, porque é alegre e quer ver todo-o-mundo alegre, perto de si. Isso que remoça. Isso é reger o viver” (p. 80).

Porém, o que o Lalino queria mesmo era aventurar-se por este mundo, pelo Rio de Janeiro. Assim, deixa a mulher, Maria Rita, entregue ou vendida ao Ramiro, um espanhol que há muito a perseguiu. No Rio, o marido pródigo logo se enfara da beleza e das beldades, e, após seis meses, resolve voltar, já que o dinheiro acabara e sentira saudades: “Quero só ver a cara daquela gente, quando eles me enxergarem!...”. Foi um espanto pasmagórico, pois Lalino, o que vendera a mulher, voltara.

No seu retorno entra na política do Major Anacleto, faz de tudo, mas dentro dos conformes e da paz. Lalino tinha tino e diplomacia, como é visto nesse trecho do conto: “E falando nisso, que magnífico, o senhor Eulálio! Divertira-os! o Major sabia escolher os seus homens. Sim, em tudo o Major estava de parabéns...”

Dessa forma, em “A volta do marido pródigo” o final é feliz, Lalino acaba bem com a mulher, com a política e consigo mesmo:

No alto, com broto de brilhos e asterismos tremidos, o jogo do destino 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 (ROSA, 1976, p. 117-118).

O que se percebe é que, no conto, não existe julgamento moral a respeito de nenhuma das atitudes de Lalino, que poderiam, segundo o senso comum, ser consideradas “más”. Nessa releitura de Guimarães Rosa há uma visão diferente daquela encontrada no ensinamento moral que a parábola pretendeu passar. O importante é retratar a personagem do malandro, do típico brasileiro que, para tudo, dá um “jeitinho”.

Portanto, nessa obra, exprime-se a arte moderna, uma nova visão do homem e da realidade ou, melhor, a tentativa de redefinir a situação do homem e do indivíduo, tentativa que se revela no próprio esforço de assimilar, na estrutura da obra de arte, a precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno; sua fé renascentista na posição privilegiada do indivíduo desapareceu.

Diversos fatores contribuíram para essa transformação, dentre eles destacam-se as alterações sócio-político-econômicas que exigiram adaptações estéticas capazes de ajustar o

discurso artístico às novas orientações e valores do mundo atual, processo que é definido por Anatol Rosenfeld nos seguintes termos:

Uma época com todos os valores em transição e por isso incoerentes, uma realidade que deixou de ser um mundo explicado, exige adaptações estéticas capazes de incorporar o estado de fluxo e insegurança dentro da própria estrutura da obra (ROSENFELD, 1969, p. 84).

1.2. Fortuna crítica

A apresentação da fortuna crítica sobre a relação intertextual entre o conto “A volta do marido pródigo”, de Guimarães Rosa, com a parábola *O Filho Pródigo* é importante, pois, serve como ponto de partida para uma trajetória investigativa sobre os textos em questão, mesmo que as conclusões a que alguns estudiosos chegaram pareçam esclarecedoras. Esses estudos não serão aqui apresentados de forma isolada, mas sim a partir de determinados temas sobre os quais diferentes apreciadores se pronunciam.

O primeiro passo da pesquisa foi a leitura de diversos ensaios teóricos sobre a obra de Guimarães Rosa e sobre o conto em estudo. Por isso, a análise será realizada a partir do que já foi escrito por especialistas sobre a produção do escritor mineiro. Sendo assim, é indispensável retomar, ainda que resumidamente, os principais pronunciamentos analíticos e os pontos mais importantes que norteiam este trabalho.

É importante, primeiramente, situar o conto “A volta do marido pródigo” que faz parte de *Sagarana*, de Guimarães Rosa, seu primeiro livro de contos, publicado em 1946. Esta obra é composta, ainda, de mais outros oito contos, também denominados sagas ou novelas, que são: “O burrinho pedrês”, “Sarapalha”, “Duelo”, “Minha gente”, “São Marcos”, “Corpo Fechado”, “Conversa de bois” e “A hora e a vez de Augusto Matraga”. Nessas narrativas, o real e o sobrenatural se cruzam, e, em cada uma delas, várias mini-narrativas se entrelaçam à narrativa principal, a fim de fornecer pistas ambíguas sobre o desenlace do conflito central.

Etimologicamente, *Saga*, de raiz germânica, diz respeito às narrativas em prosa, históricas e/ou lendárias, ricas em incidentes; e, *rana*, sufixo tupi, significa “à semelhança de”, “ao modo de”.

A respeito disso, na obra *As obras-primas que poucos leram*, vol. I, encontra-se o artigo “*Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa”, escrito em quatro de novembro de 1972, no qual Carlos Heitor Cony revela qual seria a origem do título *Sagarana*, ao declarar que

Foi numa conversa, em seu gabinete no Itamaraty, que Guimarães Rosa explicou-me esta transformação. Disse-me que ele procurara, para o livro de poemas, um nome curto que tivesse dois *as*. Não seria difícil encontrar alguns: mágoa, Magda, vaga, fala. Fixou-se em Magma, e descobriu que quanto mais *as* tivesse um nome mais bonito ficaria. Quando procurou um título para o seu primeiro livro de contos, fez uma relação de vários nomes.

Pensou durante algum tempo em *savana*, mas não queria empregar uma palavra que já tinha um significado expresso. E como pensava em criar uma grande saga (grande sertão) da palavra saga partiu para *sagana*, que soava mal até chegar a *sagarana*, que tinha quatro *as*, mantinha bem nítida a raiz *saga* e praticamente não significava nada (SEIXAS, 2005, p. 36).

Com relação a isso, um aspecto importante do conto “A volta do marido pródigo”, selecionado neste estudo, é o nome do protagonista, Eulálio de Souza Salãthiel, que faz referência à Bíblia, pois, Salathiel, filho de Jeconias, é citado em Mateus 1:12. Segundo Ferri³, ainda possui “duas possíveis etimologias, a primeira, *Salã*, seria uma forma aportuguesa do árabe *Salam*, que significa cerimônia, gesto, reverência; e *thiel* procederia do hebreu, *iel* ou *el*, que significa Deus. A segunda, Salãthiel seria uma forma analógica de Salathiel, nome de origem arcadiana que significa “aquilo que pedi a Deus”(“o filho”) (2002, p.15). Eulálio também possui uma carga semântica significativa, pois, *Eulalo*, de origem grega, quer dizer “bem falante”, adjetivo que define perfeitamente a personagem.

Cronologicamente, um dos primeiros textos publicados a respeito do tema abordado neste trabalho foi a obra *Caos e Cosmos: Leituras de Guimarães* (1976), de Suzi Frankl Sperber, que serve de referência na relação que o conto estabelece com a parábola bíblica, pois a autora faz uma reflexão das leituras e preocupações espirituais sobre o temário e as idéias de Guimarães Rosa. Mais especificamente, no capítulo “A Bíblia e os Evangelhos” é que se encontra um maior embasamento teórico sobre o tema em estudo, pois trata as narrativas de Sagarana como correspondentes à função das parábolas evangélicas, além de provar que Rosa não leu os Evangelhos e a Bíblia uma só vez, nem em um só momento de sua vida, já que cada releitura era uma leitura diferente.

Neste capítulo, é preciso destacar uma divisão, elaborada por Sperber, das fases de leitura de Rosa: na primeira, que vai até a publicação de *Sagarana*, nota-se uma maior relação com os Evangelhos, enquanto, na segunda, que corresponde ao período da publicação de *Corpo de Baile*, “a fé, o Espírito Santo, a revelação das personagens exemplares, a necessidade de reza, a parábola, já não existem” (p.48). Assim, nesta última fase, a leitura da Bíblia revela-se mais aberta, por meio de uma ampliação temática, menos ritualizante.

Portanto, neste trabalho, será dada uma ênfase maior na primeira fase das leituras bíblicas realizadas por Rosa, pois, segundo Sperber, neste período, correspondente à publicação de *Sagarana*, não há uma transcrição literal das parábolas evangélicas, mas, sim,

³ FERRI, D. Textualidade e intertextualidade em contos de *Sagarana*. 1; 153. Dissertação – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Araraquara. 2002.

um mundo onde as personagens tendem a ser mais verdadeiras, relacionando-se ao caráter natural do ser humano, em que as ações são corrigidas pelo contingente real.

A respeito disso, a autora ainda cita uma observação de Guimarães Rosa sobre o conto “O burrinho pedrês”, de *Sagarana*, em que o autor o define como sendo “uma parábola, para que a influência da leitura dos Evangelhos se prove intencional e consciente por parte do autor” (p.41), pois, até mesmo um simples resumo ou compreensão do mundo, nos textos de Rosa, possuem certo dogmatismo, sendo expresso de forma sucinta.

Com isso, Sperber consegue provar a importância dos textos bíblicos como referências para a interpretação literária, não sendo, porém, possível identificar uma adesão inteira e completa do autor com relação às doutrinas dos textos lidos.

Relacionando-se ao que foi escrito em *Caos e Cosmos*, faz-se necessária uma ruptura cronológica da apresentação da fortuna crítica, com a inserção de outra obra de Sperber, publicada no ano de 1982, a fim de estabelecer uma ponte entre essas produções significativas para a reflexão teórica do tema em questão.

No capítulo II, da obra *Guimarães Rosa: signo e sentimento* (1982), Suzi Frankl Sperber realiza um trabalho de análise comparada mais profunda entre os contos “O burrinho pedrês”, “São Marcos” e “A hora e a vez de Augusto Matraga”, de *Sagarana*, de Guimarães Rosa e textos que os influenciaram, com a finalidade de encontrar as diferenças entre os textos de origem (textos-base, textos inspiradores) e os textos criados.

Pode-se encontrar na sua introdução sobre *Sagarana* uma boa referência para a pesquisa em estudo, pois a autora observa a forte relação existente entre esses contos com os textos bíblicos, que envolve o cristianismo, a fé, a oração e a crença dentro da temática do medo, da força do destino, na qual o próprio Guimarães Rosa chamou de “provocação-conflito-reação”.

A despeito disso, segundo Sperber, as narrativas são construídas como parábolas, mas não como transcrições literais, já que são parábolas caipiras, “causos”, de uma sabedoria popular moralizante, em que há uma verdade revelada, que se deve à força de persuasão presente, que lembra a presença de Cristo.

Além disso, a autora comenta que na estrutura básica dos contos de *Sagarana* aparece esse esquema simples dos Evangelhos (“provocação-conflito-reação”) que serviria perfeitamente para resumir seus enredos, como acontece no conto em questão “A volta do marido pródigo”, em que no próprio título ecoa um sentido aforístico⁴.

⁴ Na maioria dos dicionários, o vocábulo “aforismo” apresenta-se com o sentido de “sentença máxima”, “definição”, com uma definição semelhante à de provérbio, dito, ditado. Pode, também, aparecer como

Por fim, Sperber define este conto de Rosa como sendo de certo cunho moralizante, com características de dogma, porém em nível popular, no qual o universo é unívoco, em que as personagens que se revelam aos olhos do leitor e do mundo relatado têm uma função de exemplaridade. Assim, a autora diminui o fator literário dos textos em questão, diferentemente do que será abordado neste estudo, pois será demonstrado que o texto bíblico, e aqueles que apresentam um caráter persuasivo, possuem um valor estético-literário, a fim de corresponderem ao que estão propondo.

Outra referência importante para a fortuna crítica de Rosa é a autora Walnice Nogueira Galvão. Sua obra *Mitológica rosiana* (1978) constitui um estudo sobre o papel relevante da mitologia em três contos de Guimarães Rosa: “Meu tio o Iauaretê” de *Estas Estórias*, “A Terceira Margem do Rio”, de *Primeiras Estórias* e “A hora e a vez de Augusto Matraga”, de *Sagarana*, que são analisados sob perspectivas das relações entre mito e tradição popular, fundamentados também nos textos bíblicos; porém, em nenhum dos ensaios, o conto “A volta do marido pródigo” é citado.

Álvaro Lins, em seu ensaio “Uma grande estréia”, presente na coletânea *Guimarães Rosa*, organizada por Eduardo F. Coutinho (1983), faz uma apresentação da obra *Sagarana* e uma análise mais aprofundada do conto “O burrinho pedrês”. Não há um estudo comparativo entre a parábola *O filho pródigo* e o conto “A volta do marido pródigo”; porém, ele observa que este conto é construído, em meio aos outros desta obra, em um tom mais leve, patenteando-se o espírito de malandragem da personagem Lalino Salãthiel, o que possibilita a Rosa “empregar alguns de seus dons, tipicamente mineiros, de ironia e malícia” (p.241).

A respeito da composição dessa personagem, pode-se levar em conta como relação intertextual a lenda de Pedro Malasartes, que assim como Lalino, é um anti-herói da gente simples, que adora artes e está quase sempre contra os mais ricos e poderosos. Tradicionalmente esperto, pai de todas as artimanhas, seduções e astúcias, revela-se, assim, uma personagem universal, existente em praticamente todos os países, em todas as épocas. Sobre este tema voltaremos a discorrer no capítulo 3.

“afirmação política, filosófica, moral com ideal de sabedoria”. Este estilo de discurso deve ser analisado segundo o conteúdo semântico e seus padrões estruturais, pois possui sentido figurado com grande expressividade estilística. Na obra *Aforismo* (1988), de Agustina Bessa-Luís, encontra-se como exemplo de aforismo, no sentido mais corrente, de sabedoria popular: “Tal pai, tal filho” e no sentido mais elaborado, tem-se: “A virtude dos perversos está em que, em consciência, não se permitem alianças”, “De todas as coisas, a menos susceptível de se comunicar é o amor; mas a fé no amor, essa age sempre com um conhecimento acessível a todos os homens”.

O autor ainda revela que em *Sagarana* há realizações propriamente poéticas de criação, além de apresentar um vasto material documentário, folclórico e sociológico, imprescindível para o conhecimento, mesmo científico, do interior de Minas Gerais.

Nesta coletânea, elaborada por Eduardo F. Coutinho, também há o ensaio “Sagarana”, de Antonio Candido, no qual o autor apenas apresenta a obra, não tratando do tema em estudo.

Por seu lado, revela que

Não penso que *Sagarana* seja um bloco unido, nem que o Sr Guimarães Rosa tenha sabido, sempre, escapar a certo pendor verboso, a certa difusão de escrita e composição. Sei, porém, que, construindo em termos brasileiros certas experiências de uma altura encontrada geralmente nas grandes literaturas estrangeiras, criando uma vivência poderosamente nossa e ao mesmo tempo universal, que valoriza e eleva a nossa arte, escrevendo contos como “Duelo”, “Lalino Salãthiel”, “O burrinho pedrês” e, sobre todos (muito sobre todos), “Augusto Matraga”- sei que por tudo isso o Sr Guimarães Rosa vai reto para a linha dos nossos grandes escritores (*O Jornal*, Rio de Janeiro, 21 de jul. 1946).

Nesse trecho, Candido apresenta dois lados do estilo rosiano: o primeiro diz respeito ao grande valor da expressão linguística em suas obras, que se revela como a principal personagem de seus textos, que foram elaborados com uma linguagem popular, mas dentro das tradições clássicas, das normas cultas. Assim, como modelo de arte objetiva e trabalhada, Rosa consegue, por meio da linguagem, dar uma maior relevância às narrativas secundárias, que acabam se tornando mais importantes do que a própria história central.

Já o outro estilo de Rosa consiste em transcender o critério regional do Brasil, alcançar experiências universais, na medida em que cria uma região imaginária, por meio de elementos, características, geografia, detalhes e linguagem populares. Desse modo, segundo Candido, *Sagarana* nasceu universal pelo seu alto alcance coesivo.

O texto de Ivone Pereira Minaes, “A linguagem malandra em Guimarães Rosa” (1985), oferece muitos elementos que explicitam a relação que o conto “A volta do marido pródigo” tem com a parábola bíblica. A autora entende que o conto é uma paródia da parábola e promove o levantamento das semelhanças e diferenças que os dois textos apresentam entre si.

A estudiosa vê semelhança entre as protagonistas das narrativas e entre a divisão do conto em capítulos e a divisão do texto bíblico, em versículos. Além disso, aponta o fato de as sequências narrativas básicas, nos dois textos, serem as mesmas: um sujeito vende tudo o que lhe pertence, abandona a casa e parte para uma terra distante, dissipa todo o dinheiro

com prostitutas, cai em desgraça, retorna, reconcilia-se com a família e sofre a reação da comunidade.

Com relação às diferenças, Minaes, primeiramente, observa que a natureza do assunto nesses textos é diferente. Enquanto a parábola evoca uma temática de ordem superior e até mesmo divina, o conto retrata um mundo humano, de ordem inferior. Outra diferença, segundo a autora, reside no fato de o conto apresentar alguns componentes narrativos que não aparecem na parábola, como o da caracterização de Lalino como malandro por meio da linguagem, o do encaixe das lendas que criam um universo folclórico, e o da intenção irônica e satírica presente com a atuação política de Lalino. Assim, essas diferenças não resultam apenas em acréscimos no conto, mas também em variações nas sequências narrativas básicas, em outros desdobramentos intertextuais.

Dentre elas, encontra-se a “lenda do sapo e do cágado”, que reflete a narrativa em questão, pois ela é apresentada no momento em que Lalino chega ao arraial, de volta do Rio de Janeiro e ainda não sabe que caminho tomará sua vida

E, no entanto, assim como não se lembrava do lugar das trepadeiras, não está pensando no sapo. No sapo e no cágado da estória do sapo e do cágado, que se esconderam, juntos, dentro da viola do urubu, para poderem ir à festa no céu. A festa foi boa, mas, os dois não tendo tido tempo de entrar na viola, para o regresso, sobraram no céu e foram descobertos. E então São Pedro comunicou-lhes: “Vou varrer vocês dois lá para baixo.” Jogou primeiro o cágado. E o concho cágado, descendo sem pára-quedas e vendo que ia bater mesmo em cima de uma pedra, se guardou em si e gritou: “Arreda laje, que eu te parto!” Mas a pedra, que era posta e própria, não se arredou, e o cágado espatifou-se em muitos pedaços. Remendaram-no com esmero, e daí é que hoje ele tem a carapaça toda soldada de placas. Mas nessa folga, o sapo estava se rindo. E, quando São Pedro perguntou, por que, respondeu: “Estou rindo porque se o meu cumpadre 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 embaixo, 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 o lado as quatro mãozinhas, deu uma cambalhota, foi ver se o poço tinha fundo, mandou muitas bolhas lá para cima, e, quando teve tempo, veio subindo de-fasto, se desvirou e apareceram piscando o olho, para gritar: “Isto mesmo é que sapo quer! (ROSA, 1976, p. 92-3).

Segundo Minaes, essa lenda do “sapo e do cágado” aparece encaixada na narração do conto de modo a identificar Lalino com o sapo. Essa identificação se dá na denominação

do lugar de origem de Lalino como *Em –Pé na Lagoa*, e ainda mais com a crescente identificação entre a personagem e o sapo, que pode ser enunciada pela própria personagem ou pelo narrador: *Ixe, já viu sapo não quer água?* Assim, é visto que o que importa é o valor de resumo de uma “lenda do sapo” que o narrador conta ao longo da trama, que, encaixada na estória do mulatinho, e encerrada com a frase *Isto mesmo é que o sapo quer...* identifica Lalino com o animal.

Em todos os folclores, o sapo tem lugar de destaque, pois, na espécie, o sapo é o rei. Por esta razão, nas histórias ele é a figura esperta, malandra e que sempre se dá bem. Nesta lenda, o sapo gritava aos que queriam matá-lo para ser jogado no fogo, pois, assim, seria contrariado e jogado na água, seu habitat natural, para onde, realmente, queria ir, revelando sua sagacidade.

Outra relação entre o conto e a parábola que a autora observa como possível é a existência de correspondência semântica entre o episódio do apascentar de porcos, na parábola, e o da atuação política de Lalino, no conto, pois baseia-se no fato de essas duas sequências narrativas representarem o início do processo de reintegração do sujeito marginalizado na sociedade.

Esse estudo de Minaes também trata da questão da malandragem no conto, com base do ensaio de Antonio Candido, “Dialética da malandragem” (1993). Em “A volta do marido pródigo” há a mesma tendência à caricatura que Candido apresenta em *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antonio de Almeida. Essa tendência é expressa por meio da preferência por tipos sociais personagem-tipo, como em “Até servia para fazer o papel do moço-que-acaba-casando” (p.77), do chefe político decadente, do tio circunspecto, do oportunista, do vigário e do malandro propriamente dito; essa malandragem de Lalino, segundo a autora, procede, principalmente, de sua linguagem verbal e gestual.

Ainda sobre “Dialética da malandragem”, Minaes faz uma análise da trajetória de Lalino Salãthiel com base na concepção de Candido denominada “dialética da ordem e da desordem”, na qual propõe haver esses dois hemisférios regendo as relações humanas no plano das *Memórias de um sargento de milícias*: o hemisfério superior da ordem e o hemisfério inferior da desordem. Desse modo, demonstra que o sistema de relações sociais de Lalino é apresentado de maneira cômica, por meio dessa equivalência entre ordem e desordem, sugerida por Antonio Candido no que se refere ao romance de Manuel Antonio de Almeida.

No ensaio em pauta, a autora também apresenta uma associação entre o conto e o teatro⁵, na qual faz um levantamento das várias semelhanças que o primeiro capítulo do conto apresenta com essa outra manifestação artística, por meio da predominância dos diálogos sobre a narração e a descrição; além disso, não pode passar despercebido o fato de Lalino interessar-se tanto por teatro, a ponto de reproduzir ou criar o drama “O visconde sedutor”, o que será posteriormente comentado.

Ainda com relação à narrativa de Lalino, desempenha papel de considerável importância o texto *O povo brasileiro* (1996) de Darcy Ribeiro, por tratar do arquétipo da malandragem. Porém, ele não trata da relação intertextual bíblica do texto em questão.

Lauro Meller, doutor em Letras (Literaturas de Língua Portuguesa) pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, em seu artigo “De como Lalino Salãthiel, neopícaro, não logra sua conversão, ou Guimarães Rosa à luz de Plotino” (1996), também se refere a essa relação do conto com a parábola, que, como ele nota, já vem anunciada no próprio título do conto, o que indica sua transcendência.

A respeito disso, o autor cita Plotino (204-270 d.C), filósofo nascido provavelmente no Egito, pois teria sido o fundador do Plotinismo ou neoplatonismo. Em certa medida, segundo Meller, o Cristianismo retomou muito dos conceitos desta filosofia, em que, por exemplo, o *Uno* equivale no sistema teológico cristão à noção de Deus. A essência do *Uno* faz com que todas as coisas do mundo tenham em si algo de bom, de positivo. Esse fato gera no homem o desejo de tornar a ser o que era, de voltar a ser *Uno*. Esse processo Plotino denomina conversão, no qual o ponto de partida é o próprio homem, que é limitado e fraco, como é o caso do filho da parábola e não da personagem Lalino, do conto “A volta do marido pródigo”, de Guimarães Rosa, pois este luta pra conseguir sua conversão e aceitação perante a sociedade.

Assim, observa-se, neste foco, a convergência do Plotinismo como pensamento cristão, no qual se deve estar atento a essas convergências, pois a análise de Meller, sobre o conto em estudo, apresenta copiosas referências bíblicas, em que, nesse caso, o "valor de parábola" e a "transcendência" já são indicados no título. Assim, o autor declara que as referências bíblicas são recorrentes nos escritos de Guimarães Rosa, que sempre procurou enxertar, em suas narrativas, uma “moral da história”.

⁵ Com relação a esse outro tipo de manifestação artística da obra, o teatro, tem-se a peça teatral brasileira *A volta do Marido Pródigo* publicada pela editora Tchê! do Rio Grande do Sul, adaptada por Paulo Hecker Filho, no ano de 1987.

A fim de negar esse caráter moralizante da arte, tem-se como argumentação teórica deste trabalho, o artigo “A literatura e a formação do homem” (1972), no qual, Antonio Candido apresenta, primeiramente, uma visão integral da literatura, que conciliaria num todo explicativo coerente a noção de estrutura e de função, a fim de delimitar as três funções da literatura: a psicológica, a educativa e a cognitiva, que se relacionam como força humanizadora, para representarem o homem e, depois, atuarem na sua formação da personalidade, porém, não de acordo com os padrões oficiais de uma determinada realidade.

O primeiro tipo de função apresentada por Candido é a psicológica, que diz respeito à produção e à fruição da literatura, baseada em uma espécie de necessidade universal de ficção e fantasia que se manifesta a cada instante no homem.

Em seguida, o autor expressa a existência de uma função formativa do tipo educacional para a literatura, só que não de uma maneira pedagogizante. Com relação a isso, demonstra que há uma idéia convencional de uma literatura que exerce uma função moralizante, na medida em que eleva e modifica o homem conforme os padrões ideologicamente estabelecidos pelos interesses dos grupos dominantes, em contraposição à variada complexidade linguístico-literária que não corrompe, nem edifica o ser, apenas traz em si o homem como ele é, com seus altos e baixos, erros e acertos; isso é o que se pode chamar de Bem e de Mal Universais, humanizando em sentido profundo, porque faz viver, e não construindo valores de um determinado ponto de vista.

A respeito disso, Antonio Candido declara que

Dado que a literatura, como a vida, *ensina* na medida em que atua com toda a sua gama, é artificial querer que ela funcione como os manuais de virtude e boa conduta. E a sociedade não pode senão escolher o que em cada momento lhe parece adaptado aos seus fins, enfrentando ainda assim os mais curiosos paradoxos, pois mesmo as obras consideradas indispensáveis para a formação do moço trazem freqüentemente o que as convenções desejariam banir (CANDIDO, 1972, p. 805).

Por fim, a última função da literatura, apresentada no artigo em questão, define-se como cognitiva, que consiste na representação de uma dada realidade social e humana, por meio de uma linguagem artístico-literária, como forma de conhecimento.

De volta ao artigo “De como Lalino Salãthiel, neopícaro, não logra sua conversão, ou Guimarães Rosa à luz de Plotino”, Meller faz uma alusão à característica “malandra” do protagonista, demonstrando que Lalino, ao chegar atrasado para o trabalho, utiliza-se de sua

simpatia como melhor arma para aplacar o descontentamento do patrão, tema recorrente em outros estudos.

Meller também faz a aproximação entre Lalino e o sapo, mostrando que tal parentesco alegórico tem a função não só de caracterizar a personagem como astuta, mas também inconstante, na medida em que os anfíbios são ora aquáticos, ora terrestres e, desse modo, adaptáveis a qualquer situação.

Já a dissertação de mestrado “Intertextualidade e textualidade em contos de Sagarana” (2002), de Débora Ferri, já citado anteriormente, com grande apoio teórico no texto de Minaes “A linguagem malandra em Guimarães Rosa”, é o estudo que apresenta uma relação de maior relevância para o presente trabalho.

Nesse estudo foi realizada uma leitura analítica de duas narrativas que fazem parte de *Sagarana* (1976): “A volta do marido pródigo” e “A hora e a vez de Augusto Matraga”, pois ambos relacionam-se de maneira direta à filosofia cristã, com o objetivo de realizar uma análise da estrutura narrativa nos dois contos, a fim de provar e ressaltar a perfeita simbiose entre o assunto dos contos, de cunho essencialmente religioso, e a realização das categorias narrativas. Além disso, houve um estudo da intertextualidade presente nos contos, que destaca a correspondência com textos típicos da filosofia cristã, que são a parábola e a legenda (narrativa da vida dos santos).

Com relação a essa referência intertextual da parábola do filho pródigo presente no conto de Guimarães Rosa “A volta do marido pródigo”, Ferri declara que

Como o próprio título do conto agora estudado- “A volta do marido pródigo”- evidencia, esse se relaciona, de alguma forma, com a conhecida “parábola do filho pródigo”. No presente caso, a identificação imediata estabelecida pelo título convida o leitor a voltar ao texto de origem: o título prenuncia do que vai tratar a narrativa, não podendo, portanto, essa relação *intertextual* ser encarada como um fragmento qualquer. Muito pelo contrário, ela praticamente obriga a se pensar no texto bíblico (FERRI, 2002, p. 131).

A autora ainda revela que o protagonista, Lalino Salãthiel, é uma personagem cheia de cor, vivacidade e alegria, constituindo, praticamente, toda a razão de ser da narrativa. Sua trajetória é semelhante à do filho pródigo, que abandona a família, levando consigo os seus bens, com o intuito de viver aventuras em lugares distantes, e regressa após a decepção que sofre com seus sonhos. Isso é apenas o motivo inicial, a partir do qual o *narrador* delinea

a personalidade do “mulatinho” malandro e pode-se dizer que, até mesmo, louva-a. Portanto, para ela, o texto é visto como uma homenagem a um tipo de indivíduo considerado a encarnação das características inerentes ao brasileiro, pelo fato de Lalino parecer, do princípio ao fim do conto, sempre o mesmo.

Com relação à parábola, a autora a caracteriza como sendo um texto de forma simples, básica, sem apresentar profundas estruturas estéticas literárias, à qual o conto faz relação, pois também apresenta o seu texto de forma simples, em que há um narrador heterodiegético com focalização onisciente, cuja representação temporal é essencialmente linear.

Além disso, para ela, fica claro que a principal função da parábola é de teor moralizante, o que não ocorre no conto que, por sua vez, não faz apologia de um modo de conduta. Apesar de estar em relação textual com esse tipo de texto, a narrativa de Guimarães Rosa ultrapassa esses limites, pois é um conto associado à parábola tradicional com características e elementos paródicos. Assim, não se deve sair dessa leitura com um modelo de como se deve ser, mas com a noção de que cada um tem um modo particular de ser e que cada um deve encontrar o seu.

Ao concluir, Ferri declara em sua dissertação que há uma mensagem no conto referente ao tema da conversão, em todas as suas particularidades, que é mais digna de mérito do que se revela na “parábola do filho pródigo”, principalmente pelo fato de Lalino não ter voltado a uma situação confortável de mãos abanando, mas ter lutado para conquistá-la. Ela interpreta que o que faltava para a parábola seria a indicação de que o filho pródigo realmente trabalhou duro para conseguir o que almejava como fez Eulálio Salãthiel. Por fim, ela resume toda essa situação a uma lição, um julgamento final, uma mensagem, fato que revela um preconceito com relação ao texto-fonte em questão, ao não tratar da literariedade presente.

Esses são os nomes que têm se destacado no estudo interpretativo literário de Guimarães Rosa e poderão ser consultados em busca de referências ao conto que será analisado nesta dissertação e em busca de trabalhos teóricos que, embora tratando de outros contos e obras, possam servir como modelos de vias de abordagem da narrativa de Rosa.

Até este ponto, os estudos relacionados com o tema em questão apenas apresentaram a função de exemplaridade, o caráter moralizante, de cunho religioso, da parábola, por meio de perspectivas espirituais, de dogma, tratando-a, assim, somente como um texto de formas estruturais simples, básicas, um gênero de pouco, ou até mesmo, de nenhum valor estético literário.

Em contrapartida a essa função de exemplaridade dos textos em questão, abordada pelos estudiosos analisados, uma referência importante é a obra *A necessidade da arte* (1973), em que Ernst Fischer questiona a indispensabilidade da arte, pois esta em geral era concebida como “substituto da vida” (p.11), com o intuito de equilibrar a realidade deficiente de cada momento histórico.

No entanto, a função da arte não pode ser resumida somente desta maneira; ela tem sido, é e sempre será necessária, pelo fato de unir o indivíduo a tudo que o rodeia, por meio da circulação de experiências e idéias constituídas juntamente com o divertimento, o prazer e a satisfação de estimular a inteligência e instruir a humanidade. Assim, conforme o autor, a arte tem o poder de se sobrepôr ao momento histórico por exercer um fascínio permanente universal.

Para Fischer, a obra de arte deve levar o homem a formular um julgamento quanto ao que viu, não por meio de identificação passiva, mas de forma racional que requer ação e decisão, combinada com a presença de um auxílio mágico, que domina um mundo real inexplorado. Esta última característica faz parte da natureza original da arte, que, sem essa magia, deixaria de ser uma expressão artística.

Dessa forma, o autor afirma que a função essencial da arte não é a representação da realidade, moralizando-a, mas sim, a de “esclarecer e incitar à ação” (p.20), para que o homem se torne capaz de conhecer e mudar o mundo, sem esquecer a magia, o gozo, a fruição, que são inerentes a todas as manifestações de uma obra de arte.

Por fim, na mesma direção das colocações apresentadas nesta pesquisa, encontra-se a tese de doutorado “A Parábola Teatral de Bertolt Brecht: tese ou antítese?” (2007), na qual, Teresa Maria Grubisich analisa a parábola como recurso narrativo, retórico e estilístico que se presta à representação de uma concepção de realidade e de arte, pois a escolha do gênero determina um posicionamento.

A autora demonstra a gênese e a especificidade da parábola, por meio da investigação do seu mecanismo e eficácia como gênero, a partir do estudo teórico da análise do discurso de Mikhail Bakhtin, atrelado às estratégias discursivas geradoras de sentido, como a intertextualidade, a polifonia, o dialogismo, a paródia e a ironia. Além disso, ela define a parábola como narrativa alegórica, com base na tese “A Parábola” (1998), de Marco Antonio Domingues Sant’Anna, na qual encontra-se toda a conceituação de parábola, desde o seu surgimento, com as clássicas, passando pelas bíblicas, até as mais modernas, como as parábolas teatrais de Brecht.

Deste modo, Grubisich analisa, em cada uma das peças selecionadas, a dinâmica instaurada na junção dos gêneros: parábola e teatro épico. Portanto, verifica-se que esta transposição de gênero com um texto bíblico não é exclusiva das formas teatrais, pode ser encontrada em qualquer manifestação literária, constatando, assim, seu caráter universal.

Sendo assim, o diferencial deste estudo se dá a partir de uma reflexão acerca da relevância do estudo da parábola tanto para o seu próprio conhecimento estético literário quanto para a constatação da mesma como referência literária consagrada para inúmeras obras que se tornaram marcos na literatura estrangeira e brasileira, como é o caso do conto “A volta do marido pródigo” selecionado neste trabalho.

1.3. Intertextualidade

A reflexão teórica da intertextualidade será feita com base em três textos: um de Leyla Perrone Moisés, “Crítica e Intertextualidade”, da obra *Texto, crítica, escritura* (1978), outro de José Luiz Fiorin, “Interdiscursividade e intertextualidade”, retirado de *Bakhtin outros conceitos-chave* (2006), e o de Ingedore Grunfeld Villaça Koch, “Intertextualidade-outras olhares,” da obra *Intertextualidade: diálogos possíveis* (Koch et alii, 2007).

Iniciando-se pelo texto “Crítica e Intertextualidade”, de Leyla P. Moisés, levanta-se que uma das principais características da obra literária do final do século XIX é a multiplicação de seus significados por meio do dialogismo, da intertextualidade, em que as personagens começam a representar diferentes “vozes” não unificadas, conforme pode ser visto nas obras de Dostoievski, Kafka, Mallarmé, Fernando Pessoa e de Joyce.

As alusões, citações, paródias, pastiches, plágios são alguns exemplos dessas relações entre diferentes discursos na composição textual, tornando-se algo específico, original, próprio da obra.

A autora ainda desenvolve que essa inter-relação entre os textos não é algo novo, pois

O inter-relacionamento de discursos de diferentes épocas ou de diferentes áreas lingüísticas não é novo, podemos mesmo dizer que ele caracteriza desde sempre a atividade poética. Em todos os tempos, o texto literário surgiu relacionado com outros textos anteriores ou contemporâneos, a literatura sempre nasceu da e na literatura. Basta lembrar as relações temáticas e formais de inúmeras grandes obras do passado com a Bíblia, com os textos greco-latinos, com as obras literárias imediatamente anteriores, que lhes serviam de modelo estrutural e de fonte de “citações”, personagens e situações (*A Divina Comédia, Os Lusíadas, Dom Quixote*, etc.) (MOISÉS, 1978, p. 59).

Portanto, essa intercomunicação dos discursos é algo utilizado desde o nascimento da literatura, do surgimento da atividade poética; o que seria realmente novo é o estudo de forma sistemática desse recurso literário.

A despeito disso, Moisés atribui a Mikhail Bakhtin a primeira teorização do fenômeno da intertextualidade, em sua obra *Problemas da poética de Dostoievski*, pois o autor caracteriza os romances de Dostoievski como sendo “polifônicos”, por apresentarem uma pluralidade de vozes. Analisando a obra de Dostoievski, o teórico russo afirma que o romance seria uma forma dialógica por excelência, pelo fato de ser composto por discursos de várias naturezas, tais como: o jurídico, o bíblico, o popular, o político.

Com base nesses estudos de Bakhtin, a autora apresenta uma distinção entre o discurso dialógico e o monológico, em que este último relaciona-se com a crença no ser, com a substância, a causalidade, a continuidade; enquanto o dialógico seria o oposto de tudo isso, um discurso em que cada sequência é seguida por outra “imediatamente superior”, não deduzida de modo causal, “transfinita” (p. 61).

Com isso, segundo a autora, na produção textual estabelece-se uma rede de sentidos, que está além de cada texto, relacionada a todo um conjunto dos enunciados poéticos, e em constante produção de sentidos novos, a partir da absorção e transformação de outros textos. Assim, ela entende o processo intertextual como um

[...] trabalho constante de cada texto com relação aos outros, esse imenso e incessante diálogo entre obras que constitui a literatura. Cada obra surge como uma nova voz (ou um novo conjunto de vozes) que fará soar diferentemente as vozes anteriores, arrancando-lhes novas entonações (MOISÉS, 1978, p. 63).

A condição necessária para o processo intertextual, segundo Moisés, é que a obra seja “inacabada”, que ela permita continuação por se constituir um presente que se prolonga para o futuro, havendo, assim, uma abertura dialógica. Diferentemente daquelas obras historicamente liquidadas, que não permite ao homem dizer mais nada.

Este conceito de obra “inacabada” relaciona-se ao de obra “aberta” elaborado por Umberto Eco, para quem a obra literária significa o mundo em si através da maneira como essas palavras são organizadas, ainda que, tomadas isoladamente, signifiquem coisas sem sentido, ou então, acontecimentos, relações entre acontecimentos que parecem nada ter em comum com o mundo.

Quanto às teorias a respeito do que seria realmente uma obra poética, a autora contrasta três autores: Michel Butor, Roland Barthes e Maurice Blanchot. Com relação a Butor e Barthes, ela desenvolve que

A diferença entre Butor e Barthes é que o primeiro propõe uma continuidade na linha da história, em direção a uma totalidade impossível mas desejada (não um projeto mas uma nostalgia hegeliana). Barthes coloca não uma continuidade mas uma contigüidade dos discursos, uma circularidade que abole o tempo e o espaço, um intertexto infinito (o adjetivo “infinito” é uma marca estilística de Barthes). Em ambos há o sonho da “maior linguagem”, mas esta é concebida diferentemente por cada um deles: em Butor, como monumentalidade, em Barthes como disseminação (MOISÉS, 1978, p. 74).

Já, segundo Moisés, a obra de Blanchot é orientada por meio de uma reflexão no sentido de sua origem, da volta, em direção à morte e ao silêncio, não considera o seu sentido humano, o anula, criando um “não- sentido”.

A autora ainda comenta que, para Michel Butor, a citação é vista como uma forma de paródia, pois o seu uso simples já a transforma, por causa do recorte, da escolha, do modo como o autor a encara dentro de seu texto. Por essa razão, não apresenta bibliografia, nem notas de rodapé em seus trabalhos, o que tem sido censurado por muito universitários franceses.

Dessa forma, pode-se concluir que para cada uma dessas visões há um tipo de intertextualidade, que para Butor é construtiva, para Barthes é disseminadora, e para Blanchot seria algo que visa eternamente ao silêncio, como origem que foi perdida.

Por sua vez, José Luiz Fiorin, em “Interdiscursividade e intertextualidade”, tenta explicar o problema acerca dos conceitos de interdiscurso e intertextualidade.

Segundo o autor, é na obra bakhtiniana que aparece pela primeira vez a questão do interdiscurso, da intertextualidade na interpretação literária, porém, não se encontram especificamente esses termos; eles só são assim revelados graças às traduções de Julia Kristeva que introduziu Bakhtin na França.

Kristeva, em sua obra *Critique* (1967), discute as teorias bakhtinianas expostas na obras *Problemas da poética de Dostoiévski* e *A obra de François Rabelais* a respeito de texto literário. Segundo ela, para Bakhtin, o discurso literário “não é um *ponto* (um sentido fixo), mas um *cruzamento de superfícies* textuais, um diálogo de várias escrituras”, em que todo texto é construído “como um mosaico de citações, todo o texto é absorção e transformação de um outro texto” (p. 439-40). Ainda reflete que Bakhtin opera com a noção de intertextualidade, pois considera que o “diálogo é a única esfera possível da vida da linguagem”; com isso, vê “a escritura como leitura do *corpus* literário anterior e o texto como absorção e réplica a um outro texto” (p. 443-4). Dessa forma, ela consegue introduzir a noção de intertextualidade como procedimento real de constituição do texto.

Com relação a isso, Roland Barthes repensa a noção de texto, definindo-o como prática significante, em que “a significação se produz, não no nível de uma abstração (a língua), mas como uma operação, um trabalho, em que se investem, ao mesmo tempo e num só movimento, o debate do sujeito e do Outro e o contexto social”. Assim, “todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, sob formas mais ou menos reconhecíveis” (1992, p. 245).

A respeito da noção de interdiscurso, Fiorin revela que, em Bakhtin, ela aparece sob o nome de dialogismo, que seria o modo de funcionamento real da linguagem e, portanto, é seu princípio constitutivo; uma forma particular de composição do discurso, uma vez que

[...] todo discurso concreto (enunciação) encontra aquele objeto para o qual está voltado, sempre, por assim dizer, desacreditado, contestado, avaliado, envolvido por sua névoa escura ou, pelo contrário, iluminado pelos discursos de outrem que já falaram sobre ele. O objeto está amarrado e penetrado por idéias gerais, por pontos de vista, por apreciações de outros e por entonações. Orientado para o seu objeto, o discurso penetra neste meio dialogicamente perturbado e tenso de discursos de outrem, de julgamentos e de entonações. Ele se entrelaça com eles em interações complexas, fundindo-se com uns, isolando-se de outros, cruzando com terceiros; e tudo isso pode formar substancialmente o discurso, penetrar em todos os seus extratos semânticos, tornar complexa a sua expressão, influenciar todo o seu aspecto estilístico (BAKHTIN, 1998, p. 86).

Além desse dialogismo, que se encontra na materialidade do discurso, há outro que ocorre quando diferentes vozes são incorporadas no interior do discurso, que Bakhtin nomeia como “concepção estreita do dialogismo” ou “formas externas, visíveis”, do dialogismo. Para ele, há duas maneiras de incorporar essas distintas vozes no enunciado: aquela em que o discurso do outro é abertamente citado e nitidamente separado, que corresponderiam às formas composicionais do discurso direto e indireto, as aspas e a negação; a outra é aquela em que o enunciado é bivocal, ou seja, internamente dialogizado, e apareceria nas formas composicionais como a da paródia, a estilização, a polêmica velada ou clara e o discurso indireto livre.

Fiorin ainda questiona se o dialogismo é um fenômeno social ou individual. Como resposta apresenta que para Bakhtin ele seria tanto de ordem individual quanto de domínio social, pois leva em conta não só o as polêmicas políticas, culturais, econômicas, que refletem visões de mundo diversas, mas também fenômenos como a fala, que se vai moldando pela opinião do locutor imediato ou a reprodução da fala alheia com uma entonação zombeteira, dubitativa, admirativa, indignada, aprovadora, reprovadora. Dessa forma, o dialogismo é social e individual, pois a singularidade do sujeito ocorre na sua interação social.

Com relação a isso, além dos enunciados já constituídos serem relacionados a textos anteriores, os que lhe sucedem também são importantes na construção da comunicação verbal, pois o enunciado é elaborado em função de uma resposta, está ligado a ela, que ainda não existe, mas é esperada.

Encontra-se, ainda, uma dificuldade na distinção entre os conceitos de *interdiscursividade* e *intertextualidade*. A fim de resolver essa questão, primeiramente, deve-se perceber a diferença entre texto, enunciado e discurso, segundo Bakhtin.

Para ele, o texto é unidade da expressão que manifesta o pensamento, a emoção, o sentido, o significado; porém, pode ser confundido com o enunciado, mas não o é, pois o enunciado deve estar inserido dentro da relação dialógica para ter realidade.

Além disso, diferencia enunciado e discurso, ao revelar que

Pode-se estabelecer um princípio de identidade entre a língua e o discurso, porque no discurso se apagam os limites dialógicos do enunciado, mas jamais se pode confundir língua e comunicação verbal (entendida como comunicação dialógica efetuada mediante enunciados) (BAKHTIN, 1992, p. 335).

A despeito disso, segundo Fiorin, o discurso deve ser entendido como uma abstração: uma posição social considerada fora das relações dialógicas, vista como uma identidade em que “o discurso é apenas a realidade aparente (mas realidade) de que os falantes concebem seu discurso autonomamente, dão a ele uma identidade essencial” (p. 181).

Com isso, ele denomina qualquer relação dialógica, na medida em que é uma relação de sentido, interdiscursiva, e o termo intertextualidade fica reservado apenas para os casos em que a relação discursiva é materializada em textos. Como exemplo, cita os estilos de autores, de movimentos literários, de grupos sociais, quando são estilizados ou parodiados, mantêm relações intertextuais, por apresentarem uma materialidade.

Sendo assim, Fiorin conclui que interdiscursividade é qualquer relação dialógica entre enunciados; enquanto intertextualidade é um tipo particular de interdiscursividade, em que se encontram num texto duas materialidades textuais distintas.

O conto em estudo, “A Volta do Marido Pródigo”, de Guimarães Rosa, constitui um caso de intertextualidade e de interdiscursividade, pois há uma paródia de estilo, e, ainda, o autor se utiliza da forma constitutiva da parábola, para transformá-la, subverter a sua temática e forma. Encontra-se, assim, no texto em forma de conto, a materialidade linguístico-textual de dois estilos.

A Linguística Textual tem sido a principal ciência a discutir e expor os limites de constituição da intertextualidade, sem deixar de manter associações aos estudos sobre a cognição, antropologia cultural e social, pois, muito se tem estudado a respeito de seus desdobramentos, sejam eles teóricos ou da determinação de seus limites.

A despeito disso, em seu texto “Interterxtualidade - outros olhares”, Ingedore G. V. Koch reflete sobre uma das principais obras sobre o assunto em questão: *Palimpsestes* (1982), de Gerárd Genette, com o propósito de compreender os efeitos de sentido ocasionados pelos diferentes tipos de intertextualidades.

De início, a autora revela que Genette trata dos diálogos entre textos, da intertextualidade, como relações de *transtextualidade*. Ele ainda subclassifica essas transtextualidades em outros tipos, entre os quais primeiro a ser comentado é o da *intertextualidade restrita*. Esse tipo englobaria as relações de co-presença entre os textos, na qual há a presença efetiva de um texto em outro. Fazem parte deste tipo de relações as citações bastante demarcadas, que têm por objetivo reforçar o efeito de um discurso, autenticando-o. Por sua vez, Koch chama estas relações intertextuais de *explícitas*.

Genette também inclui nesse tipo de intertextualidade as referências implícitas ao autor, que podem ser elaboradas por meio do *intertexto alheio* (repertório de outro autor), do *intertexto próprio* (repertório do próprio autor) ou do *enunciador genérico* (repertório de uma determinada comunidade).

Ainda, dentre os casos de *intertextualidade restrita* de Genette estão o da *alusão* e do *plágio*. O primeiro se daria pela inflexão, quando um enunciado supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro ao qual remete, que só são reconhecíveis para quem tem conhecimento do texto fonte. Este fato, para Koch, diz respeito à *intertextualidade implícita*, pois depende do leitor para recuperá-la; não se encontra na materialidade do texto. Plágio seria uma apropriação não revelada, uma omissão proposital e desonesta do verdadeiro autor, como se fosse um texto de própria autoria.

Nesse sentido, a autora sintetiza as intertextualidades por co-presença, fundamentadas na *intertextualidade restrita* de Genette, em: “explícitas”, nas quais se encontram a citação e a referência, e “implícitas”, em que se enquadram o plágio e a alusão.

Conforme Koch, Genete classifica o segundo tipo de *transtextualidade* como *paratextualidade*, que seriam todos os segmentos, as marcas, que o texto estabelece para a sua composição, como o título, subtítulo, prefácio, notas de rodapé, epígrafes, ilustrações. Esse tipo de transtextualidade pode ou não ser considerado como intertexto, somente aqueles que fossem extraídos de outros textos poderiam configurar uma relação intertextual.

Com relação a isso, ainda apresenta o conceito de *arquitextualidade*, que seria um tipo de enquadramento de um texto a outras categorias, como o tipo de discurso, o modo de enunciação, a aquisição de um gênero, que pode ou não ser indicado nos segmentos paratextuais da obra. Assim, a autora aponta que

Genette constata que, por vezes, são as indicações *paratextuais* que revelam o gênero ou o discurso a que ao texto pertence. Note-se que o autor já admitia que os tipos de *transtextualidade* não eram mutuamente excludentes e que alguns se mostravam essenciais para a definição do outro. O prefácio e o posfácio de uma obra, por exemplo, que seriam manifestações de *paratextualidade*, também se construiriam como um *metatexto*, ou seja, como um comentário crítico sobre a obra, que, por sua vez, se entranha de *citações*, de *referências* e de *alusões* (KOCH, 2007, p.134).

A despeito disso, Koch comenta sobre a função argumentativa que o recurso intertextual pode desempenhar, podendo haver uma *intertextualidade* das *semelhanças* ou das *diferenças* (p. 123), na medida em que só é possível compreender o sentido e a estrutura de uma obra quando relacionada a seus arquétipos. Assim, as obras podem encontrar-se em situação de realização, de transformação, de transgressão ou até mesmo de negação com seus textos de origem.

No caso das semelhanças, o intertexto é usado para seguir uma orientação argumentativa, como suporte ao texto derivado. Essa relação diz respeito à paráfrase, à estilização. Isso corresponde, segundo Dominique Maingueneau (2001), ao “valor de captação” de um texto. Por outro lado, no caso da intertextualidade das diferenças, o texto incorpora um outro para ridicularizá-lo, colocá-lo em questão, ou, ainda, negá-lo, o que se relaciona de alguma maneira ao que Maingueneau denomina de “valor de subversão” de um discurso, em que se enquadra o gênero da paródia.

Por fim, Koch apresenta o último tipo de *transtextualidade*, a *intertextualidade* por *derivação*, ou como na classificação de Genette, a *hipertextualidade*, que abrigaria todas as situações que um texto-fonte sofresse transformações simples, diretas ou indiretas (imitação), derivadas por outro texto, como é o caso da *paródia*, do *pastiche* e do *travestimento burlesco*. Pastiche define-se simplesmente como uma imitação de um estilo de um autor, dos seus traços de autoria ou de uma época, que apresenta uma mudança do conteúdo, mas não da forma; já o travestimento burlesco seria uma reescritura de um estilo ou gênero a partir de uma obra cujo conteúdo é conservado; enquanto que a paródia baseia-se na retomada de um texto, que é transformado em relação ao texto-fonte, cujo conteúdo é modificado, apresentado em um novo sentido, conservando-se apenas o estilo, ou, podendo, ainda, haver uma mudança do propósito comunicativo, do tom e de alguns aspectos estilísticas do texto de origem.

Genette ainda classifica a paródia em outros três tipos reconhecidos pela tradição literária: relacionando-a à aplicação de um texto nobre, modificado ou não, a um diferente

assunto, geralmente vulgar; ou à transposição de um texto nobre para um estilo ordinário, ou ao emprego de um estilo nobre (como epopéia) para um assunto ordinário ou não-heróico, alcançando, assim, o valor subversivo. Com relação a esse estilo nobre, acrescentaria, como exemplo, o texto bíblico, mais especificamente, a parábola.

Sendo assim, a autora conclui que esse último tipo de *intertextualidade*, a por *derivação*, é a que tem sido mais estudada pelos teóricos, devido ao caráter funcional que exerce em textos diversos, principalmente aqueles que se relacionam aos gêneros do discurso literário.

Por fim, pode-se afirmar que a intertextualidade é inerente à produção humana. O homem sempre lança mão do que já foi feito em seu processo de produção simbólica. Nesse sentido, falar em autonomia de um texto é, a rigor, improcedente, uma vez que ele se caracteriza por ser um momento que se situa entre um início e um final escolhidos.

Assim sendo, o texto, como objeto cultural, tem uma existência física que pode ser apontada e delimitada: um filme, um romance, um anúncio, uma música. Entretanto, esses objetos não estão ainda prontos, pois destinam-se ao olhar, à consciência e à recriação dos leitores. Cada texto constitui uma proposta de significação que não está inteiramente construída, que se dá no jogo de olhares entre o texto e seu destinatário. Este último é um interlocutor ativo no processo de significação, na medida em que participa do jogo intertextual tanto quanto o autor.

No sentido estrito, a palavra texto remete a uma ordem significativa verbal, dentro da qual, a literatura vale-se amplamente do recurso intertextual, consciente ou inconscientemente.

Em razão disso, é importante marcar a primazia de Bakhtin em relação a esses estudos, divulgados por Julia Kristeva, sendo dela o clássico conceito de intertextualidade: “[...] todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (1974, p. 64). Pode-se associar essas concepções ao estudo de Bakhtin sobre a inerente polifonia da linguagem, na medida em que todo discurso é composto de outros discursos, toda fala é habitada por vozes diversas.

Na verdade, a intertextualidade, inerente à linguagem, torna-se explícita em todas as produções literárias que se valem do recurso da apropriação, colocando em xeque a própria noção de autoria. Alguns exemplos de formas intertextuais que foram apresentadas neste estudo são: as referências, alusões, epígrafes, paráfrases, paródias ou pastiches, de que os escritores utilizam-se em seus diálogos com a tradição, como exemplo: Tomás Antônio Gonzaga retoma Camões, Drummond retoma Gonzaga, Adélia Prado retoma Drummond,

Eça de Queiroz relê Flaubert, Guimarães Rosa recorre aos textos bíblicos, dentre outros. Esses diálogos, no entanto, não se dão sempre em harmonia, pois, a tradição pode, de certa forma, ser reiterada com as diferentes retomadas que dela se fazem e pode também ser relativizada ou mesmo negada.

Sendo assim, para que haja um estudo propriamente dito da intertextualidade, deve-se, principalmente, levar em conta a sensibilidade do leitor em relação a esse recurso, pertinente não só à cultura e à memória de cada época, mas também, às preocupações formais dos escritores e considerar que os modos de leitura de cada época estão intimamente inscritos nas maneiras de formar.

No capítulo que se segue, apresenta-se um levantamento conceitual de *parábola*, tendo como ponto de partida a Antiguidade Clássica, passando pelos textos bíblicos, em que se constitui como forma literária, até as suas manifestações mais modernas. Além disso, apresentar-se-á uma análise literária da parábola *O filho pródigo*.

CAPÍTULO 2:

PARÁBOLA ANTIGA E MODERNA: UM CONFRONTO

2.1. A parábola como forma literária

Para a maioria das pessoas, a parábola é geralmente relacionada ao universo religioso, sendo, muitas vezes, lida, ouvida e discutida. Assim, ela é entendida como meio humano para se atingir um objetivo divino, que por meio da linguagem humana torna as doutrinas religiosas mais acessíveis. Assim, criou-se um instrumento para, justamente, conseguir atrair as massas e tornar a religião menos sofisticada e mais popular.

Com isso, aparece certo conhecimento a seu respeito, que, se por um lado permite o acesso e reconhecimento de um vasto número de parábolas, por outro, pode automatizar sua percepção, encobrindo o fato de que se tratam, como tantas outras, de uma forma pertencente ao campo literário, com seus mecanismos específicos de construção e de ricas potencialidades para a análise literária.

Em contrapartida, em seu artigo “A parábola no ensino”, publicado no *Proleitura*⁶, Carlos Erivany Fantinati discorre a respeito da importância literária da parábola, destacando que esta

[...] apresenta um conjunto de elementos estruturais que poderiam ser estudados no ensino, tais como sua estrutura literária enquanto discurso alegórico; os elementos morfológicos e estruturais ocorrentes na construção da ação; a representação do espaço, do tempo e das personagens; os traços funcionais e de efeito na tradição do gênero e atualmente; os tipos de parábola – a religiosa, a política, a existencial; ou ainda a presença do parabólico no contexto de outras formas literárias, como no teatro ou no conto de fadas moderno (p. 9).

Sendo assim, é possível perceber como uma parábola pode ocorrer dentro de um discurso narrativo, sem ter que servir apenas a fins pedagogizantes.

Robert Alter, em suas obras: *Guia Literário da Bíblia* (1987) e *Em Espelho Crítico* (1998), defende uma abordagem literária não só da parábola, mas também da Bíblia, por meio do estudo de signos e padrões repetidos, que segundo ele, permitem comparar as narrativas religiosas a grandes clássicos da literatura. Pois, para ele, a Bíblia é uma obra que, do ponto de vista literário, resiste ao tempo, e considerando-a um livro que, como outros, atingem seus efeitos por meio da língua escrita. Ao fazer isso, não despreza os demais valores da obra, como os históricos, arqueológicos e religiosos, com isso, afirma que a análise

⁶ A parábola no ensino. In: SANT’ANNA, M. A. D. (org.). *Proleitura*. A parábola. Assis: Departamento de literatura da FCL da UNESP. Ano 4, nº 14, jun/1007.

literária deve anteceder qualquer outra, já que essa leitura esclarece o que de fato se quer dizer.

Em entrevista dada a *Folha de São Paulo*, do dia 10 junho de 2005, o crítico declara que:

Não discuto que os escritores da Bíblia eram fortemente motivados pela ideologia religiosa. Eles queriam, sim, passar uma mensagem. Mas o fizeram de uma maneira sutil e sofisticada. Davi era o escolhido de Deus, mas foi representado com todas as contradições de um ser humano. Do ponto de vista literário é um personagem tão interessante quanto Madame Bovary ou Anna Karenina. E a mensagem religiosa é aprofundada: a história de Davi não é apresentada como um conto de fadas, mas, sim, no contexto de um mundo com questões políticas (p. 4-5).

Na obra *O gênero da parábola* (2010), do professor Marco Antônio Domingues Sant'Anna, pode-se verificar esse valor literário dos textos bíblicos, e, para isso, o autor percorre percurso cronológico da conceituação do termo parábola, desde as suas primeiras aparições até os dias atuais, por meio de várias definições encontradas, primeiramente, em textos de caráter teológico/ religioso, depois, na teoria literária laica, para, a partir daí, analisar as características específicas da parábola como um gênero literário.

De acordo com a definição encontrada por Sant'Anna, a parábola seria uma narrativa breve, amimética e alegórica. O amimetismo referido por ele pode ser percebido nas categorias das personagens, do espaço e do tempo, ou seja, a configuração desses elementos não mantém vínculos com a realidade empírica, mas segue um princípio de organização interna que lhe imprime um caráter universal. Com poucas exceções que acabam confirmando a regra, as personagens não apresentam nomes próprios e nem aspectos psicológicos individualizantes, os espaços não são definidos geograficamente e o tempo não é marcado cronologicamente.

Além disso, é possível detectar em sua forma as partes distintivas de uma narrativa tradicional: apresentação, complicação, clímax e desfecho, além de ser verossímil, em que há a possibilidade ou não de acontecer no mundo real.

Dessa forma, no plano formal de uma parábola é possível detectar um esquema mínimo narrativo com um narrador, um fato narrado, alguém a quem se narra. Também assume um forte caráter argumentativo, deixando de ser apenas um texto narrativo, composta de uma estrutura discursivo-poética com formas indiretas através da linguagem figurada.

Em sua forma tradicional, a parábola também se configura como uma “metanarrativa”, ou seja, uma narrativa passível de ser encaixada no corpo de um discurso mais amplo. Isso só é possível por ser breve, tendo em média 150 a 200 palavras, caso contrário, ocorreria uma digressão.

Sendo assim, essas narrativas bíblicas breves não apenas facilitam a sua inclusão num outro contexto discursivo, mas também lhes garante a força persuasiva, já que mantêm uma relação temática com o contexto em que estão situadas. A pequena estória contada constitui um recurso argumentativo eficaz na transmissão de uma verdade geral.

Por possuir esse caráter original intrinsecamente ligado à oralidade, presente em diálogos e manifestações públicas, é garantida à parábola uma possibilidade funcional de estabelecer um confronto entre seus interlocutores.

A participação do leitor nas parábolas é essencial, como em todo texto literário, pois sabe-se que é por meio da leitura de textos literários, que o leitor se atualiza e permite a atribuição de vários sentidos possíveis por meio da reconstrução do universo simbólico conforme as vivências pessoais de cada sujeito. Para isso, é preciso que a leitura seja uma atividade de construção de sentido que pressupõe a interação autor-texto-leitor, em que é preciso considerar, além das pistas e sinalizações que o texto oferece o conhecimento do leitor, pois, se o autor apresenta um texto incompleto, por pressupor a inserção do que foi dito em esquemas cognitivos compartilhados, é preciso que o leitor o complete, por meio de uma série de contribuições. Então, o leitor aplica ao texto um modelo cognitivo, ou esquema, baseado em conhecimentos armazenados na memória que nortearão seu modo de leitura, a seu tempo; com mais atenção ou menos atenção; com maior interação ou com menor interação

Destaca-se, assim, uma concepção de leitura como atividade baseada na interação autor-texto-leitor. Se por um lado, nesse processo, faz-se necessário considerar a materialidade lingüística do texto, elemento sobre o qual e a partir do qual se constitui a interação, por outro lado, é preciso também levar em conta os conhecimentos do leitor, condição fundamental para o estabelecimento da interação com maior ou menor intensidade, durabilidade, qualidade.

Por fim, pôde-se supor que de início a parábola não possuía alguma intenção estético-literária; mesmo porque, originalmente, havia uma grande ênfase na comunicação oral, e não escrita do gênero parabólico. Entretanto, pelo fato de os textos terem sido compostos a partir de elementos literários, manipulados e trabalhados de uma determinada forma, constituem um gênero reconhecido de discurso, que pode ser analisado também de forma literária.

2.2. Elementos distintivos da parábola antiga e da moderna

De acordo com o trabalho “Elementos Estruturais da parábola moderna”, do Prof. Marco Antonio Domingues Santa’Anna, a peça *A Boa Alma de Setzuan*, de Bertolt Brecht, as parábolas de Kafka e as de Kierkegaard servem de ótima referência para o estudo das parábolas modernas; já as parábolas tradicionais, mais propriamente as bíblicas, encontram-se, principalmente, no contexto do Novo Testamento.

Com relação às parábolas de Kafka, tem-se como referência o capítulo 6 “Wisdom Lost: Modern Parables” (Sabedoria perdida: Parábolas Modernas), da obra *Biblical Parables and their modern recreations: from “Apples of gold in silver settings” to “Imperial messages”*, de Gila Safran Naveh. Nesse capítulo a autora faz uma apresentação biográfica de Kafka e uma análise de seus textos “parabólicos”, com o intuito de encorajar futuras pesquisas acerca do gênero “parábola moderna”. Para ela

As parábolas de Kafka são paradoxos narrativos, organizados por uma forma e sentido alusivos, portanto, qualquer análise coerente deve considerar ambas construções. O significado das parábolas de Kafka é dependente de suas partes formais constitutivas. Da mesma forma, ela é altamente dependente do uso de metáforas e outros recursos estilísticos, de conjunções bem elaboradas dos fenômenos ou de conceitos não parecidos com relação a outros. A estrutura narrativa fixa de suas parábolas restringe o escritor de uma descrição mimética das coisas. O discurso parabólico de Kafka desafia nossa idéia de significado, e prova ser ilusório. Em suas parábolas, o sentido nunca está disponível, apresenta apenas as condições de possibilidade para ele (p.141, tradução nossa).⁷

O fato de que as parábolas tradicionais apresentam-se, apenas, em forma narrativa, não é determinante em sua versão moderna, pois esta pode aparecer tanto em forma de narrativa, como, por exemplo, nas parábolas de Kafka e de Kierkegaard, como em outra modalidade, como é o caso da peça de teatro de Brecht.

⁷ “Kafka’s parables are narratives paradoxes, governed by an allusive meaning and form, therefore, any cogent analysis must look at both constraints. The meaning of Kafka’s parables is dependent upon the form’s constitutive parts. Likewise, it is highly dependent on the use of metaphors and other tropes, namely the clever conjunctions of phenomena or concepts not seen in relation to each other otherwise. The strict narrative structure of his parables restricts the writer from indulging in mimetic description. Kafka’s parabolic discourse challenges our idea of meaning and proves it to be illusory. In his parables, meaning is never available, only the conditions of possibility for it.”

O autor consegue, de forma exemplar, transpor para o teatro algum ensinamento para o leitor, relacionando-se ao gênero da parábola, ao mesmo tempo em que o gênero teatro produz ilustrações vivas de acontecimentos transmitidos ou imaginados por pessoas.

Por sua vez, a parábola tradicional constitui uma *metanarrativa*, por estar inserida no âmbito de um discurso mais amplo, que, de maneira geral, caracteriza-se pelo tom pedagógico ou confrontativo, em que se procura conduzir o receptor ao aprendizado de um princípio universal ou ao reconhecimento de uma verdade sobre si mesmo. Sendo assim, a parábola é contada com a função de incorporar um princípio ou facilitar o confronto através de uma estória, a fim de que, quase que invariavelmente, um preceito generalizante seja oferecido ao final das parábolas bíblicas.

Esse fato pode não ocorrer no caso das parábolas modernas, pois são autônomas, não se vinculam a outros discursos, mas isso não quer dizer que não possa haver a representação de uma perspectiva ou de uma visão de mundo, pois, sendo uma narrativa alegórica, ela também constitui um meio de expressão em lugar de um discurso objetivo; há uma visão de mundo que é transmitida através da própria estrutura do texto e de seus elementos constitutivos.

No caso do conto “A volta do marido pródigo”, selecionado neste trabalho, ele está inserido na obra *Sagarana*, juntamente com outros nove contos, nos quais estão presentes os temas básicos de João Guimarães Rosa: a aventura, a morte, os animais representados como gente, as reflexões subjetivas e espiritualistas. Cinco deles: “O burrinho pedrês”, “Duelo”, “São Marcos”, “A hora e a vez de Augusto Matraga” e “Corpo fechado” trazem para os sertões de Minas Gerais peripécias de antigas histórias épicas ou heróicas; o lirismo dos temas do amor e da solidão transparece em “Sarapalha” e “Minha gente”; em “A volta do marido pródigo” há uma espécie de heroísmo gaiato; enquanto que as reflexões sobre o poder e a fraqueza centralizam-se em “Conversa de bois”.

O narrador desses contos caracteriza como folclóricas as histórias que conta, inserindo nelas textos populares e dando-lhes um tom épico ou de histórias de fada. Por exemplo, tem-se o trecho “Era uma vez” que no início do conto “O burrinho pedrês” torna-se “Era um burrinho pedrês”. Neste conto, assim como em “Conversa de bois” e em “A volta do marido pródigo”, os animais se transformam em heróis, questionando o saber dos homens com o seu suposto não saber.

Sendo assim, *Sagarana* torna-se uma obra única, repleta de histórias dentro de histórias, de digressões filosóficas e de monólogos interiores que desvendam o universo dos homens, dos bichos e das coisas, além de apresentar sua simbologia, mágica, mítica e poética

que humanizam em sentido profundo os protagonistas, aparentemente apenas sertanejos dos Gerais, e universalizam o sertão.

Outra característica da parábola tradicional é a de constituir-se uma forma breve que está relacionada a sua função didática e confrontativa. Entretanto, na modernidade há uma variação nesse aspecto das funções, sendo assim, a manutenção da extensão curta apresenta-se apenas como um possível reflexo da tradição do gênero e não atua mais com esse caráter funcional. Com relação ao texto em estudo, ao subverter, complementar o gênero tradicional da parábola, Guimarães Rosa não se utiliza da forma narrativa curta, inova com a grande extensão de seu conto, ao relatar nas 49 páginas, divididas em nove capítulos, a trajetória da vida do protagonista Lalino.

Investindo no caráter econômico do gênero, o próprio título “A volta do marido pródigo” e as epígrafes do conto:

"Negra danada, siô, é Maria.
ela dá no coice, ela dá na guia,
lavando roupa na ventania.
Negro danado, siô, é Heitó
de calça branca, de paletó,
foi no inferno, mas não entrou!"
(CANTIGA DE BATUQUE, A GRANDE VELOCIDADE) (ROSA, 1976, p.69)

- Ó seu Bicho-Cabaça!? Viu uma
velhinha passar por aí? ...
- Não vi velha, nem velhinha,
corre, corre, cabacinha.. .
Não vi velha nem velhinha!
Corre! corre! cabacinha .. .
(DE UMA ESTÓRIA.) (ROSA, 1976, p.69)

são expressivos nessa caracterização dinâmica das personagens, uma vez que já indicam um processo de passagem, movimento, transformação de estado; isso leva a um confronto interpessoal com o receptor, requerendo dele uma resposta imediata sobre o estímulo dado.

A participação do leitor, nesse caso, torna-se indispensável para a formulação do discurso parabólico, pois se aplica a um processo no qual a busca dos resultados segue um caminho que é construído em conjunto com o leitor a partir de seu posicionamento diante do texto. Nesse aspecto, a parábola, seja ela antiga ou moderna, revela a sua capacidade de enredar os leitores, dispondo suas formas de modo a suscitar emoções que os induzem a fazer a escolha prevista por ela.

Conforme visto anteriormente, em relação às categorias de personagem, tempo e espaço, a parábola antiga constitui-se assimétrica, com personagens planas, pré-definidas num espaço e tempo, modelos unitários, que não são retratadas em seus conflitos pessoais e existenciais; ou são boas ou más. Na *Parábola da ovelhinha do pobre* (Cf. II Samuel 12: 11-17), tem-se um exemplo expressivo dessa forma de representação, pois as personagens da narrativa não são construções ficcionais individualizadas, mas sim tipos: o rico, o pobre, a ovelhinha; isso também ocorre em relação ao espaço, reduzido a “na mesma cidade”. Essa tipificação das personagens e a indeterminação do espaço não permitem ao rei Davi saber que a história da ovelha perdida refere-se a ele.

Em contrapartida, na parábola moderna, a personagem é revelada como fragmentária e instável, que vive em constante conflito consigo mesma e com o mundo em que vive, como ocorre, por exemplo, com a personagem de “The new shoes”, de Sören Kierkegaard, que ao passar por transformações, encontra-se embriagada e adormecida no meio da estrada, desencadeando, assim, a perda da integridade e da identidade humanas do camponês.

Outro fator distintivo entre a parábola tradicional e a moderna é a maneira com que cada uma apresenta o desfecho da história. Mesmo que dentre as parábolas bíblicas encontremos exemplares caracterizados por esquemas de reversão, por elementos de surpresa, esses esquemas de estranhamento não se apresentam tão intensos como nas modernas, em que há uma quebra do horizonte de expectativa, pois o seu desfecho é completamente aberto; assim, o seu “happy ending” é encontrado na subjetividade individual de cada um que, depende de seu potencial humano e não de forças externas, enquanto luta para traçar o seu próprio destino.

Nesse ponto, torna-se interessante citar um comentário de Thomas C. Oden, sobre o assunto, extraído da sua introdução para a obra *Parables of Kierkegaard*:

Isto é exatamente o que as parábolas requerem de seus leitores: que eles desatem os nós por eles mesmos – denominados anteriormente de “nós dialéticos”-; por esta razão eu, deliberadamente, não tento escrever um comentário-padrão ou alegadamente “correto” sobre cada parábola desde que cada uma delas tenha por objetivo desafiar, de sua própria maneira, a consciência subjetiva do leitor individual⁸ (ODEN, 1998: p.xiii, tradução nossa).

⁸ “This is exactly what the parables require of readers, that they untie the knot for themselves; and for this reason I deliberately make no attempt to write a standard or allegedly “correct” commentary on each parable, since each parable aims to challenge the subjective consciousness of the individual reader in its own way”.

Outro aspecto das parábolas modernas que constitui um diferencial de grande importância em relação às parábolas antigas é o da intenção estética do autor ao construir as suas narrativas. Ainda que a parábola bíblica, por exemplo, seja inegavelmente composta de elementos literários, estruturada através de processos característicos desse campo e requeira procedimentos hermenêuticos próprios da Teoria da Literatura para sua interpretação, sabe-se que a intenção do autor não foi a de provocar o prazer estético.

Werner Brettschneider, em seu artigo “O renascimento da parábola na actualidade” publicado na revista *Humboldt*⁹, também conceitua a parábola, desde a sua forma tradicional, a antiga, até a moderna. Segundo o autor, a parábola antiga caracteriza-se por ser uma forma “fechada”, sistematizada, na qual a presença do exemplo e a lição transmitem juízos ou normas da filosofia prática unívocos e inquestionáveis. Já o “exemplo” da forma aberta da parábola moderna constitui-se por apresentar perguntas, probabilidades, possibilidades, que visam à discussão, à interrogação e ao que há de perturbador no ser humano, inserido num contexto de total crise espiritual e religiosa, decorrente da pressão dessa época de descrença que obriga a parábola a não ter mais caráter didático, mas sim, interrogante. Ele ainda revela que

Independente da intenção ser fundamentalmente moral, política ou crítica, a lei formal da parábola conduz à redução da linguagem. A descrição do mundo material exige precisão de abundância de pormenores. Quem conta uma história pela história em si, tende à ornamentação, à alteração do ritmo em prol da tensão, à motivação e modulações cuidadas; descreve pelo gosto de escrever. As leis que regem a linguagem da parábola moderna são outras: economia, supressão, canalização da matéria exuberante em fórmulas e equações dum modo antinaturalista e alienatório... (BRETTSCHEIDER, 1973, p. 17).

Assim, conforme Brettschneider, a renovação da parábola significa implicitamente a transformação da forma fechada em forma aberta, que constitui mais do que simples expressão dum engajamento consciente e apaixonado, desejoso de ensinar e de exortar; significa igualmente o renascimento de um falar especificamente poético.

Dessa forma, a parábola tradicional possui um tom pedagógico e não pedagogizante, e mais confrontativo, ao conduzir ao reconhecimento de um princípio universal. Assim, a transmissão da moral é tarefa para o leitor, pois a parábola se apresenta interrogante, pretende esclarecer, despertar um novo pensamento. Todavia, a parábola

⁹ Ano 13- nº28- 1973.

moderna transmite uma visão de mundo interpretada sob uma perspectiva política, porém, é elaborada por meio da própria estrutura, do texto, dos intertextos e dos elementos constituintes, pois, o elemento fundamental, primeiro da arte, do texto literário é a intenção estética, a fruição.

Ainda com relação à parábola moderna, o autor declara que ela pode aparecer em qualquer um dos gêneros já definidos, podendo associar-se à narrativa, à novela, às formas teatrais e ao conto, conforme acontece em “A volta do marido pródigo”, que apresenta a estrutura narrativa-descritiva de um conto, mas também possui elementos característicos da parábola moderna, pois estabelece ligação direta com o seu texto-base, a parábola tradicional bíblica do *Filho Pródigo*, ao retomá-lo como referência, e com a paródia, ao se utilizar do texto fonte, para colocá-lo em questão, inovar o seu conteúdo a fim de apresentar um novo sentido.

Considerando essas propriedades do gênero da parábola em suas diferentes manifestações, pode-se considerar que embora a parábola bíblica seja inegavelmente composta de elementos literários, estruturada por processos característicos dessa área e requeira procedimentos próprios da Teoria da Literatura para a sua interpretação, é notável que a intenção primeira do autor não foi a de provocar o prazer estético. Em contrapartida, as manifestações modernas desse gênero desprendem-se dos interesses religiosos e firmam propósitos estritamente literários, que passam a configurar uma busca pelo prazer estético.

Com relação às parábolas modernas, as transformações se operaram com base nas alterações sócio-político-econômicas que exigiram adaptações estéticas capazes de ajustar o discurso artístico às novas orientações e valores do mundo moderno. A respeito disso, Anatol Rosenfeld define essa época da seguinte forma: “com todos os valores em transição e por isso incoerentes, uma realidade que deixou de ser um mundo explicado, exige as adaptações estéticas capazes de incorporar o estado de fluxo e insegurança dentro da própria estrutura da obra.” (ROSENFELD, 1976, p. 86).

Em suma, todos esses elementos levantados para confronto entre as parábolas antigas e as modernas devem sempre ser relacionados ao contexto de produção de cada uma dessas produções literárias.

2.3. Análise da parábola *O filho pródigo*

Aproximavam-se de Jesus os publicanos e os pecadores para ouvi-lo. Os fariseus e os escribas murmuravam: “Este homem recebe e come com pessoas de má vida!” Então lhes propôs a seguinte parábola: “Quem de vós que, tendo cem ovelhas e perdendo uma delas, não deixa as noventa e nove no deserto e vai em busca da que se perdeu, até encontrá-la? E depois de encontrá-la, a põe nos ombros, cheio de júbilo, e, voltando para a casa, reúne os amigos e vizinhos, dizendo-lhes: Regozijai-vos comigo, achei a minha ovelha que se havia perdido. Digo-vos que assim haverá maior júbilo no céu por um só pecador que fizer penitência do que por noventa e nove justos que não necessitam de arrependimento.” “Ou qual é a mulher que, tendo dez dracmas e perdendo uma delas, não acende a lâmpada, varre a casa, e a busca diligentemente, até encontrá-la? E tendo-a encontrado, reúne as amigas e vizinhas, dizendo: Regozijai-vos comigo, achei a dracma que tinha perdido. Digo-vos, que haverá júbilo entre os anjos de Deus por um só pecador que se arrependa.” Disse também: “Um homem tinha dois filhos. O mais moço disse a seu pai: Meu pai, dá-me a parte da herança que me toca. O pai então repartiu entre eles os haveres. Poucos dias depois, ajuntando tudo o que lhe pertencia, partiu o filho mais moço para um país muito distante e lá dissipou a sua fortuna, vivendo dissolutamente.

Depois de ter esbanjado tudo, sobreveio àquela região uma grande fome e ele começou a passar penúria. Foi pôr-se ao serviço de um dos habitantes daquela região, que o mandou para os seus campos guardar os porcos. Desejava ele fartar-se das vagens que os porcos comiam, mas ninguém lho dava. “Entrou então em si e refletiu: Quantos empregados há na casa de meu pai que têm pão em abundância... e eu, aqui, estou a morrer de fome! Levantar-me-ei e irei a meu pai, e dir-lhe-ei: Meu pai, pequei contra o céu e contra ti; já não sou digno de ser chamado teu filho. Trata-me como a um dos teus empregados. Levantou-se, pois, e foi ter com seu pai. Estava ainda longe, quando o seu pai o viu e, movido de compaixão, correu-lhe ao encontro e lançou-se-lhe ao pescoço e o beijou. O filho lhe disse, então: Meu pai, pequei contra o céu e contra ti; já não sou digno de ser chamado teu filho. Mas o pai falou aos servos: Trazei-me depressa a melhor veste e vestilha, e ponde-lhe um anel no dedo e calçados nos pés. Trazei também um novilho cevado e matai-o; comamos e façamos uma festa. Este meu filho estava morto, e reviveu; tinha se perdido e foi achado. E começaram a festa. O filho mais velho estava no campo. Ao voltar e aproximar-se da casa, ouviu a música e as danças. Chamou um servo e perguntou-lhe o que havia. Ele lhe explicou: Voltou teu irmão. E teu pai mandou matar um novilho gordo, porque o reencontrou são e salvo. Encolerizou-se ele e não queria entrar, mas seu pai saiu e insistiu com ele. Ele, então, respondeu ao pai: Há tantos anos que te sirvo, sem jamais transgredir ordem alguma tua, e nunca me deste um cabrito para festejar com os meus amigos. E agora, que voltou este teu filho, que gastou os teus bens com as meretrizes, logo lhe mandaste matar um novilho gordo! Explicou-lhe o pai: Filho, tu estás sempre comigo, e tudo o que é meu é teu. Convinha, porém, fazermos festa, pois este teu irmão estava morto, e reviveu; tinha se perdido, e foi achado (Lc, 15,11- 32).

O conteúdo narrativo desta parábola bíblica, descrita em Lucas 15, 11-32, é sobre o episódio de dois filhos e seu pai. O mais jovem exige e apossa-se de suas heranças, vai ao

mundo, ao submundo, até a miséria total, e retorna aos braços do pai, enquanto, o filho mais velho fica junto de seu pai, fiel, trabalhador, cumpridor de seus deveres, que vive uma vida correta e digna. O pai, senhor de muitas posses, ponderado em decisões sábias, acolhe o filho perdido com grande amor, e, ao mesmo tempo, sabe conduzir com carinho a revolta do filho mais velho, diante de sua indignação quanto à acolhida dada ao irmão mais moço.

Primeiramente, tem-se que ter em mente o contexto no qual Jesus narra essa história. Para isso, Lucas escreve: “Todos os publicanos e os pecadores estavam se aproximando para ouvi-lo. Os fariseus e os escribas, porém, murmuravam: ‘Esse homem recebe os pecadores e come com eles’”. Nota-se, assim, que Jesus é visto como um professor, que é questionado, criticado por alguns estudiosos da época. Como resposta, narra aos críticos a parábola da ovelha perdida, da dracma perdida e a do filho pródigo

Para a análise dessa história toma-se como base a obra *A Volta do Filho Pródigo* (2008), de Henri Nouwen (1932-1996), um dos mais profundos autores cristãos de nossa época, que soube fazer pontes, estabelecer relações intertextuais entre a espiritualidade e mística clássica com o mundo contemporâneo, entre a vida de silêncio e oração e a prática de boas obras, entre a erudição e a piedade, e, mais significativamente para este trabalho, entre uma obra de arte e um texto bíblico.

O ponto de partida para a aventura espiritual do autor, Henri Nouwen, foi o seu encontro com um pôster da pintura *A volta do filho pródigo* de Rembrandt, em uma sala de uma comunidade que mantém um lar para pessoas com problemas mentais, em Trosly, na França. Ficou tão obcecado pela pintura que acabou indo ao museu Hermitage em São Petersburgo, na Rússia, para admirá-lo ao vivo. Por meio de uma atenta meditação sobre cada pormenor da pintura, da biografia de seu pintor e de sua própria vida, o autor faz uma abordagem histórica, artística, literária e espiritual da parábola *A volta do Filho Pródigo*, revelando, assim, uma releitura primorosa dessa história.

De início, faz-se necessária uma breve biografia do artista clássico em questão. Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669), artista holandês barroco, que pertence a um período marcado pelo realismo e pintura clássica, em que valiam principalmente as mensagens, contos ou cenas bíblicas, que o artista retratava em sua obra. Ainda foi excepcional intérprete da natureza humana e mestre na técnica não só do desenho, como da gravura e da utilização dos efeitos de claro-escuro.

O estilo de suas primeiras pinturas, realizadas na década de 1620, denota a influência de seu mestre, Pieter Lastman, na escolha de temas de muita dramaticidade, nas composições com grande profusão de elementos e nos contrastes de luz e sombra muito

marcantes. Notam-se traços exóticos e uma grande preocupação com os trajes dos personagens, os detalhes das roupas e a decoração residencial. Na sua fase intermediária, muitas das obras realizadas na década de 1640, revelam influência do estilo e do espírito do classicismo. Já as obras mais importantes de Rembrandt pertencem a suas duas últimas décadas, quando já não lhe importavam a dramaticidade barroca, o esplendor externo e os detalhes superficiais. Os auto-retratos, os retratos individuais ou coletivos e as obras religiosas e históricas demonstram uma preocupação com o temperamento e as qualidades espirituais. Sua paleta adquire um colorido mais rico e a pincelada se torna cada vez mais vigorosa, como se pode verificar em *A volta do filho pródigo* (1669), uma obra de grande emotividade.

Em 1986, quando realmente está a sós com a obra em óleo sobre tela, Nowen fica maravilhado com o seu tamanho (2,5 m de altura por 1,8 m de largura), seus vermelhos intensos, marrons e amarelos, seus recessos sombreados e lumiares luzidios, mas, acima de tudo, com o abraço de pai e filho, cheio de luz, e as quatro misteriosas testemunhas. Essas quatro personagens que circundam o abraço divino são duas mulheres em pé, atrás do pai, em posições diferentes, um homem sentado olhando no vazio, sem vislumbrar ninguém, e um jovem alto, em pé, ereto, em atitude crítica diante do que se passa num plano à sua frente. Todas elas não se envolvem diretamente, há indiferença, curiosidade e devaneio, mas todas demonstram uma atitude de não se envolver.

À luz da narrativa, o autor insere em suas geniais pinceladas a expressão facial do pai acolhedor, madura e carinhosa; suas duas mãos, sendo a mão esquerda máscula, decidida, forte, amparadora, sustentadora, enquanto a mão direita é delicada, fina e leve, como a mão de uma mãe, consoladora, carinhosa, meiga; o manto exuberante do pai é pintado de vermelho, demonstrando sua riqueza, cuja forma sugere acolhimento, proteção, quietação.

Já o filho pródigo, que tinha abandonado o lar e dissipado sua parte da herança com festas, jogos e prostitutas, regressa pobre, sofrido e arrependido, e, diante deste pai firme, sereno e acolhedor, prostra-se ajoelhado, com o pé esquerdo descalço, demonstrando a mais desprezada e humilhante situação que um ser pode alcançar. Não obstante a sua desgraça, consegue ainda forças para chegar-se ao pai e pedir perdão e reconciliação, mesmo que para isto não fosse mais tratado como filho; bastava ser acolhido como serviçal, escravo, pois, mesmo nesta condição, estaria bem melhor do que anteriormente. Porém, o pai, soberano e ciente de seus atos, o recebe como filho.

No entanto, seu irmão mais velho, representado no quadro como observador distante, sente-se injustiçado diante desta acolhida, pois em toda a sua vida foi fiel e dedicado

ao pai, incondicionalmente, e se encontra revoltado, desgostoso pelo muito que tem feito, e pouco reconhecido.

A respeito dessa obra, Henri Nouwen declara que

Quanto mais falei do *Filho Pródigo*, quanto mais o contemplei, mais a pintura passou a ser minha própria criação, a obra que contém não somente o cerne de toda história que Deus deseja me contar, mas também traduz todo o sentido daquilo que eu quero dizer a Deus e a seu povo. Todo o evangelho está ali. Toda a minha vida está ali. Todas as vidas dos meus amigos. A obra se tornou uma passagem misteriosa por meio da qual posso entrar no reino de Deus. É como se fora um portão largo que me permite passar para o outro lado da vida e de lá contemplar uma variedade singular de pessoas e fatos que compõe o meu dia-a-dia (NOUWEN, 2008, p. 23).

A análise dessa obra foi elaborada em três partes, e o autor se relaciona com cada uma delas espiritualmente. A primeira fase foi a experiência de ser o filho mais moço, perdido, que perambula por lugares longínquos, que acaba sem um lar e bastante cansado. Na segunda, ele se identifica com o filho mais velho, pois vivera uma vida de muita disciplina; embora nunca tenha saído de casa, encontra-se também perdido em seu ressentimento e ciúmes. Na terceira, a figura do Pai é expressa na sua vocação, a de Padre, na qual assume uma paternidade espiritual. Portanto, na verdade, ele é o filho mais moço, o mais velho e está a caminho de se tornar Pai.

Na parte I desta obra, Nouwen apresenta uma reflexão a respeito do Filho mais moço, primeiro, relacionando-o ao Rembrandt jovem, como um jovem impetuoso, sensível, sensual, gastador e muito arrogante, que apenas em sua idade avançada consegue atingir uma visão interior espiritual, e em seus quadros começaram a contemplar homem e natureza com olhos mais penetrantes, não mais aturdidos por aparências pomposas ou demonstrações teatrais.

Com relação à partida do filho mais jovem, na parábola *A volta do Filho Pródigo*, em Lc 15, 32, está implícita na “volta” uma partida, pois voltar é tornar à casa depois de deixar a casa, um retorno depois de ter ido embora, conforme descreve o autor que “o achar tem atrás de si o perder, o regressar abriga sob seu manto a partida” (p.39).

Nouwen ainda analisa que o evangelista Lucas conta tudo isso de maneira tão simples, direta, porém tem que se levar em conta tudo o que está implícito no contexto dessa época, pois o que realmente acontece é algo inaudito, danoso, ofensivo, e em flagrante contradição aos hábitos mais respeitáveis da época, uma rejeição cruel do lar, um desrespeito

aos valores cultuados pela família e pela comunidade. Exigir a sua parte da herança enquanto seu pai ainda é vivo é como se desejasse a sua morte, além disso, esse país distante, essa “região longínqua”, seria o mundo no qual não se respeita o que em casa é considerado sagrado.

Com isso, ao olhar para a pintura que retrata *A volta do Filho Pródigo*, Nouwen nota que o que ocorre na cena vai muito além de um gesto de compaixão por um filho que se perdera, seria um grande acontecimento de um fim de uma grande rebelião do filho mais moço.

Nesta narrativa, pode-se notar que esse filho deixou a casa de seu pai com orgulho e dinheiro, resolvido a viver sua própria vida longe de seu pai e da comunidade, e acabou voltando sem nada, sem dinheiro, saúde, honra, amor próprio, reputação, tudo foi dissipado.

Em Rembrandt também fica clara a condição em que se encontra o filho pródigo: possui a cabeça raspada, que significa que está despojado de um dos seus traços de personalidade; a roupa parda e em frangalhos mal cobre o seu corpo cansado; as solas dos pés narram a história de uma jornada longa e penosa, que aponta para um sofrimento e miséria, porém, o único sinal que resta é apenas uma pequena espada presa a seu quadril.

Além disso, através do texto de Lucas, percebe-se que a volta do filho mais jovem ocorre exatamente quando ele reivindica sua filiação, apesar de ter perdido toda a dignidade que esta lhe confere. Segundo Nouwen, é a perda de todos os bens que o faz chegar ao mais baixo nível de sua identidade, parecendo que o filho pródigo deveria perder tudo para entrar em contato com o seu ser. Apenas quando percebeu que queria até mesmo ser tratado como um dos empregados de seu pai, que optou por viver e não morrer.

Para esse percurso de volta ao pai, ele prepara todo um cenário, quando diz: “Vou-me embora, procurar o meu pai e dizer-lhe: ‘Pai, pequei contra o Céu e contra ti; já não sou mais digno de ser chamado teu filho. Trata-me como um dos seus empregados’”.

Nouwen ainda declara que essa parábola do Filho Pródigo está repleta de ambiguidades, pois o filho admite ser incapaz de fazer esse caminho por conta própria e confessa que iria receber melhor tratamento como escravo na casa de seu pai do que como foragido num país estrangeiro, mas ainda está longe de confiar plenamente no amor de pai. Sabe que ainda é filho, mas reconhece que perdeu a dignidade de modo que possa ser chamado de “filho”, e prepara-se para aceitar o serviço de um escravo para conseguir sobreviver. Há, assim, um tipo de arrependimento, mas não relacionado ao amor misericordioso de um pai, mas, sim, como algo para satisfazer o próprio ego, que permita sobreviver.

Em uma de suas conclusões a respeito de quem seria esse filho pródigo, Nouwen vai além da interpretação usual da parábola, pois consegue também assemelhar a figura de Jesus à do “filho pródigo”, sendo aquele que viveu uma longa e dolorosa jornada afastado do Pai para, então, voltar para Deus. Ele vê nesse jovem cansado e vencido o próprio Jesus, como algo que traz muito conforto e consolação, pois esse jovem que o pai abraça não é mais um pecador arrependido, mas toda a humanidade voltando a Deus.

Na parte II de seu trabalho, Nouwen aborda a questão do filho mais velho, que na obra de Rembrandt seria o homem em pé do lado direito do plano de onde o pai abraça o filho que volta, como um observador distante e severo; assim, ele retrata os irmãos numa mesma cena.

Isso ocasiona uma discrepância entre a pintura e a parábola, pois na história, o filho mais velho não estava presente na acolhida do pai, só chega quando a festa de boas-vindas já está acontecendo.

Além da presença do filho que volta e do pai na obra de arte de Rembrandt, há, também, um homem sentado batendo no peito e olhando para o filho que volta, representando os pecadores e cobradores de impostos, e um homem em pé olhando para o pai de maneira enigmática que seria o filho mais velho representando os escribas e os fariseus.

Rembrandt entendeu toda a história quando pintou o filho mais velho ao lado do estrado em que o filho mais jovem é recebido na alegria de seu pai. Ele não descreve a comemoração com música e dançarinos; eram meros sinais exteriores do contentamento do pai. A única indicação de que é uma festa é o realce dado a um tocador de flauta esculpido na parede, na qual se apóia uma das duas mulheres representadas na cena, podendo ser uma delas a mãe dos filhos. Em lugar da festa, ele pintou uma luz radiosa que envolve pai e filho.

Na parábola é possível imaginar o filho mais velho do lado de fora, no escuro, não desejando entrar na casa iluminada e cheia de ruídos de festa. Mas Rembrandt não pinta nem a casa nem os campos, retrata tudo com claro e escuro. O abraço do pai, cheio de luz, parece ser a casa de Deus, onde estão as músicas e as danças, enquanto o filho mais velho fica fora do círculo desse amor, recusando-se a entrar, mesmo que a luz em seu rosto mostre que ele também é chamado ao “lar”, não é forçado.

A despeito disso, Nouwen consegue ver *A volta do Filho Pródigo* como

[...] um trabalho que resume a grande luta espiritual e as grandes escolhas que essa luta exige. Pintando não somente o filho mais jovem nos braços de seu Pai, mas também o filho mais velho que pode aceitar ou não o amor que

Ihe é oferecido, Rembrandt me apresenta o “drama interior da alma...” (NOUWEN, 2008, p. 71).

Dessa forma, tanto da história, como do quadro, depreende-se que os filhos precisam de cura, do “voltar pra casa”, do abraço do pai. Porém, a conversão mais difícil de obter é a daquele que permaneceu em casa, pois tornou-se uma pessoa ressentida, vingativa, ciumenta e egoísta.

O principal acontecimento da pintura, que seria *A volta*, não está situada no centro da tela, mas sim do lado esquerdo, enquanto, do outro lado, encontra-se a figura austera do filho mais velho, o que representa sua grande distância do mais velho com relação ao que estava acontecendo.

A maneira como o filho mais velho foi pintado por Rembrandt retrata-o um tanto como seu pai, pois os dois têm barba, usam largos mantos vermelhos sobre seus ombros, e uma luz irradia de seus rostos. Entretanto, as diferenças também são enormes, enquanto a capa do pai é larga e acolhedora, a do filho cai rente ao corpo; as mãos do pai estão abertas e tocam o filho que volta numa atitude de bênção; as do filho estão entrelaçadas e se mantêm junto ao peito; e a presença da luz no pai flui por todo o corpo; e a do filho é fria e contrita, sua figura permanece no escuro, nas sombras.

Sendo assim, para Nouwen, a parábola que Rembrandt pintou poderia ter se chamado “A Parábola dos Filhos Perdidos”, pois,

Não só se perdeu o filho mais moço que saiu de casa e foi a um país distante, à procura de liberdade e prazer, mas o que ficou em casa também se tornou um homem perdido. Externamente fez todas as coisas que um bom filho deve fazer, mas, no íntimo, se afastou bastante do seu pai. Ele cumpriu o seu dever, trabalhou duro todos os dias e deu conta de suas obrigações, mas se tornou mais e mais infeliz e cativo (NOUWEN, 2008, p. 76).

Diferentemente de um conto de fadas, nem na parábola nem na pintura de Rembrandt há um total *happy end*. Elas não revelam uma decisão do filho mais velho, se ele quer ser encontrado, se ele admite ser um pecador que precise ser perdoado, e, nem ao menos, se ele finalmente abraça seu irmão e se senta à mesa com seu pai na refeição festiva.

Dessa forma, parece mais fácil voltar para casa depois de uma aventura do que depois de um sentimento de raiva que reside no mais profundo do ser. Porém, para essa reação final do filho mais velho, que se encontra aberta a um questionamento do leitor, há

uma possível, segundo o autor, que seria a entrega ao amor incondicional do Pai, não imposto, mas oferecido, quando diz: “Filho, tu estás sempre comigo, e tudo o que é meu é teu”.

O filho mais velho ao pronunciar as palavras “e nunca me deste um cabrito para festejar com meus amigos. Contudo, veio este *teu filho*, que devorou teus bens com as prostitutas, e para ele matas o novilho cevado” revela-se um homem profundamente magoado, que se distancia de seu pai e de seu irmão com as palavras “teu filho”. Ambos passaram a ser estranhos para ele, está perdido em sua própria casa, no escuro, longe da luz, que representa a filiação divina.

Sendo assim, Nouwen, a respeito do filho mais velho, conclui que Jesus seria não só o filho mais moço, como também, o mais velho, que está em comunhão com Deus, tudo que é de um é do outro. No quadro de Rembrandt isso fica claro, pois, a luz reflete no rosto de ambos, do pai e do filho mais velho, que seria o Filho Amado (Jesus), sobre quem paira a complacência de Deus.

Já na parte III da obra, Nouwen apresenta uma análise do Pai da história. Com relação ao quadro de Rembrandt, a maioria dos estudiosos de arte o descreve como um retrato de um pai compassivo, que o artista pintara depois de uma vida de sofrimento, pois foi uma de suas últimas obras.

Para ele, essa obra, em vez de ser chamada de *A Volta do Filho Pródigo*, poderia ser facilmente nomeada como “A acolhida do Pai compadecido”, ou “A parábola do amor paterno”, pois a ênfase é menor no filho e maior no pai. Nessa obra tudo se une, tempo e eternidade, morte próxima e vida eterna, pecado e perdão, e, principalmente, o humano e o divino.

A despeito disso, ele escreve que

[...] na figura paterna pintada por Rembrandt, o essencialmente divino é contido no essencialmente humano. Vejo um velho quase cego, com bigode e barba, vestido num traje bordado a ouro, de um vermelho intenso, colocando suas mãos grandes e espalmadas sobre os ombros do filho que volta. Isto é específico, concreto e fácil de descrever. Vejo também, entretanto, compaixão infinita, amor incondicional e perdão absoluto – realidades divinas – oriundas de um pai que é criador do universo. Aqui tanto o humano como o divino, o frágil e o poderoso, o velho e o eternamente jovem são bem retratados... (NOUWEN, 2008, p. 102).

Dessa forma, entende por que Rembrandt não seguiu literalmente o texto da parábola que diz: “Estava ainda longe quando o pai o viu e, movido de compaixão, correu-lhe ao encontro, lançou-se-lhe ao pescoço e o beijou”, pois quis retratar um pai muito sereno, que

pousa as mãos sobre as costas do filho, mãos em que concentra toda a luminosidade, todos os olhares. Ainda revela um outro caráter sobre elas, que são bem diferentes uma da outra: a mão esquerda do pai é forte e musculosa, os dedos estão bem abertos e se estendem por boa parte do ombro e costas do filho, enquanto a direita é mais delicada, macia, meiga, elegante, e não apenas toca, mas também sustenta o filho, como a mão de uma mãe. Assim, o Pai não é somente o patriarca, é igualmente pai e mãe, como um lugar, uma “casa maternal”, que cuida e protege.

Um fator relevante na descrição do ambiente em que se passa a história narrada por Lucas é o de que o filho não está voltando a uma simples família de fazendeiros. O texto descreve o pai como um homem muito rico com vastas propriedades e muitos empregados. Esse ambiente é retratado por Rembrandt dessa mesma forma, que veste o pai e os dois homens que o observam ricamente, mostrando que estão mais num palácio do que em uma fazenda.

Assim sendo, embora o pintor não coloque o pai fisicamente no centro da pintura, fica claro que o pai é o centro do acontecimento que a obra retrata, é dele que vem toda a luz, para ele vai toda a atenção, pois, nesse aspecto, é fiel à parábola, ao dirigir toda a nossa atenção ao pai, antes de qualquer outra pessoa.

Ao concluir, Nouwen esclarece que na história do Filho Pródigo não há somente a reconciliação cheia de luz entre o pai e o filho mais jovem, mas também a distância sombria e ressentida do filho mais velho, tornando-se, assim, uma parábola repleta de paradoxos: arrependimento - raiva, comunhão - distanciamento, brilho - frieza, misericórdia - ressentimento, revelados por meio de oposições, contrastes entre o filho mais velho e o mais moço, como por exemplo: “lar” x “região longínqua”, “longe do pai” x “colado ao pai”, “posse da herança” x “dissipação da herança”, “estar morto” x “estar com o pai”.

Dessa forma, fica bem clara a presença do valor literário nos textos bíblicos, pois, conforme foi visto nesta resenha descritiva, esta parábola apresenta todos os ingredientes de uma narrativa literária, como a descrição do comportamento das personagens e do ambiente, a natureza das ações, a surpresa, o clímax, a aventura, além do que não está explícito no seu corpus, algo que está em “aberto” para que o leitor chegue a sua própria conclusão de um final para a história.

Com isso, faz-se relevante esta paráfrase da obra de Nouwen, pois ela serve como outra forma de abordagem intertextual da parábola bíblica, por meio das reflexões apresentadas entre o texto escrito, verbal e o não-verbal, neste caso, a obra de arte de Rembrandt.

CAPÍTULO 3:

**O FILHO E O MARIDO PRÓDIGOS: ABORDAGENS
INTERTEXTUAIS**

3.1. Apresentação da obra *Sagarana*

Sagarana é um livro de contos publicado por [João Guimarães Rosa](#) em [1946](#) e cuja primeira versão foi por ele inscrita no Concurso Humberto de Campos, da livraria José Olympio, sob o título de *Contos*, em 1938, e que assinou sob o pseudônimo de Viator. Essa publicação foi premiada com o segundo lugar no concurso, perdendo para *Maria Perigosa*, de Luís Jardim.

As histórias desembocam sempre numa alegoria, e o desenrolar dos fatos prende-se a um sentido ou "moral", à maneira das fábulas. As epígrafes, que encabeçam cada conto, condensam sugestivamente a narrativa e são tomadas da tradição mineira, dos provérbios e cantigas do sertão.

A obra começa com uma epígrafe, extraída de uma quadra de desafio, que sintetiza os elementos centrais da obra - Minas Gerais, sertão, bois, vaqueiros e jagunços, o bem e o mal: “Lá em cima daquela serra, passa boi, passa boiada, passa gente ruim e boa, passa a minha namorada (p. 1)”.

São nove contos ou novelas que descortinam o universo da linguagem regionalizante de Guimarães Rosa e recriam, na ficção, a vida de personagens saídos do interior de Minas Gerais. A grandeza dessas produções narrativas não está apenas presa ao cenário, ou à linguagem, mas à riqueza da experiência humana traduzida através de personagens que parecem, em certos momentos, vencer suas fraquezas humanas para entrar para a galeria dos mitos e heróis do sertão. O processo mimético atinge a perfeição meticulosa, recriando detalhes insignificantes da natureza sentido de capacitar à universalização, ou seja, de inventar uma outra natureza além do espaço natural e emprestar ao cenário das Gerais características universalizantes.

Não são esquecidos os valores espirituais do matuto mineiro, que se igualam e traduzem os valores comuns aos homens de qualquer espaço ou tempo, consagrando a travessia humana pelo viver. As credices deixam, assim, seu espaço restrito para tocarem a intuição universal de uma fé que ultrapassa fronteiras, colocando os sentimentos religiosos como uma cadeia universal e metafísica, igualando os homens por meio de sua força interior circundando o pensamento roseano de que o destino inexorável nasce das atitudes humanas e da força diária empregada na sua condução, conforme pode ser visto no conto “A volta do marido pródigo”.

Com relação à obra de Guimarães Rosa, a partir de um ponto de vista tradicional, não-atual, de fora do território brasileiro, tem-se o professor Oscar Lopes, eminente ensaísta português, que destaca a grande riqueza inédita da experiência humana inerente às suas mais gerais estruturas e aos dons poéticos de sua linguagem.

Lopes observa que a ação da obra de Guimarães Rosa decorre nos Gerais do Sertão brasileiro, espécie de terra de ninguém marginal à civilização, onde se tornam naturalmente possíveis certas experiências extremas, em que se desdobram as mais diversas fases do sentimento religioso e as deformações que as mais diferentes formas de interdependência social determinam nos homens, em meio a uma exuberância do simples pitoresco paisagístico, vegetal, animal ou etnográfico.

Para ele, outro importante recurso estilístico utilizado por esse autor é o da “percepção sensorial cheia de formas, cores, odores, reações instintivas, acontecimentos naturais e humanos” com um sentido sempre inesgotável. Isso tudo é repleto de um humor surpreendente que revela novos mundos no mundo; pois, conseguimos sentir o nosso próprio tempero pessoal nas suas limitações de experiência.

Em alguns contos de *Sagarana* pode-se notar uma grande importância do autor ter vivido nos Gerais, e de, cumulativamente, ter percorrido vários outros povos, culturas, línguas, civilizações. Já em *Grande Sertão: Veredas* a riqueza humoral de Guimarães Rosa supera-se por meio do dialeto regional com umas “sujadas” no estilo mestre-escola, no clerical, no político-tribunício, que é o suficiente para desenhar a narrativa inteira de inesperados contrastes, onde o sério, o jocoso e o poético trabalhem juntos; o que obriga o leitor a ficar mais atento e não desconcertado.

Lopes ainda discorre que a obra de Guimarães Rosa pode ser relacionada à melhor literatura psicológica em matéria de sondagem de emoções ou paixões tão significativas como o medo e o amor. Isso pode ser notado, extraordinariamente, em *Grande Sertão: Veredas* e em duas novelas de *Corpo de Baile*: “Estória de Lílio e Lina” e “Dão Lalalão”, onde há citações liminares de uma vasta literatura mística, e, as próprias reflexões das personagens sugerem toda uma filosofia de amor, em que essa mística do amor complica-se, pois, em Guimarães Rosa, essa riquíssima dialética de vivências individuais e de convivências implicaria na palpitante religiosidade desse autor.

Além do mais, conforme o ensaísta português, o leitor tem que exercer o ato de “jerarquização permanente”, pois, uma ação aparentemente comum em uma novela, conto ou romance está sempre ligada a várias outras; como, por exemplo, acontece no primeiro conto de *Sagarana*, “O Burrinho Pedrês”.

No plano das estruturas e intenções fundamentais das narrativas de Guimarães Rosa, Lopes analisa que ao narrador cabe uma ponderação de alcance universal sobre realidades e destinos concretos, e a reflexão de uma filosofia incontestavelmente religiosa, o que condiz com numerosas citações da *Bíblia*, dos *Upanishads*, de Platão e de Dante. Assim, nota-se que algumas dessas narrativas apresentam nuances da teoria platônica da reminiscência pré-natal, como é o caso dos contos “Nenhum, nenhuma” e “O espelho” e através do narrador de *Grande Sertão: Veredas*.

Finalizando, o professor tece algumas considerações sobre a prosa desse ficcionista, tratando-a como uma leitura difícil, mas que qualquer leitor que se esforçasse seria capaz de entendê-la perfeitamente. Esse prosador é considerado um inovador, no sentido da evolução mais espontaneamente criadora da língua portuguesa (brasileira), tais como aparecem nestes exemplos: “gostava dela, muito”, “arranjezinho um bom emprego”, “amormeuzinho”, “circuntristeza”, “madrugadamente”, e nos admiráveis: “as abelhinhas espanam as asas, tarefazinha”, “no bebedouro pombas bando”. Isso leva ao fato de que uma das maiores qualidades desse estilo tão poético reside na precisão que consiste em formar um pensamento que, como dado imediato, é impreciso, em vez de massacrá-lo de pseudoprecisão.

Em suma, Oscar Lopes conclui que Guimarães Rosa é talvez o autor de língua portuguesa que melhor nos persuade de como a linguagem é, em última análise, criação contínua, em que não reproduz uma realidade, faz-se, sim, uma análise e síntese do real hierarquizado de uma dada maneira, sob a incidência de um humor humano muito especial que nos leva a sorrir. Além de ofertar-nos sucessivas maravilhas através do recurso poético mais importante de todos: a metáfora, que são inúmeras e tão originais que produzem um efeito poético radical: o efeito da ressaca do significado novo sobre o significado corrente; essas feições desconhecidas despertam no leitor intenções ignoradas, sobre as quais se fica interrogando. Assim, redescobre-se que a vocação humana mais profunda é a de aspirar ao que nem mesmo atreve-se dizer; e isso, o notável escritor Guimarães Rosa sabe muito bem como fazer.

3.2. Abordagens intertextuais

3.2.1. O conto e a parábola

A fim de uma maior abordagem dos textos selecionados, é importante refletir sobre a interpretação literária, que, segundo o filósofo alemão Martin Heidegger (1889-1976), teria sua possível origem em razão da explicação dos textos bíblicos, em busca do estabelecimento da verdade. No entanto, ao longo do tempo, ficou claro que, para interpretar, realmente, devem-se apresentar as múltiplas verdades do texto com nuances literárias, o “como” dizer o que o texto disse, condicionado por aquele que o interpreta.

A despeito disso, Edward Said, intelectual e crítico literário palestino, declara que a obra *Mimesis* (1987), de Erich Auerbach, é “a mais acurada descrição que temos dos efeitos milenares do Cristianismo na representação literária.”. Em seu epílogo, Auerbach define que

[...] o método da interpretação de textos deixa à discricção do intérprete um certo campo de ação: pode escolher e dar ênfase como preferir, contudo, aquilo que afirma deve ser encontrável no texto. As minhas interpretações são dirigidas, sem dúvida, por uma intenção determinada, mas essa intenção só ganhou forma paulatinamente, sempre durante o jogo com o texto e, durante longos trechos, deixei-me levar pelo texto (...) (AUERBACH, 1987, p. 486).

Por sua vez, Tvezan Todorov (1939-), em *Poética* (1986), trata o texto como uma metáfora de “piquenique”, em que o autor entra com as palavras e o leitor com o sentido, cada um contribui de uma forma no processo interpretativo.

Sendo assim, não existe sentido pré-estabelecido pelo texto, o sentido concretiza-se em cada ato de leitura e com cada leitor de um modo novo e inesperado, pois cada intérprete possui o seu próprio horizonte de expectativa, um conjunto de crenças, princípios assimilados e idéias aprendidas que condicionam o ato interpretativo, uma memória literária composta de todas as leituras e aquisições culturais realizadas desde sempre.

Nesse caso, o texto literário não é considerado como a representação do mundo, correspondente à realidade ou à verdade, mas, sim, à criação de mundo: um mundo de palavras que se reconhece feito de palavras e em diálogos com outros mundos de palavras,

dentre os quais existe o universo ficcional, conceito este que será analisado neste tópico do trabalho.

Em sua obra *Questões de Literatura e Estética* (1990), Mikhail Bakhtin apresenta uma reflexão acerca do recurso pluriestilístico, também chamado de dialogismo presente nos discursos literários, principalmente no romance. Com isso, procura eliminar a ruptura entre o “formalismo” e o “ideologismo” nos textos, pois, “a forma e o conteúdo estão unidos no discurso, entendido como fenômeno social – social em todas as esferas da sua existência e em todos os seus momentos – desde a imagem sonora até os estratos semânticos mais abstratos.” (p. 71).

Para Mikhail Bakhtin, os gêneros do discurso possuem relativa estabilidade, estão vinculados à situação social de interação e, como os enunciados individuais, são constituídos de duas partes: a dimensão lingüístico-textual e a social, relacionando-se entre o que é dado e o que é novo.

Essa idéia central das relações denominadas, convencionalmente, de intertextuais surgiu em Mikhail Bakhtin no começo do século XX, como um meio para estudar e reconhecer o intercâmbio existente entre autores e obras, configurando-as como dialogismos. Diálogos também reconhecidos por outros termos, como intertextualidade, enquanto as relações entre vários discursos estudadas no decorrer do século XX se mantiveram como tema e procedimento importantes na interpretação da cultura.

O recurso dialógico do texto literário foi apresentado por Mikhail Bakhtin por meio da análise das obras do escritor francês François Rabelais e de outros autores. As propriedades do dialogismo tornaram-se, posteriormente, focos de estudos para pesquisadores como Julia Kristeva, José L. Fiorin, adquirindo também a denominação de intertextualidade e até mesmo de antropofagia, à medida que um discurso, qualquer que seja este, remete a outros ao construir o seu nexos.

Sendo assim, o termo intertextualidade surgiu e foi reutilizado por Julia Kristeva em 1969 para explicar o que Mikhail Bakhtin, na década de 20, entendia por dialogismo. Ou seja, são duas variações de termos para um mesmo significado. Para Bakhtin, a noção de que um texto não subsiste sem o outro, quer como uma forma de atração ou de rejeição, permite que ocorra um diálogo entre duas ou mais vozes, entre dois ou mais discursos. Em um texto literário, o discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados, os discursos das personagens são alguns recursos que ajudam na composição desse plurilinguismo.

A despeito disso, Gérard Genette, em *Palimpsestes*, apresenta diferentes tipos de intertextualidade. Partindo dos termos “dialogismo” (de Bakhtin) e “intertextualidade” (de Kristeva), Genette propôs o conceito de transtextualidade, assim definido: “(...) tudo que coloca o texto em relação, manifesta ou secreta com outros textos” (Genette, 2005, p.7). O crítico ainda apresenta cinco tipos de relações transtextuais: a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade, a arquitextualidade e a hipertextualidade.

Neste estudo, destacarei o último tipo de relação transtextual proposto por Genette, a hipertextualidade, que abrigaria todas as situações em que um texto-fonte sofresse transformações simples, diretas ou indiretas (imitação), derivadas por outro texto, como é o caso da *paródia*, do *pastiche* e do *travestimento burlesco*.

Genette ainda classifica a paródia em outros três tipos reconhecidos pela tradição literária: relacionando-a à aplicação de um texto nobre, modificado ou não, a um diferente assunto, geralmente vulgar; ou à transposição de um texto nobre para um estilo ordinário, ou ao emprego de um estilo nobre (como epopéia) para um assunto ordinário ou não-heróico, alcançando, assim, o valor subversivo. Com relação a esse estilo nobre, acrescentaria, como exemplo, o texto bíblico, mais especificamente, a parábola.

Por muito tempo, a estilística permaneceu surda ao diálogo; para ela, a obra literária era concebida como um todo, ligado e autônomo, cujos elementos faziam parte de um sistema fechado que não pressupunha nada fora de si.

Contraopondo-se a isso, Bakhtin afirma que

O enunciado existente, surgido de maneira significativa num determinado momento social e histórico, não pode deixar de tocar os milhares de fios dialógicos existentes, tecidos pela consciência ideológica em torno de um dado objeto de enunciação, não pode deixar de ser participante ativo do diálogo social. Ele também surge desse diálogo como seu prolongamento, como sua réplica, e não sabe de que lado ele se aproxima desse objeto (BAKHTIN, 1990, p. 86).

Entende-se, assim, a intertextualidade ou dialogismo como uma referência ou uma incorporação de um elemento discursivo a outro, podendo-se reconhecê-lo quando um autor constrói a sua obra com referências a textos, imagens ou a sons de outras obras e autores e até por si mesmo, como uma forma de reverência, de complemento e de elaboração do nexo e sentido deste texto/imagem.

Por outro lado, a dialogicidade não se encontra apenas no objeto de base, mas também é orientada para alguma resposta, e sofre influência profunda do discurso da resposta antecipada. Segundo Bakhtin, o discurso, ao se constituir na atmosfera do “já dito”, é orientado ao mesmo tempo para o discurso-resposta que ainda não foi dito, mas que já foi solicitado a surgir e que já era esperado.

Em suma, todas as linguagens do dialogismo são perspectivas, pontos de vista específicos sobre o mundo, formas da sua interpretação verbal, os quais podem ser confrontados, ou servirem de complemento, opondo-se ou correspondendo-se dialogicamente.

A relação intertextual do conto “A volta do marido pródigo”, de Guimarães Rosa, com a parábola do *Filho Pródigo*, elaborada a partir deste momento, possibilitará que se percebam muitas semelhanças entres os textos em questão.

Segundo Laurent Jenny, em “A estratégia da forma” (1979, p. 21), a principal característica da intertextualidade é a de introduzir um novo modo de leitura no texto, que quebra sua linearidade, existindo dois modos de se encarar a referência intertextual. Um vê o fragmento como qualquer outro, que é parte integrante de sua sintagmática, enquanto o outro consiste em voltar ao texto de origem, como é o caso do conto em estudo, “A volta do marido pródigo”, da obra *Sagarana*, de Guimarães Rosa, que apresenta uma identificação imediata estabelecida pelo título, que remete o leitor ao texto de origem, a parábola do *Filho Pródigo*, praticamente obrigando-o a pensar no texto bíblico durante toda a narrativa.

Essa aparente semelhança entre os textos em questão relaciona-se aos seus esquemas narrativos, pois ambos tratam de uma personagem que vende todos os bens, parte em busca de aventuras em terras distantes, esbanja todas as posses que possuía com uma vida profana, e, no final, decide “voltar” para tentar recuperar o que antes havia desprezado.

Dessa forma, torna-se relevante a referência que o título faz à parábola, pois essa relação intertextual consiste um trabalho de assimilação e transformação, em que a obra literária entra sempre em relação de realização, de transformação ou de transgressão, quando o autor busca, inventa, tenta algo novo, mas não como subversão da ordem, e sim, como implementação, como criação face aos modelos arquetípicos pré-estabelecidos.

A respeito disso, será elaborada uma exposição das semelhanças – relações de realização - e das divergências – relações de transformação ou de transgressão – entre o conto em questão e a obra que caricaturou tematicamente, e até mesmo, formalmente. No caso das semelhanças, o intertexto é usado para seguir uma orientação argumentativa, como suporte ao texto derivado. Isso corresponde, segundo Dominique Maingueneau (2001), ao “valor de captação” de um texto. Por outro lado, no caso da intertextualidade das diferenças, o texto

incorpora um outro para ridicularizá-lo, colocá-lo em questão, ou, ainda, negá-lo, o que se relaciona de alguma maneira ao que Maingueneau denomina de “valor de subversão” em um discurso.

Com relação às semelhanças, nota-se, em primeiro lugar, que nos dois textos a situação inicial é estável. No conto, Lalino vive com Ritinha em “um quilômetro de construção da estrada-de-rodagem Belo-Horizonte – São Paulo”, levando uma vida que pode ser considerada regrada e estável, situação encontrada no primeiro capítulo do conto. O correspondente assinala-se na parábola, de maneira muito sucinta, porém, há a mesma estabilidade:

Um homem tinha dois filhos (Bíblia Sagrada, 1999, p. 1369).

A quebra dessa estabilidade fica mais evidente no próximo versículo, quando se inicia a situação de transformação – um dos filhos pede ao pai sua parte da herança e ele a reparte entre os dois filhos:

O mais moço disse ao pai: Meu pai, dá-me a parte da herança que me toca. O pai então repartiu entre eles os haveres (Bíblia Sagrada, 1999, p. 1369).

A situação representada é a mesma de Lalino quando vai “pedir as contas” a seu Marra. Além dessa semelhança, há um relação de transformação no fato de o dinheiro exigido pelo “mulatinho” não ser o herdado pelo pai, mas ganho por meio de seu trabalho, ao reclamar ao patrão:

Seu Marra fez o que pode para dissuadi-lo; depois disse: - Está direito. Você é mesmo maluco, mas mais o mundo não é exato. Se veja...”_ O pagamento, porém, tinha de ser em apólices do estado, ao menos metade. – Sim, sim, está direito, seu Marrinha. Em ótimo! – Porque a ação tinha de ser depressinha, despressa, não de dúvidas... E Lalino dava passos aflitos e ajeitava o pescoço da camisa, sem sossego e sem assento (ROSA, 1976, p. 83).

É importante assinalar as relações de transformação como essa, a fim de demonstrar a ironia, a paródia, presente no conto de Guimarães Rosa com relação à parábola, pois, nela, o filho recebe a herança de seu pai, sem que houvesse algum esforço de sua parte, já o marido consegue o seu dinheiro, o pouco que lhe é dado, por meio de seu trabalho braçal. Apesar de não levar a sério seu ofício, tinha obrigações para cumprir. Além disso, enquanto o

pai, na parábola, não opõe nenhuma resistência ao que o filho requer, seu Marra, o patrão, procura dissuadir o “mulatinho” e, ainda, efetua apenas a metade do pagamento do que lhe pertencia por direito através de apólices do Estado, fato que revela uma evidente ironia do autor com relação ao modo como são tratados os trabalhadores no ambiente social em que se passa a história.

Outra relação de semelhança é a de que o próximo passo de ambos é a partida para longe: Lalino parte para o Rio de Janeiro (a capital na época), enquanto o filho vai para um lugar distante, onde levam o mesmo tipo de vida mundana:

Poucos dias depois, ajuntando tudo o que lhe pertencia, partiu o filho mais moço para um país muito distante, e lá dissipou a sua fortuna, vivendo dissolutamente (Bíblia Sagrada, 1999, p. 1369).

As aventuras de Lalino Salathiel na capital foram bonitas, mas só podem ser pensadas e não contadas, porque no meio houve demasia de imoralidade (ROSA, 1976, p. 87).

Conforme visto, esse momento de desordem é pouco representado nos dois textos. No entanto, há uma diferença essencial no motivo que os leva a considerar o regresso. Alguns estudos consideram que o filho pródigo resolve regressar por ter se arrependido e o marido por ter sua sedução verbal fracassado junto às prostitutas no Rio de Janeiro; outros revelam o lado sentimental de Lalino que volta por sentir falta do arraial que vivia com sua esposa, e o lado totalmente material do filho, que só pensa na comodidade que pode ter na casa de seu pai. Já neste trabalho, todas essas causas serão consideradas como justificativa para o regresso do ambos.

A respeito disso, têm-se alguns trechos dos textos, primeiramente, a parte em que o filho pródigo passa por necessidades antes de se decidir a voltar:

Depois de ter esbanjado tudo, sobreveio àquela região uma grande fome e ele começou a passar penúria (Bíblia Sagrada, 1999, p. 1369).

Antes de considerar a possibilidade de voltar para casa do pai, procura sobreviver por conta própria:

Foi pôr-se ao serviço de um dos habitantes daquela região, que o mandou guardar os porcos (Bíblia Sagrada, 1999, p. 1369).

Lalino também passa por dificuldades e vive, por um tempo, como se nota pela citação abaixo, de biscates. Ao perceber que o estilo de vida que se leva na capital não é exatamente o que sonhara, sente falta verdadeira da vida que levava no arraial, mesmo sendo uma vida tão medíocre e abaixo de suas expectativas. Isso fica bem claro no conto:

O dinheiro se fôra. Rareavam os biscates. Veio uma espécie de princípio de tristeza. E ele ficou entibiado e pegou a saudade (ROSA, 1976, p. 88).

A representação de seu sentimento também não deixa de ser feita pelo *narrador-observador*, que explicita que o que a personagem sente não é autocomiseração, mas emoção, que tenta esconder e sufocar:

Quando entrou no carro, aconteceu que ele teve vontade de procurar um canto discreto, para chorar. Mas achou mais útil recordar, a meia voz, todas as cantigas conhecidas. Um paraibano, que vinha também, gostou. Garraram a se ensinar, letras e tons, tudo ótimo (ROSA, 1976, p. 88).

Já as reflexões do filho pródigo são de ordem bem diferente das de Lalino:

Entrou em si e refletiu: Quantos empregados há na casa de meu pai que têm pão em abundância... e eu, aqui, estou a morrer de fome! (Bíblia Sagrada, 1999, p. 1369).

Assim, no conto, representa-se um Lalino realmente sentindo falta do arraial em que vivia com a esposa, cantando canções em atitude melancólica e sentindo vontade de chorar, quando entende o quão importantes eram para ele as coisas que possuía depois de ter aberto mão delas. Na parábola, a reflexão feita pelo filho pródigo é totalmente material, pensa na comodidade que tinha na casa do pai e que agora não tem mais.

Existe também uma correspondência de situações quando o filho pródigo está ainda a apascentar os porcos e sente muita fome, desejando comer as vagens utilizadas para alimentar os animais:

Desejava ele fartar-se das vagens que os porcos comiam, mas ninguém lhas dava (Bíblia Sagrada, 1999, p. 1369).

O protagonista do conto, assim que chega de volta do Rio de Janeiro, também sente fome e vê melancias maduras na roça do Silva da Ponte. Entre essa passagem e a do conto pode ser considerada a existência de uma relação de realização, mas há uma relação de transformação no fato de Lalino, diferentemente do filho pródigo, não se dar por rogado, apesar de ninguém lhe dar as melancias, ele mesmo as toma:

Bom, pousei no bom: estou vendo que já tem melancias maduras... Roça do Silva da Ponte... Melancia não tem dono!... Depois eu vou no seu Marrinha!...
Lalino depõe o violão e vai apanhar uma melancia. Tira o paletó, lava o rosto. Come (ROSA, 1976, p.92).

Depois disso, ambos resolvem retornar para casa. O filho pródigo, durante o caminho de volta para a casa de seu pai, vai se preparando para o encontro:

Levantar-me-ei e irei a meu pai, e dir-lhe-ei: Meu pai, pequei contra o céu e contra ti; já não sou digno de ser chamado teu filho. Trata-me como a um de seus empregados (Bíblia Sagrada, 1999, p. 1369).

Já Lalino, ao retornar para casa, não tem um pai a quem recorrer, e a esposa não está exatamente esperando-o de braços abertos. Na verdade, o mulatinho conta com a solidariedade de seu Oscar, que o toma como uma espécie de protegido:

- Bom, prometer eu não prometo... Não posso. Mas vou falar com o velho. Vou ver se arranjo p'ra ele lhe dar serviço.
- Lhe honro a letra, seu Oscar! Não desmereço.
- Eu não acho de encomenda, p'ra um como você, tomar empreitada com essa política, que está brava... (ROSA, 1976, p.95).

Com isso, tem-se a hipótese de que essa entrada de Lalino para o mundo da política seja correspondente ao apascentar de porcos do filho pródigo, pois esses tipos de atuações possuem equivalência em temas de humilhação, já que ambas personagens submetem-se a uma situação de absoluto servilismo para sobreviver. A fim de reconquistar o respeito e estima da comunidade para a qual regressa, Eulálio precisa passar por esse processo, afinal é só depois de tornar-se o respeitável cabo eleitoral do Major Anacleto que passa a ser reconhecido e considerado. Por isso, considera-se que mantém relação de realização com a seguinte passagem da parábola:

Levantou-se, pois, e foi ter com seu pai. Estava ainda longe, quando seu pai o viu e, movido de compaixão, correu-lhe ao encontro, lançou-se lhe ao pescoço e o beijou. O filho lhe disse então: Meu pai, pequei contra o céu e contra ti; já não sou digno de ser chamado teu filho (Bíblia Sagrada, 1999, p. 1369).

Essa inferência baseia-se no fato de as duas situações, a de Lalino tornar-se cabo eleitoral do Major Anacleto e a do filho pródigo pedir perdão ao pai, representarem que ambos reconheceram, através da vivência que tiveram, estarem enganados no caminho que decidiram seguir e, então, resolvem voltar como indivíduos diferentes e tomar as atitudes que agora sabem ser as corretas. A única diferença é que Lalino, como se disse, só recupera o que havia perdido após ter conquistado uma situação mais satisfatória como cabo eleitoral. Com isso, estabelece uma imagem de respeito e, ao conquistar a confiança do Major, tudo muda, pois ele toma Lalino como protegido e manda expulsar os espanhóis e é a própria Maria Rita, sua esposa, quem facilita a reconciliação:

Sou a mulher de Laio, seu Major... Me perdoe, seu major... Eu sei que o senhor tem bom coração... Sou uma infeliz, seu Major... É Ramiro, o espanhol, que me desgraçou... Desde que o Laio voltou, que ele anda com ciúme, só falando... Eu não gosto dele, seu Major, gosto é do Laio!... Bom ou ruim, não tem juízo nenhum, mas eu tenho amor a ele, seu Major... (ROSA, 1976, p.112).

Na parábola, tudo o que o filho pródigo precisa é voltar e pedir perdão ao pai, conseguindo de volta, sem a menor dificuldade, tudo o que antes havia desprezado:

Mas o pai falou aos servos: Trazei-me depressa a melhor veste e vesti-lha, e pondo-lhe um anel no dedo e calçado nos pés. Trazei também um novilho gordo e matai-o; comamos e façamos uma festa. Este meu filho estava morto, e reviveu; tinha se perdido, e foi achado. E começaram a festa (Bíblia Sagrada, 1999, p. 1369-70).

A reação da comunidade frente à glorificação e à reconciliação da personagem pródiga coincidem nos dois casos, já que ambos sofrem uma forte oposição da comunidade. No conto, Lalino utiliza-se de toda a sua perspicácia para responder às provocações de alguns moradores do arraial, que condenavam seu procedimento. Assim, o esperto mulatinho sabe reverter a situação, “pois só com boas respostas é que ia podendo enfrentar as interpelações e as chufas do pessoal”, declara o narrador.

O que importa demonstrar é que assim como Lalino, o filho pródigo também sofre reação da comunidade, representada por seu irmão mais velho:

Ele, então, respondeu ao pai: Há tantos anos que te sirvo, sem jamais transgredir uma ordem tua, e nunca me deste um cabrito para festejar com os meus amigos. E agora, que voltou este teu filho, que gastou os teus bens com as meretrizes, logo lhe mandaste matar um novilho gordo! (Bíblia Sagrada, 1999, p. 1370).

No entanto, deve-se lembrar que a parábola é um gênero de cunho moralizante, em que se quer revelar que o caminho do bem sempre continuará acessível àqueles que enveredam pela trilha do erro, bastando, para isso, que o indivíduo sinceramente se arrependa do mal que fez e queira regressar à prática do bem, assim como é visto nos dizeres do pai na conclusão da parábola:

Explicou-lhe o pai: Filho, tu estás sempre comigo, e tudo o que é meu é teu. Convinha, porém, fazermos festa, pois este teu irmão estava morto, e reviveu; tinha se perdido, e foi achado (Bíblia Sagrada, 1999, p. 1370).

3.2.2. Lalino e sua outra face

Pelo próprio título do conto: “Traços biográficos de Lalino Salathiel OU A VOLTA DO MARIDO PRÓDIGO”, pode-se afirmar que há um interessante cruzamento de duas direções diferentes, promovidas no texto pelo recurso da intertextualidade: uma, que já foi analisada neste trabalho, que vai à direção discursiva do texto-fonte, a parábola bíblica, e outra que segue a direção oposta, a dos textos mais modernos.

Aqui, refiro-me ao fato de que Rosa constrói o texto, de um lado explorando o texto bíblico, o que é bastante evidente pelo final do título do conto e por tudo que já foi exposto. De outro, o autor tenta “modernizar” sua personagem, Lalino, mesclando-a com outras personagens-tipo, como Pedro Malasartes¹⁰, por exemplo, e, também com outros textos, lendas, peças teatrais, a fim de traçar sua biografia e destacar um traço muito forte do protagonista, a malandragem, que não é recorrente no texto bíblico.

Para uma melhor exposição dessa caracterização moderna, da astúcia e esperteza, têm-se os seguintes trechos do conto que ajudam na construção dessa personagem-tipo: “- Também, tudo p'ra ele sai bom, e no fim dá certo... - diz Correia, suspirando e retomando o enxadão. - P'ra uns, as vacas morrem... p'ra outros até boi pega a parir... (p.79)”; “(Correia descuidou sua tarefa, e agora bate picareta para Lalino, que põe mão na cintura e não pára de discorrer...)” (p.80); “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 (p.95)”.

¹⁰ O herói preferido da gente simples, que adora suas artes, quase sempre contra os mais ricos e poderosos. Tradicionalmente esperto, escorregadio, pai de todas as artimanhas, enganos, seduções e astúcias, é de se ver como o homem do povo, simples, crédulo e humilde, adora ouvir suas histórias. Vinga-se o popular da sua posição subalterna vendo o personagem sair sempre ganhando, por sua astúcia e por suas artes, dos que lhe são superiores. Uma espécie de Robin Hood sem armas. Não é criação brasileira, apesar de estar espalhada por todo o Brasil. É personagem universal, praticamente de todos os países, em toda as épocas. Há até versões ambiciosas, literárias e intelectuais, como, por exemplo, o Pedro de Urdemalas, de Cervantes. É interessante a origem do primeiro nome do personagem: segundo Câmara Cascudo, o nome "de Pedro se associa ao apóstolo São Pedro com anedotário de habilidade, impertubável, nem sempre própria do seu estado e título. Na Itália, França, Espanha e Portugal, São Pedro aparece como simplório, bonachão, mas cheio de manhas e cálculo, vencendo infalivelmente". Um estudioso reuniu 318 histórias e variantes com o personagem, mas este número pode ser infindo, pois sempre que se conta uma história de algum esperto levando vantagem contra alguém, logo esta história aparece mais adiante como "mais uma do Pedro Malasartes".

Além disso, o conto de Rosa apresenta uma relação intertextual direta com a história do Visconde Sedutor¹¹, quando Lalino pretende representar uma peça de tetro, e para isso conta um pouco da trama dessa narrativa:

- Não. Eu sou muito franco... Quando falo que é, é porque é mesmo... (Pausa)... Quem sabe, a gente podia representar esse drama, hem seu Laio?... Como é que chama mesmo?... "O Visconde Sedutor"... Foi o que você disse, não foi?

- Isso mesmo, seu Marrinha.

Definição, amável mas enérgica:

- 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.

- O primeiro ato, é assim, seu Marrinha: quando levanta o pano, e uma casa de mulheres. O Visconde, mais os companheiros, estão bebendo junto com elas, apreciando música, dançando... Tem umas vinte, todas bonitas, umas vestidas de luxo, outras assim... sem roupa nenhuma quase...

- Tu está louco, seu Laio!?!... Onde que já se viu esse despropósito?!... Até o povo jogava pedra e dava tiro em cima!... Nem o subdelegado não deixava' a gente aparecer com isso em palco... E as famílias, homem? Eu quero é levar peça para famílias... Você não estará inventando? Onde foi que tu viu isso?

- Ora, seu Marrinha, pois onde é que havia de ser?!... No Rio de Janeiro! Na capital... Isso é teatro de gente escovada... (ROSA, 1976, p.78).

Esse aspecto intertextual enriquece o texto de Rosa, pois nesse cruzamento de texto bíblico e textos mais atuais ou do folclore cria-se a tensão dos significados, na medida em que a personagem não aparece mais só com o traço do arrependimento, mas também com outros traços extraídos de textos da literatura moderna. Esses desdobramentos da intertextualidade são essenciais para a construção de sentido de um texto.

É evidente que isso se deve ao fato de ser a linguagem do mulatinho o principal recurso a caracterizá-lo como malandro, e desse modo, os longos diálogos presentes no conto são prova disso; a maioria marca a astúcia de Lalino ao se livrar dos apuros, quando encostado à parede:

- "Terra com sede, criação com fome", seu Oscar...

¹¹ PETERSON, J. Inglaterra, 1816. Enredo: Jane Fenton tem certeza de que seu irmão desaparecido está perdido no submundo de Londres, e não morto, como foi declarado. O infame visconde Nicholas Stoneworth acabou de voltar desse mundo perigoso, onde viveu por vários anos como lutador. Quando a inocente Jane procura o visconde para ajudá-la a encontrar seu irmão, ele lhe propõe uma barganha: se ela o ensinar a se comportar novamente em sociedade, ele usará seus contatos, um tanto ou quanto suspeitos, para localizar o rapaz. Embora cada um dos dois acredite ser impossível realizar sua parte no acordo, ambos acabam concordando, uma vez que não há muita opção. Porém, à medida que a convivência aumenta, Nicholas e Jane descobrem uma atração poderosa, que os deixa divididos entre esconder seus segredos um do outro ou entregar-se à paixão.

- E chegou hoje?
- Ainda estou cheirando a trem... Vim de primeira...
- O-ôme!
- Só o que não volta é dinheiro queimado, seu Oscar!
- E agora?
- Enquanto um está vivendo, tem o seu lugar.
- E a sua vida?
- Moída e cozida...
- Já se viu?! Então, agora, ainda vai atrapalhar mais as coisas? Decerto vai querer tornar a tomar a mulher que você vendeu, ahn? Não deve de fazer isso. Piorou!
- Que nada, seu Oscar. Eu estou querendo é sossego.
- A-hã? ... Uê... Então... Mas, então, tu não vai cobrar teu direito do espanhol? Vai deixar a sã Ritinha com o Ramiro?... Malfeito! Isso é ter sangue de barata... Seja homem! Deixar assim os outros desonrando a gente?!...
- Ara, ara, seu Oscar! Uai! Pois o senhor não estava dizendo primeiro que era errata eu querer me intrometer com eles? Pois então?! (ROSA, 1976, p. 93-4).

Essa esperteza de Lalino que, muitas vezes e, principalmente, nesse caso, é irônica, fica clara no trecho acima pelo fato de ele não responder diretamente a nenhuma das perguntas de seu Oscar. Utiliza-se de ditos populares, como por exemplo, “terra com sede, criação com fome”, “só o que não volta é dinheiro queimado”, “enquanto um está vivendo, tem o seu lugar”. Usa ainda respostas evasivas, que não querem dizer nada: “E a sua vida? Moída e cozida...”, e também aproveita-se da contradição do outro para escapar de perguntas desconfortáveis.

A trajetória de Lalino, o fato de ele se utilizar de sua habilidade e astúcia para conquistar posição, reflete a situação existente na sociedade brasileira em relação ao elemento mestiço, como constata Darcy Ribeiro, em *O povo brasileiro*

Desde a chegada do primeiro negro até hoje, eles estão na luta para fugir da inferioridade que lhes foi imposta originalmente, e que é mantida através de toda a sorte de opressões, dificultando extremamente sua integração na condição de trabalhadores comuns, iguais aos outros, ou de cidadãos com mesmos direitos (RIBEIRO, 1996, p. 173).

Lalino é visto exatamente como indivíduo mestiço que não se contenta com a posição que o mundo parece lhe reservar e persegue seus sonhos. A personagem, por mais elementos de malandro folclórico que apresente, é, também, uma representação de uma parte da realidade brasileira, pois

Seu filho, crioulo, nascido na nova terra, racialmente puro ou mestiço, este sim, sabendo-se não africano como os negros boçais que via chegando, nem branco, nem índio e seus mestiços, se sentia desafiado a sair da ninguedade, construindo sua identidade. Seria, assim ele também, um protobrasileiro por carência (RIBEIRO, 1996, p. 1310).

Para Antonio Candido (1993), a trajetória de Lalino tem muito do romance picaresco, a começar pelo fato de ele realmente ter aprendido com a experiência, como prova sua postura, quando regressa ao arraial e quer reconquistar Ritinha, apesar de continuar o mesmo, passa a impressão de seriedade. Pois, para o autor, o pícaro é um aventureiro desclassificado que está sempre a mudar de condição, especialmente de patrões, como acontece no conto de Rosa, em que o protagonista, no início, trabalha para seu Marra, depois vai para o Rio de Janeiro, onde não trabalha para ninguém, mas em seu retorno, acaba sendo cabo eleitoral do Major Anacleto.

Essa mudança relaciona-se intimamente à mudança de condição social, já que, passa de um simples trabalhador de um quilômetro de construção da estrada de rodagem São Paulo-Belo Horizonte para “vagabundo” e, finalmente, para cabo eleitoral do chefe político do arraial. Assim, essa mudança representa um anseio típico de todas as personagens relacionadas ao poder da linguagem, da artimanha, da astúcia, características do romance picaresco.

Enfim, Rosa utiliza de dois títulos para o conto, no primeiro “Traços biográficos de Lalino Salãthiel”, temos a face mais moderna da personagem, a malandragem, o bom-falante, configurada pela insistência em narrativas do folclore, do teatro e na caracterização de um Pedro Malasartes. O outro título “A volta do marido pródigo” remete a um aspecto mais voltado para as questões morais; como o arrependimento, a possibilidade de redenção, o perdão ao próximo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo, além de constatar a importância de um estudo literário da parábola e apresentar uma distinção entre o seu gênero tradicional e o moderno, estabeleceu uma relação intertextual entre o conto “A volta do marido pródigo” e a parábola do *Filho pródigo*, a qual, na verdade, não se estende somente ao tema de maneira ampla e à estrutura textual, mas também que cada um dos textos tem sua própria e singular personalidade, cabe, assim, algumas observações.

Com relação ao aspecto formal do conto, ambos apresentam uma divisão em seus textos, o conto é formado por capítulos, enquanto a parábola está dividida em versículos. Por outro lado, a parábola tradicional diferencia-se do conto por ser uma narrativa breve, já que o conto de Rosa mostra-se bastante extenso, pois faz relação com outros textos, como as histórias do universo folclórico, do teatro, com o drama do “Visconde Sedutor”, e a lenda do “sapo e do cágado”.

Tematicamente, o marido apresenta uma trajetória semelhante à do filho pródigo: o abandono da família, levando consigo os seus bens com o intuito de viver aventuras em lugares distantes e o regresso após as perdas que sofre. Estabelece, ainda, uma relação existente que envolve o cristianismo, a força do destino e a crença.

A respeito desta sequência narrativa, no início, os dois viviam uma situação estável, conseguem dinheiro para partir para um lugar distante, passam a viver uma vida mundana pouco representada, enfrentam dificuldades, arrependem-se e sofrem a reação da comunidade em seus retornos. Esta reação da comunidade apresenta-se de forma diferente em cada um deles, no caso do filho pródigo, tem-se a revolta do irmão mais velho, enquanto no caso do marido, a reação é manifestada por todo o arraial.

Porém, por meio da mudança no fato de o protagonista ser, no conto, um marido e não um filho pródigo, a conciliação entre pai e filho possui um caráter natural, diferente do que acontece na relação entre o marido e sua mulher, que é contratual, e só é retomada após o sucesso de Lalino como cabo eleitoral do chefe político do distrito.

Outra mudança de condição está relacionada à situação sócio-econômica, já que o filho representa um indivíduo de classe privilegiada, e o mestiço, Lalino, é representante de uma esfera carente e marginalizada da sociedade brasileira.

Com relação às personagens, em ambos pode-se encontrar personagens-tipo, como o “pai”, o “filho mais velho”, o “empregado” no texto bíblico e o “chefe-político”, o “vigário” e o “tio” no conto de Rosa. Porém, o conto, por seu lado, apresenta uma maior

caracterização das personagens, como acontece com o protagonista, Eulalio, um malandro cheio de cor, vivacidade e alegria.

Com isso, é conveniente observar que na análise intertextual não existe a pura repetição, sendo que o trabalho literário exerce sempre uma função crítica sobre a forma, quer a intencionalidade seja explícita ou não.

Desta maneira, a intertextualidade faz com que o clichê não triunfe, por meio de um trabalho de transformação, não deixando o mesmo sentido, pois, qualquer citação intertextual é mais ou menos marcada por uma modificação, e, com isso, o reaparecer da significação intervém em simultâneo com qualquer nova contextualização.

Tematicamente, tanto a parábola quanto o conto apresentam desejo, reflexão e busca, além disso, há uma configuração de experiências temporais que despertam ações e nas ações têm suas origens. O herói problemático está condenado a errar no mundo, e, ao final de seu percurso ele reencontra apenas a si mesmo: sua finitude, suas dúvidas e aspirações, produtos do espírito. Constrói, assim, a emblemática de uma modernidade que perdeu o sentido da vida.

Conforme a tipologia das formas romanescas, elaborada por Georg Lukács, em *A teoria do romance* (2000), pode-se, ainda, classificar as obras em estudo como textos de formação, que se diferenciam do idealismo abstrato e do romance de desilusão, pois, apresentam em suas formas, uma experiência compreensiva, uma reflexão polêmica, que não se trata da totalidade espontânea do ser, mas sim, de uma configuração consciente, de uma vontade de formação, em que o homem vivencia o trajeto e aprende com ele.

Porém, nota-se que o texto de Guimarães Rosa, diferentemente da parábola, não tem o compromisso de apresentar uma lição de vida simbolicamente, de acordo com os preceitos cristãos, por isso, não apresenta uma narrativa em que se exalte o perdão. Portanto, a lição que se pode tirar do conto é que não basta, como no texto bíblico, que o indivíduo simplesmente se arrependa quando tudo começar a dar errado e volte ao ponto de onde partiu; nele, a personagem pródiga fez por merecer essa mudança concreta em sua vida, pois ele não se curva à sociedade que o marginaliza e não se assume um derrotado no primeiro obstáculo que surge.

A despeito disso, Auerbach, em *Mimesis*, declara que na arte literária, “a sociedade não existe como problema histórico, mas na melhor das hipóteses, como problema moral, e, além do mais, o moralismo se refere muito mais ao indivíduo que à sociedade” (p. 27).

Esse assunto da desagregação do homem com Deus, consigo mesmo e com a sociedade, inclusive, é tema dominante em importantes obras da literatura universal. Assim essa variedade de componentes contraditórios, paradoxais que constituem as personagens dos dois textos selecionados, o filho e o marido, pode ser tomada como arquétipo do paradoxo global e do caráter provisório da própria natureza humana, que está sempre em busca de algo.

Dessa forma, as personagens são dinâmicas, estão sempre em movimento, pois, primeiramente, sofrem um deslocamento espacial, depois, opera-se na construção dos protagonistas, uma transformação de ordem econômica, e, por fim, procede-se uma mudança de ordem mental, espiritual, decorrente das modificações antes referidas. Essa é a situação de Lalino, um homem totalmente independente, auto-suficiente em seu orgulho de malandro, que não mantém laços emocionais, sociais, étnicos ou religiosos. O desprendimento faz com que ele se saia bem entre uma situação e outra. Isso não quer dizer que ele não nutra afetos, como prova a saudade que acaba por sentir de Maria Rita e do arraial, mas sim que ele não faz de uma pessoa, lugar ou situação o objetivo e a satisfação central de sua vida, pois a sua meta é trilhar o caminho que imagina conduzir à felicidade, lutando contra todos os desafios.

Sendo assim, neste trabalho, foi realizada uma reflexão mais profunda a respeito da qualidade estética dos textos, das novas relações existentes por meio de uma leitura além da superficialidade das leituras triviais. Isso ocorre a partir do fato de que a literatura vem sendo, ao longo de séculos, uma grande busca das raízes do ser humano, em que muitos autores e suas criações têm a capacidade de nos satisfazer com suas palavras, com sua linguagem e permitir que o leitor faça parte de algo que fala da condição humana, daquilo que as ciências sociais não conseguem enxergar, da vida, das paixões, emoções, sofrimentos, alegrias, e, das relações com o outro e com a História.

REFERÊNCIAS

ALTER, R; KERMODE, F. *Guia literário da Bíblia*. Trad. de Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 1997.

_____. *Em espelho crítico*. Trad. de Sérgio Medeiros e Margarida Goldsztain. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. Folha de São Paulo. 2005. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u51812.shtml>>. Acesso em: 21 abr. 2010.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. Rio de Janeiro. NBR 6023 *Referências Bibliográficas*. Rio de Janeiro: ABNT, 2002.

AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. de George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BAKHTIN, M. O discurso no romance. In: *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Edunesp; Hucitec, 1990.

_____. *Estética da Criação Verbal*. Trad. de Maria Ermantina G. Gomes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. [4.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.](#)

BARROS, D. L. P. de; FIORIN, José Luiz. (Org.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 1999.

BARTHES, R. *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BESSA-LUÍS, A. *Aforismos*. Lisboa: Guimarães Editores, 1988.

BÍBLIA SAGRADA. Tradução dos originais mediante a versão dos Monges de Maredsous (Bélgica), pelo Centro Bíblico Católico. São Paulo: Editora Ave Maria, 127ª edição, 1999.

BÍBLIA DE ESTUDO APLICAÇÃO PESSOAL. Versão Almeida Revista e Corrigida Edição de 1995, São Paulo: CPAD, 2006.

BRETTSCHNEIDER, W. O renascimento da parábola na modernidade. *Revista Humboldt*. Alemanha: F. Bruckmann, Ano 13 – 28/1973.

CANDIDO, A. A literatura e a formação do homem. In: _____. *Ciência e Cultura*, 1972.

_____. Dialética da malandragem. In: _____ *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

_____. Sagarana. In: COUTINHO, E. F. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. P.243-247. (Coleção Fortuna Crítica).

CARNEIRO, E. A Parábola do Filho Pródigo. In: disciplina: A narrativa alegórica da Parábola, 2007, Assis: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.

CONY, C. H. Grande sertão Veredas, de Guimarães Rosa. In: SEIXAS, H. *As obras- primas que poucos leram*, vol. I. Rio de Janeiro: Record, 2005.

CURTIUS, E. R. O mundo às avessas. In: *Literatura européia e Idade Média latina*. Trad. de Teodoro Cabral e Paulo Rónai. Rio de Janeiro: INL, 1957, p. 98-102.

ECO, U. *Obra Aberta*. 8.ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.

FANTINATI, C. E. A parábola no ensino. In: SANT'ANNA, M. A. D. (org.). *Proleitura*. A parábola. Assis: Departamento de literatura da FCL da UNESP. Ano 4, nº 14, jun/1007, p. 9.

FERRI, D. Textualidade e intertextualidade em contos de *Sagarana*. 1; 153. Dissertação– Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Araraquara. 2002.

FIORIN, J. L. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, B. (Org.). *Bakhtin - outros conceitos-chave*. S. Paulo: Contexto, 2006.

FISCHER, E. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1973

FRYE, N. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

_____. *O Código dos códigos*. Trad. de Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004

GALVÃO, W.N. Matraga: sua marca. In: _____ *Mitológica Rosiana*. São Paulo: Ática, 1978. p. 41-74.

GENETTE, G. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Translated by Channa Newman and Claude Doubinsky. London: University of Nebraska Press, 1997. 490 p.

_____. *Palimpsestos; a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. *Cadernos do Departamento de Letras Vernáculas*, Belo Horizonte: UFMG/Faculdade de Letras, 2005.

GRUBISICH, T. M. A parábola teatral de Bertolt Brecht: tese ou antítese? Tese-Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Araraquara. 2007

HANSEN, J. A. *Alegoria, construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Atual, 1996.

HERZOG, W. *Parables as Subversive Speech*. Louisville: Westminster/John Knox Press, 1994.

HOLLANDA, S. B. de. Símbolo e Alegoria. In: *O espírito e a letra: estudos da crítica (2)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUTCHEON, L. O problema da referência. In: *Poética da pós-modernidade: história, teoria e ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JENNY, L. A estratégia da forma. In: _____ et al. *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1979, p. 5-49.

KRISTEVA, J. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KOCH, I. G. V. et alii. Intertextualidade - outros olhares. In: *Intertextualidade: diálogos possíveis*. S. Paulo: Editora Cortez, 2007.

LINS, A. Uma grande estréia. In: COUTINHO, E. F. *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 237-242. (Coleção Fortuna Crítica).

LOPES, O. Novos Mundos. In: *Sagarana*. 18.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976, p. xiii-xix.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2000.

MAINGUENEAU, D. *Discurso literário*. Trad. de Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

MELLER, L. De como Lalino Salãthiel, neopícaro, não logra sua conversão, ou Guimarães Rosa à luz do Plotino. *Anuário de Literatura*. Florianópolis, p. 65-80, 1996.

MINAES, I. P. A linguagem malandra em Guimarães Rosa. *Revista de Letras*. São Paulo, n.25, p. 25-34, 1985.

MONTEIRO, J. L. *A estilística*. Manual de análise e criação do estilo literário. Petrópolis: Vozes, 2005.

MOISÉS, L. P. Crítica e Intertextualidade. In: *Texto, crítica, escritura*. S. Paulo: Ática, 1978.

NOUWEN, H. J. M. *A volta do Filho Pródigo*. Trad. de Sonia S. R. Orberg. 16.ed. São Paulo: Paulinas, 2008.

ODEN, Thomas C. (org.). *Parables of Kierkegaard*. London: S & C Press, 1998.

PATTE, D. (Org.). *Semiology and Parables: exploration of the possibilities offered by structuralism for exegesis*. Pittsburgh: The Picwick Press, 1976.

RIBEIRO, D. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ROBBE-GRILLET, A. *Por um novo romance*. Trad. de T. C. Netto. São Paulo: Documento, 1969.

ROSA, J. G. A volta do marido pródigo. In: *Sagarana*. 18.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976, p. 69-118.

ROSENFELD, A. *Texto/ Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. A Parábola. 1; 322. Tese - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Assis. 1998.

_____. Elementos estruturais da parábola moderna. Disponível em:
<<http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/32/htm/comunica/ci157.htm>> Acesso em: 10 fev. 2010.

_____. *O gênero da parábola*. São Paulo: Ed.UNESP, 2010.

SPERBER, S. F. *Caos e Cosmos*. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.

_____. *Guimarães Rosa: signo e sentimento*. São Paulo: Ática, 1982.

TODOROV, T. *Poética*. Lisboa: Teorema, 1986.

WARREN, A.WELLEK, R. *Teoria da Literatura e Metodologia dos Estudos*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

WELLEK, R. *Conceitos de crítica*. São Paulo: Cultrix, 1980.

_____. <<http://www.abrasoffa.org.br/folclore/lendas/malasartes.htm>>. Acesso em: 23 jun. 2010.

_____. <<http://amorebooks.blogspot.com/2010/10/um-visconde-sedutor.html>>. Acesso em: 13 out. 2010.

ANEXOS

ANEXO A: Transcrição do conto “A volta do marido pródigo”, de Guimarães Rosa, em *Sagarana*. 18.ed., 1976, p. 69-118.

TRAÇOS BIOGRÁFICOS DE LALINO SALÃTHIEL
OU
A VOLTA DO MARIDO PRÓDIGO

"Negra danada, siô, é Maria.
ela dá no coice, ela dá na guia,
lavando roupa na ventania.
Negro danado, siô, é Heitó
de calça branca, de paletó,
foi no inferno, mas não entrou!"
(CANTIGA DE BATUQUE, A GRANDE VELOCIDADE)

- Ó seu Bicho-Cabaça!? Viu uma
velhinha passar por aí? ...
- Não vi velha, nem velhinha,
corre, corre, cabacinha.. .
Não vi velha nem velhinha!
Corre! corre! cabacinha .. .
(DE UMA ESTÓRIA.)

I

Nove horas e trinta. Um cincerro tilinta. É um burrinho, que vem sozinho, puxando o carroção. Patas em marcha matemática, andar consciencioso e macio, ele chega, de sobremão. Pára, no lugar justo onde tem de parar, e fecha imediatamente os olhos. Só depois é que o menino, que estava esperando, de cócoras, grita: - "Íssia!..." - e pega-lhe na rédea e o faz volver esquerda, e recuar cinco passadas. Pronto. O preto desferrolha o taipal da traseira, e a terra vai caindo para o barranco. Os outros ajudam, com as pás. Seis minutos: o burrinho abre os olhos. O preto torna a aprumar o tabuleiro no eixo, e ergue o tampo de trás. O menino torna a pegar na rédea: direita, volver! Agora nem é preciso comandar: - "Vamos!"... - porque o burrico já saiu no mesmo passo, em rumo reto; e as rodas cobrem sempre os mesmos, sulcos no chão.

No meio do caminho, cruza-se com o burro pêlo-de-rato, que vem com o outro carroção. É o décimo terceiro encontro, hoje, e como ainda irão passar um pelo outro, sem falta, umas três vezes esse tanto - do aterro ao corte, do corte ao aterro - não se cumprimentam.

No corte, a turma do *seu* Marra bate rijo, de picareta, atacando no paredão pedrento a brutalidade cinzenta do gneiss. Bom trecho, pois, remunerador. Acolá, a turma dos espanhóis cavouca terra mole, xisto talcoso e micaxisto; e o chefe Garcia está irritado, porque, por causa disso, vão receber menos, por metro quadrado e metro cúbico. Adiante, uns homens colocando os paus no mata-burro. Essa outra gente, à beira, nada tem conosco: serviço particular de seu Remígio, dono das terras, que achou e está explorando uma jazida de amianto. E, mais adiante, o pessoal do Ludugéro, acabando de armar as longarinas da ponte.

Dez horas da manhã. A temperatura do ar prolonga a do corpo. Só se sabe do vento no balanço dos ramos extremos do eucalipto. Só se sabe do sol nas arestas dos quartzos - cada ponta de cristal irradiando em agulheiro. Cantos de canarinhos e pintassilgos, invisíveis. E cheiro de mato moço. Tudo muito bom. E isto aqui é um quilômetro da estrada-de-rodagem Belorizonte-São Paulo, em ativos trabalhos de construção.

Seu Marra fiscaliza e feitora. De vez em quando, pega também no pesado. Mas não tira os olhos da estrada.

Bem, buzinou. É o caminhão da empresa. Vem de voadá. Diminuiu a marcha... *Seu* Waldemar, o encarregado, na boléia, com o chauffeur... O caminhão verde não pára... Mas, lá detrás, escorregando dos sacos e caixotes que vêm para o armazém, dependura o corpo para fora, oscila e pula, maneiro, Lalino Salãthiel.

Os trabalhadores cumprimentam seu Waldemar, *seu* Marra esboçou qualquer coisa assim como uma continência, seu Waldemar bateu mão e passou.

Agora *seu* Marra fecha a cara. 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.

Os colegas põem muito escárnio nos sorrisos, mas Lalino dá o aspecto de quem estivesse recebendo uma ovação:

- Olá, Batista! Bastião, bom dia! Essa força como vai?!...

- Boa tarde!

Lalino tem um soberbo aprumo para andar.

- Ei, Túlio, cada vez mais, hein?

- An-han...

Lalino nunca foi soldado, mas sabe unir forte os calcanhares, ao defrontar *seu* Marra. E assenta os olhinhos gateados nos olhos severos do chefe.

- Bom dia, seu Marrinha! Como passou de ontem?

- Bem. Já sabe, não é? Só ganha meio dia.

E *seu* Marra saca o lápis e a caderneta, molha a ponta do dedo na língua, molha a ponta do lápis também, e toma nota, com a seriedade de quem assinasse uma sentença.

(Lá além, Generoso cutuca Tercino:

- Mulatinho descarado! Vai em festa, dorme que-horas, e, quando chega, ainda é todo enfeitado e salamistrão!...)

- Que é que eu hei de fazer, seu Marrinha... Amanheci com uma nelvralgia... Fiquei com cisma de apanhar friagem...

- Hum...

- Mas o senhor vai ver como eu toco o meu serviço e ainda faço este povo trabalhar...

- Não se venha! Deixa os outros em paz...

(Tercino apóia o pé no ferro da picareta; o que é que diz:

- Trabalhar é que não trabalha. Se encosta p'ra cima, e fica contando história e cozinando o galo...

- Também, no final, ganha feito todos, porque, os que são mão, dão trela!

E Pintão golpeia com o dorso da pá, sem dó nem piedade, fazendo-a rilhar nos torrões.)

Lalino passa a mão, ajeitando a pastinha, e puxa mais para fora o lencinho do bolso.

- Vou p'r'a luta, e tiro o atraso!... Mas, que dia, hein, seu Marra?!

- Tu está fagueiro... Dormiu mais do que o catre...

- Falar nisso, seu Marrinha, eu me alembrei hoje cedo de outro teatrinho, que a companhia levou, lá no Bagre: é o drama do "Visconde Sedutor"... Vou pensar melhor, depois lhe conto. Esse é que a gente podia representar...

(Pintão suou para desprender um pedrouço, e teve de pular para trás, para que a laje lhe não esmagasse um pé. Pragueja:

- Quem não tem brio engorda!

- É... Esse sujeito só é isso, e mais isso... - opina Sidú.

- Também, tudo p'ra ele sai bom, e no fim dá certo... - diz Correia, suspirando e retomando o enxadão. - "P'ra uns, as vacas morrem... p'ra outros até boi pega a parir..."

Seu Marra já concordou:

- Está bem, seu Laio, por hoje, como foi por doença, eu aponto o dia todo. Que é a última vez! ... E agora, deixa de conversa fiada e vai pegando a ferramenta!

- Já, já, seu Marrinha. "Quem não trabuca, não manduca"!...

Seu Marra sente-se obrigado a dar as costas. Opor carranca não adianta. Lalino vai para o meio dos outros, assoviando. Leva minutos para arregaçar bem as mangas. E logo comenta, risonho e burlão:

- Xi, Correia!...

- Que é, comigo?

- P'ra que é que você põe tanto braço no braçal? Com menos força e mais de jeito, você faz o mesmo serviço, sem carecer de ficar suando, pé-de-couve no chuveiro!

- É... Mas, muito em-antes de muita gente nascer, eu...

- Você já pensava que nem duas juntas de bois, p'ra puxar um feixinho de lenha, não é, *fumaça*?... Qual, eu estou é brincando... (Correia tinha feito uma cara ruim...) Lá até - que é um arraial supimpa, com a igrejainha trepada, bem no monte do morro... E as terras então, hein, Correia?! P'ra cana, p'ra tudo! (Correia se praz)... Eu acho que- nunca vi espigas de milho tão como as de lá...

- É. A terra é boa...

- Caprichada! E ainda estou por conhecer lugar melhor para se viver. Essa gente da Conquista é que diz que lá só tem *fumaça* de pretos... Mas isso é inveja, mas muita! (Lalino passou a declamar:) Qual!... Criação de cavalo, é no Passa-Tempo... Povo p'ra saber discurso, no Dom Silvério... E, festa de igreja, no Japão... Mas, terra boa, de verdade, e gente boa de coração, isso é só lá no Rio-doPeixe!

- Serve... Serve, seu Laio...

- Ah, eu ainda 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!... (Correia descuidou sua tarefa, e agora bate picareta para Lalino, que põe mão na cintura e não pára de discorrer...) É isso! Mando levantar casa, com jardim em redor, mas só com flor do mato: parasitas, de todas... E uma cerquinha de bambu, com trepadeira p'ra alastrar e tapar, misturadas, de toda cor... Onde foi mesmo que eu vi, assim?... Bom, depois compro mais terra... Imagina só: quero um chiqueiro grande, bem fechado, e nele botar pacas... Vou criar! Aquilo é fácil... Ficam mansinhas e gordas, que nem porco... Levando lá no Belorizonte, faço freguesia... Um tanque grande... Criar capivaras também: o óleo, só, já dá um dinheirão!...

- Tu é besta, Correia! 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?... Carço! ... Ah, há-te, espera: hoje eu tenho uma marca boa... - E Lalino estende

o maço de cigarros. - Pode tirar mais. Vocês, eh, também?... (Generoso aceita, calada a boca, porque é Bovino razoável e sabe ser grato, valendo a pena.) Estou contando aqui um arranjo... Vocês, eu aposto que nunca pensaram em ter um galinheiro enorme, cheio de jacus, de perdizes, de codornas... Mas hei de plantar também uma chácara, como ninguém não viu, com as qualidades de frutas... Até azeitona!

- Ara, azeitona de lata não pega! não dá!

- Ora se dá! Vocês ainda hão... Compro breve meus alqueirinhos, e há de ser no Brumadinho, beira da estrada-ferro...

- Oh, seu Laio!... Pois, no começo, não estava dizendo que era lá na minha terra, no Rio-do-Peixe?!...

- Sim, sim, é no Rio-do-Peixe mesmo, Correia! Falei variado, foi por esquecimentos... Mas, melhor é o ror de enxertos que vou inventar: laranja-de-abril em goiabeiras... Limão-doce no pé de pêssego... Vai ver, cada fruta, diferente de todas que há...

- Não pega!

- Pega! Deve de ser custoso, mas tem de se existir um jeito...

Mas Tercino, que é dono de um relógio quase do tamanho de um punho, olha as horas e olha depois o sol, para ter bem a certeza, e grita:

- Vamos boiar, gente... Está na hora do almoço!

A turma vem para as marmitas. Tercino acende um foguinho, para aquecer a sua. Lalino trouxe apenas um pão-com-lingüiça.

- Isso de carregar comida cozinhada de madrugada, p'ra depois comer requentada, não é minha regra. O coisa, ô Sidú! Por que é que você está triste, homem?... Falar nisso, hoje de noite, se seu Marrinha arranjar o *merenguem*, eu meio que pago cerveja. Feito?... A gente podia chamar o Lourival, com a sanfona. Isto aqui está ficando choro demais... Viva, Conrado! Tu veio espionar o que a gente está comendo? Foi a espanholada quem mandou você vir bater panela aqui?

Generoso e Correia se afastaram, catando gravetos. Generoso tem maus bofes:

- 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 toda-a-hora... Se reveste de bobo!

- É, mas, seja não: é só esperto, que nem mico-estrela... E Correia se volta, para rever furtadamente o mulatino, que lá gesticula, animado, no meio da roda.

- Prosa, só... Pirão d'água sem farinha! ... Era melhor que ele olhasse p'r'a sua obrigação... Uns acham um assim sabido, que é muito ladino; mas, como é que não enxerga que o Ramiro espanhol anda rondando por perto da mulher dele?!

- Séria ela é, seu Generoso. Ela gosta dele, muito...

- É, mas, quem tem mulher bonita e nova, deve de trazer debaixo de olho... - E Generoso estalou um muxoxo: - Eu, tem hora que eu acho que ele é sem-brio, que não se importa... Mas agora eu vou falar com ele, vou chamar à ordem...

- Acho que o senhor devia de não mexer com essas coisas, de família-dos-outros, seu Generoso. Isso nunca que dá certo!

- Tem perigo não... Só dar as indiretas!

Lalino tinha-se sentado num toco, perto das soqueiras das bananeiras, e os outros rodeavam-no, todos de cócoras. Mas chega Generoso, com a língua mesmo querente:

- Então, seu Laio, esse negócio mesmo do espanhol...

- Ara, Generoso! Vem você com espanhol, espanhol!... Eu já estou farto dessa espanholaria toda... Inda se fosse alguma espanhola, isto sim!

- Mas, escuta aqui, seu Laio: o que eu estou falando é outra coisa...

- É nada. 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!

- Ara, coisa!

- 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!...

Desta vez a turma está anzolada. Alargam as ventas, para se caber, rebebem as palavras. Lalino acertou. Faz um silêncio, para a estupefação. E principalmente para poder forjar novos aspectos, porque também ele, Eulálio de Souza Salãthiel, 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 idéia... 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, verdes, azuis... E é só "querido" p'ra cá, "querido" p'ra lá... A gente fica até sem jeito...

- Ó seu Laio! Faz favor!

É *seu* Marrinha chamando. Lalino se levanta, soflagrado, e os ouvintes resmungam contra o chefe-da-turma, assim com caras.

- Acabou de almoçar, seu Laio?

- Estou acabando... Meu almoço é isto aqui...

E Lalino ferra os dentes no seu sanduíche, que, por falta de tempo, está ainda intacto.

Seu Marra tem noção de hierarquia e tacto suficiente. Começa:

- Olha, seu Laio, eu lhe chamei, para lhe aconselhar. A coisa assim não vai!... Seu serviço precisa de render...

- Pois, hoje, eu estou com uma coragem mesmo doida de trabalhar, seu Marrinha!...

- É bom... Carece de tomar jeito!... O senhor é um rapaz inteligente, de boa figura... Precisa de dar exemplo aos outros... Eu cá, palavra que até gosto de gente assim, que sabe conversar... que tem rompante... Até servia para fazer o papel do moço-que-acaba-casando, no teatro...

Seu Marra foi muito displicente no final. Deu a deixa, e agora olha para o matinho lá longe, esperando réplica.

Mas não pega. Não pega, porque, se bem que Lalino esteja cansado de saber o que é que o outro deseja, não o pode atender: do *Visconde Sedutor* mal conhece o título, ouvido em qualquer parte.

- Qual, isso é bondade sua, seu Marrinha... São seus olhos melhores...

- Não. Eu sou muito franco... Quando falo que é, é porque é mesmo... (Pausa)... Quem sabe, a gente podia representar esse drama, hem seu Laio?... Como é que chama mesmo?... "O Visconde Sedutor"... Foi o que você disse, não foi?

- Isso mesmo, seu Marrinha.

Definição, amável mas enérgica:

- 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.

- O primeiro ato, é assim, seu Marrinha: quando levanta o pano, e uma casa de mulheres. O Visconde, mais os companheiros, estão bebendo junto com elas, apreciando música, dançando... Tem umas vinte, todas bonitas, umas vestidas de luxo, outras assim... sem roupa nenhuma quase...

- Tu está louco, seu Laio!?!... Onde que já se viu esse despropósito?!... Até o povo jogava pedra e dava tiro em cima!... Nem o subdelegado não deixava' a gente aparecer com isso em palco... E as famílias, homem? Eu quero é levar peça para famílias... Você não estará inventando? Onde foi que tu viu isso?

- Ora, seu Marrinha, pois onde é que havia de ser?!... No Rio de Janeiro! Na capital... Isso é teatro de gente escovada...

- Mas, você não disse, antes, que tinha sido companhia, lá no Bagre?

- Cabeça ruim minha. Depois me alembrei... No Bagre eu vi foi a "Vingança do Bastardo"... Sabe? Um rapaz rico que descobriu que a...

- Espera! Espera, homem... Vamos devagar com o terço. Primeiro o "Visconde Sedutor". Acaba de contar.

- Bem, as mulheres são francesas, espanholas, italianas, e tudo, falando estrangeirado, fumando cigarros...

- Mas, seu Laio! Onde é que a gente vai arranjar mulher aqui para representar isso?... De que jeito?!

- Ora, a gente manda vir umas raparigas daí de perto...

- Deus me livre!

- Ou então, seu Marra, os homens mesmo podem fantasiar de mulher... Fica até bom... No teatro que seu Vigário arranjou, quando levaram a...

- Aquilo nem foi teatro! Vida de santo, bobagem! Bem, conta, conta seu Laio... Depois a gente vai ver.

- Bom, tem uma francesa mais bonita de todas, lourinha, com olhos azulinhos, com vestido aberto nas costas... muito pintada, linda mesmo... que senta no colo do Visconde e faz festa no queixo dele... depois abraça e beija...

- Espera um pouco, seu Laio...

É o caminhão da empresa, que vem de volta. Parou.

- Alguma coisa, seu Waldemar? - pergunta *seu* Marra.

- Nada, não. Quero só lembrar a esse seu Lalino, que ele não deixe de ir hoje. Está ensinando a patroa a tocar violão, mas já tem dias que ele não aparece lá em casa...

- Foi por doença, seu Waldemar... E, trasantontem, umas visitas, que me empalharam de ir...

- Bem, bem, mas seja, hoje não tem desculpa. E, olhe: um dia é um dia: pode chegar para jantar... No em-ponto!

Seu Marra se lembrou de qualquer assunto:

- Bem, seu Laio, o senhor agora pode ir. Eu tenho uma conversa particular, aqui com seu Waldemar.

- Pois não, seu Marrinha, depois o resto eu conto. Adeusinho, seu Waldemar, até mais logo!

Lalino se afasta com o andar pachola, esboçando uns meios passos de corta-jaca, e seu Waldemar o acompanha, com olhar complacente.

- Mulatinho levado! Entendo um assim, por ser divertido. E não é de adulator, mais sei que não é covarde. Agrada a gente, porque é alegre e quer ver todo-o-mundo alegre, perto de si. Isso, que remoça. Isso é reger o viver.

- É o que eu acho... Só o que tem, que, às vezes, os outros podem aprovar mal o exemplo...

- Concordo. Já pensei, também. Vou arranjar para ele um serviço à parte, no armazém ou no escritório... E é o que convém, logo: veja só...

Lalino, que empunha a picareta, comandando o retorno à lida, e tirando, para que os outros o acompanhem, desafinadíssimo, um coco:

*"Eu vou ralando o coco,
ralando até aqui.. .
Eu vou ralando o coco,
morena,
o coco do ouricuri!..."*

E, aí, com a partida de seu Waldemar, a cena se encerra completa, ao modo de um final de primeiro ato.

II

Nessa tarde, Lalino Salãthiel não pagou cerveja para os companheiros, nem foi jantar com seu Waldemar. Foi, sim, para casa, muito cedo, para a mulher, que recebeu, entre espantada e feliz, aquele saimento de carinhos e requintes. Porque ela o bem-queria muito. Tonto, que, quando ele adormeceu, com seu jeito de dormir profundo, parecendo muito um morto, Maria Rita ainda ficou longo tempo curvada sobre as formas tranqüilas e o rosto de garoto cansado, envolvendo-o num olhar de restante ternura.

Na manhã depois, vendo que o marido não ia trabalhar, esperou ela 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 ensinar.

Mas, agora, Lalino andava pela casa e fumava, pensando, o que a alarmava, por inabitual. Depois ele remexeu no fundo da mala. No fundo da mala havia uns números velhos de almanaques e revistas.

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, verdes, azuis, vermelhos... Quem foi que falou isso? Ah, ninguém me 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...

Maria Rita, na cozinha, arruma as vasilhas na prateleira. Não sabe de nada, mas o arcanjo-da-guarda das mulheres está induzindo-a a dar a última investida, está mandando que ela cante, com tristeza na voz, o: "*Eu vim de longe, bem de longe, p'ra te ver...*"

... Bem boazinha que ela é... E bonita... (Agora, como quem se esconde em neutro espaço, Lalino demora os olhos nos quadros de guerras antigas, nessas figuras que parecem as da História Sagrada, no plano de um étero-avião transplanetário, numa paisagem africana, com um locomovente rinoceronte...) Mas, são muitas... Mais de cem?...

Mil?!... E é só escolher: louras, de olhos verdes... É, Maria Rita gosta dele, mas... Gosta, como toda mulher gosta, aí está. Gostasse especial, mesmo, não chorava com saudades da mãe... Não ralhava zangada por conta d'ele se rapaziar com os companheiros, não achava ruim seu jeito de viver... Gostasse, brigavam?

E na revista de cinema havia uma deusa loira, com lindos pés desnudos, e uma outra, morena, com muita pose e roupa pouca; e Maria Rita perdeu.

... Bom, quem pensa, avéssa! Vamos tocar violão...

Depois do almoço, saiu. Andou, andou. E se resolveu.

Foi fácil. Tinha algum saldo, pouco. João Carmelo comprava o carroção e o burrinho. *Seu* Marra fez o que pôde para dissuadi-lo; depois, disse: - "Está direito. Você é mesmo maluco, mas mais o mundo não é exato. Se veja..."

- O pagamento, porém, tinha de ser em apólices do Estado, ao menos metade.

- Sim sim, está direito, seu Marrinha. Em ótimo! - Porque a ação tinha de ser depressinha, depressa, não de dúvidas... E Lalino dava passos aflitos e ajeitava o pescoço da camisa, sem sossego e sem assento.

Com *seu* Waldemar, foi mais árduo, ele ainda perguntou: - "Mas que é que já vai fazer, seu Lalino?... Quer a vagabundagem inteirada?" - Vou p'ra o Belorizonte... Arranjezinho lá um lugar de guarda-civil... O senhor sabe: é bom ir ver. Mas um dia a gente volta! - "Mentira pura, a mim tu não engana... Mas deve de ir... Em qualquer parte que tu 'teja, tu 'tá em casa... Podem te levar denoite p'r'a estranja ou p'r'a China, e largar lá errado dormindo, que de-manhã já acorda engazopando os japonês!"...

- Adeus, seu Waldemar!

Mas, dez passos feitos, volta-se com uma micagem:

- Adeus, seu Waldemar!... "Fé em Deus, e... unha no povo!"...

Tinha oitocentos e cinqüenta mil-réis. Mas, vendidas as apólices para o Viana, deram seiscentos. Bom, agora era o pior... E, até chegar perto de casa, escarafunchava na memória todos os pequenos defeitos da mulher...

Mas, quem é aquele? Ah, é o atrevido do espanhol, que está rabeando. Bem... Bem.

Seu Ramiro, quis, mas não pôde esquivar-se. Bestalhão e bigodudo, arranja um riso fora-de-horas, e faz, apressado, um rapapé:

- Como lhe vão as saúdes, senhor Eulálio? Estava cá aguardando a sua vinda, a perguntar-lhe se há que haver mesmo uma festinha hoje, donde os Moreiras... É dizer, a festa, sei que vai ser, mas queria saber... queria saber se o senhor também...

(Nada importa. Foi o diabo quem mandou o espanhol aqui... Ele tem muito dinheiro junto, é o que o povo diz.)

- Seu Ramiro, se chegue. Escuta: tenho um particular, muito importante, com o senhor...

- Mas, senhor Eulálio, eu lhe garanto... À ordem, senhor Eulálio... Que há? O senhor sabe, que, a mim, eu gosto de estimar e respeitar os meus amigos e, grande principalmente, as suas famílias excelentíssimas...

(É preciso um sorriso, um só, senão o espanhol fica com medo. Mas, depois, fecha-se a cara, para a boa decência...)

- Eu sei, eu sei. Olhe aqui, seu Ramiro: eu quero é que o senhor me empreste um dinheiro. Uns dois contos de réis... Feito?

- Mas, senhor Eulálio... O senhor sabe... As posses não dão... As coisas...

- 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, de fugido... O senhor me empresta o dinheiro, que é o que falta. Senão, eu não posso ir... É só emprestado. Daqui a uns seis meses, lhe pago. Mando. Tenho um emprego bom, arranji - vou ser tocador de bonde, no Rio de Janeiro... Se não, eu não posso ir... (Agora é a hora de uma série de ares.) Sem dinheiro, não vou. Não vou ir... Como é que posso?!...

O espanhol está com os beiços trêmulos e alisa a dedos a aba do paletó.

- Com que... mas, o senhor está declarando, senhor Eulálio? Por se acaso, não vai se arrepender... Nunca mais voltará aqui, o afirma?

- De certo que não. Não seja! (Lalino tem outro acesso de precipitação:) Ixe, já viu sapo não querer a água?! Então, arranja o cobre, não é? Mas tem que ser é p'r'agorinha...

- Mire: um conto eu posso... Fazendo um sacrificiozinho, caramba!

- Serve, serve. Mas é de indo já buscar, que o caminhão sai em pouco p'ra o Brumadinho... A já!

Agora, entra ou não entra em casa? Não tem que levar nada, senão a mulher desconfia... Mas entra: o coração está mandando que ele vá se despedir... E pega a brincar. Maria Rita está no diário, está normalmente. Brincando, brincando, Lalino lhe dá um abraço, apertado.

- Você é bobo... Laio... - ela diz, enjoosa.

Agora, disfarçando, ele põe uma nota de quinhentos em cima da mesa... vamos! Senão a coragem se estraga.

- Você já vai sair outra vez?

- Vou ali, ver o-quê que o Tercino quer...

O Ramiro espanhol, soprando de cansado, já está lá debaixo do tamarindeiro. Trouxe, certo, um conto, em cédulas de cem.

- Tudo num santiamén, senhor Eulálio... Mire o que digo...

- Té quando Deus quiser! O dinheiro eu lhe mando, seu Ramiro.

Vai afadigado. Sobe para o lado do *chauffeur*.

- Não carece de buzinar, seu Miranda... Vamos ligeiro...

Brumadinho, enfim. Ainda não estão vendendo passagens. - Vem tomar uma cerveja, seu Miranda. Oi! Que é aquilo, meu-deus? Ah, é a ciganada que está indo embora. Pegaram um dinheirão, levando gente de automóvel p'r'a Santa Manoelina dos Coqueiros, que agora está no Dom Silvério. Olha: tem uma ciganinha bem bonita. Mas isto é povo muito

sujo, seu Miranda. Não chegam aos pés das francesas... Seu Miranda, escuta: vou lhe pedir um favor.

- Que é, seu Laio?

- Olha, fala com a Ritinha que eu não volto mais, mesmo nunca. Vou sair por esse mundo, zanzando. Como eu não presto, ela não perde... Diz a ela que pode fazer o que entender... que eu não volto, nunca mais...

- Mas, seu Laio... Isso é uma ação de cachorro! Ela é sua mulher! ...

- Olha, seu Miranda: eu, com o senhor, de qualquer jeito: à mão, a tiro, ou a pau, o senhor não pode comigo - isto é - não é?... Então, bem, eu sei que não é por mal, que o senhor está falando. E agora eu não quero me amofinar, não tenho tempo p'ra estragar a cabeça com raiva nenhuma à toa-à toa. Sou boi bravo nem cachorro danado, p'ra me enraivar? Mas, é bom o senhor pensar um pouco, em antes de falar, hem?

- Bom, eu não tenho nada com coisas dos outros...

- E, é. Quiser dar o recado, dá. Não quiser, faz de conta.

Apitou. O trem.

- Adeus, seu Miranda!... Me desculpe as coisas pesadas que eu falei, que é porque eu estou meio nervoso...

- Inda está em tempo de ter juízo, seu Laio! O senhor pode merecer um castigo de Deus...

- Que nada, seu Miranda! Deus está certo comigo, e eu com ele. Isto agora é que é assunto meu particular... Alegrias, seu Miranda!

- Não vai, não, seu Laio! Pensa bem...

Nos pântanos da beira do Paraopeba, também os sapos diziam adeus. Ou talvez estivessem gritando, apenas: - *Não! Não! Não! ... Bão! Bão! Bão!...* - em notável e aquática discordância.

E 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 aos transeuntes, com frinéica desenvoltura, o amor: bom, barato e bonito, como o queriam os deuses.

Um mês depois, Maria Rita ainda vivia chorando, em casa.

Três meses passados, Maria Rita estava morando com o espanhol.

E todo-o-mundo dizia que ela tinha feito muito bem, e os que diferiam dessa opinião não eram indivíduos desinteressados. E diziam também que o marido era um canalha, que tinha vendido a mulher. E que o Ramiro espanhol era um homem de bem, porque estava protegendo a abandonada, evitando que ela caísse na má vida.

Mas, no final dos comentários, infalível era a harmonia, em sensata convergência:

- Mulatinho indecente! Cachorro lambeu a vergonha da cara dele! Sujeito ordinário!... Eu em algum dia me encontrar com ele, vou cuspiendo na fuça!... Arre, nojo!... Tem cada um traste neste mundo!...

E assim se passou mais de meio ano. O trecho da rodovia ficou pronto. O pessoal de fora tomou rumo, com carroções e muares, famílias e ferramentas, e bolsos cheios de apólices, procurando outras construções.

Mas os espanhóis ficaram. Compraram um sítio, de sociedade. E fizeram relações e se fizeram muito conceituados, porque, ali, ter um pedaço de terra era uma garantia e um título de naturalização.

IV

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 estória 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.

Portanto: não, não fartava. As huris eram interesseiras, diversas em tudo, indiferentes, apressadas, um desastre; não prezavam discursos, não queriam saber de românticas histórias. A vida... Na Ritinha, nem não devia de pensar. Mas, aquelas mulheres, de gozo e bordel, as bonitas, as lindas, mesmo, mas que navegavam em desafino com a gente, assim em apartado, no real. Ah, era um outro sistema.

Aquilo cansava, os ares. Havia mal o sossego, demais. Ah, ali não valia a pena.

Ir-se embora? Não. O ruim era só no começo; por causa da inveja e das pragas dos outros, lá no arraial... Talvez, também, a Ritinha estivesse fazendo feitiços, para ele voltar... Nunca.

Caiu na estrepolia: que pândega! Antes magro e solto do que gordo e não... Que pândega!

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 Salãthiel, 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...

Deu uma gargalhada de homem gordo, e, posto de lado o dinheiro para a passagem de segunda, organizou o programa de despedida: uma semaninha inteira de esbórnica e fuzuê.

A semana deu os seus dias.

Quando entrou no carro, aconteceu que ele teve vontade de procurar um canto discreto, para chorar. Mas achou mais útil recordar, a meia-voz, todas as cantigas conhecidas. Um paraibano, que vinha também, gostou. Garraram a se ensinar, letras e tons, tudo ótimo.

E, tarde da madrugada, com o trem a rolar barulhento nas goelas da Mantiqueira, no meio do frio bonito, que mesmo no verão ali está sempre tinindo...:

- Quero só ver a cara daquela gente, quando eles me enxergarem!...

Riu, e aquele foi o seu último pensamento, antes de dormir. Desse jeito, não teve outro remédio senão despertar, no outro dia, pomposamente, terrivelmente feliz.

V

Quando Lalino Salãthiel, atravessado o arraial, chegou em casa do espanhol, já estava cansado de inventar espírito, pois só com boas respostas é que ia podendo enfrentar às interpelações e as chufas do pessoal.

- Eta, gente! Já estavam mesmo com saudade de mim...

Ramiro viu-o da janela, e sumiu-se lá dentro.

Foi amoitar a Ritinha e pegar arma de fogo... - Lalino pensou.

Já o outro assomava à porta, que, por sinal, fechou meticulosamente atrás de si. E caminhou para o meio da estrada, pálido, torcendo o bigode de pontas centrípetas.

- Com'passou, seu Ramiro? Bem?

- Bem, graças... O senhor a que vem?... Não disse que não voltava nunca mais?...

Que pretende fazer aqui?

- Tive de vir, e aproveitei para lhe trazer o seu dinheiro, para lhe pagar...

(Ainda bem! - o espanhol respira. - Então, ele não veio para desnegociar.)

- Mas, não é nada... Não é necessário. Nada tem que me pagar... Em vista de certos acontecidos, como o senhor deve saber... eu... Bem, se veio só por isso, não me deve mais nada, caramba!

(Agora é Lalino - que não tem tostão no bolso - quem se soluciona:)

- Bem, se o senhor dá a conta por liquidada, eu lhe pego da palavra, porque "sal da seca é que engorda o gado!..." O dinheiro estava aqui na algibeira, mas, já que está tudo quites, acabou-se. Não sou homem soberbo!... Mas, olha aqui, espanhol: eu não tenho combinado nenhum com você, ouviu?! Tenho compromisso com ninguém!

- Mas, certo o senhor Eulálio não vai a quedar-se residindo aqui, não é verdade? Ao melhor, pelo visto, estou seguro de que o senhor se vai...

- Que nada, seu espanhol!... Não tenho que dar satisfação a ninguém, tenho?... E agora, outra coisa: eu quero-porque-quero conversar com a Ritinha!

Lalino batera a mão no cinturão, na coronha do revólver, como por algum mal, e estava com os olhos nos do outro, fincados. Mas, para surpresa, o espanhol aquiesceu:

- Pois não, senhor Eulálio. Comigo perto, consinto... Mas não lhe aproveita, que ela não o quer ver nem em pinturas!

Lalino titubeia. Decerto, se o Ramiro está tão de acordo, é porque sabe que a Ritinha está impossível mesmo, em piores hojes.

- Qual, resolvi... Bobagem. Quero ver mais a minha mulher também não... O que eu preciso é do meu violão... Está aí, hem?

- Como queira, senhor Eulálio... vou buscar o instrumento... Um momentito.

Lalino se põe de cócoras, de costas para a casa, para estar já debochando do espanhol, quando o cujo voltar.

- Aqui está, senhor Eulálio. Ninguém lhe buliu. Não se o tirou do encapado... Há mais umas roupas e algumas coisitas suas, de maneiras que... Onde as devo fazer entregar?...

- Depois mando buscar. Não carece de tomar trabalho. Bem, tenho mais nada que conversar. Espera, o senhor está tratando bem da Ritinha? Ahn, não é por nada não. Mas, se eu souber que ela está sendo judiada...! Bem. Até outro dia, espanhol.

- Passe bem, senhor Eulálio. Deus o leve...

Mas Lalino não sabe sumir-se sem executar o seu sestro, o volta-face gaiato:

- O espanhol! Quando tu vinha na minha porta, eu te mandava entrar p'ra tomar um café com quitanda, não era?

- Oh, senhor Eulálio! Me desculpe... mas...

- Você é tudo, bigodudo!... Não vê que eu estou é arrenegando?!

Sobre o que, Ramiro vê o outro se afastar, sem mais, no gingar, em arte de moleque capadócio.

E talvez Lalino fosse pensando: - Está aí um que está rezando p'ra eu levar sumiço... Eu quisesse, à força, hoje mesmo a Ritinha vinha comigo... E se... Ah, mas tem os outros espanhóis, também... Diabo! É, então vamos ver como é que a abóbora alastra... e deixa o tiziu mudar as penas, p'ra depois cantar...

Olhou se o pinho estava com todas as cordas.

- Vou visitar seu Marrinha...

No caminho, cruza com o Jijo, que torce a cara, respondendo mal ao cumprimento.

- Onde é que vai indo, seu Jijo?

- Vou no sítio. Estou trabalhando p'ra seu Ramiro mais seu Garcia.

- E p'ra seu Echeviro e seu Saturnino e seu Queiroga, e p'r'a espanholada toda, não é? Mas, então, seu Jijo, você não tem vergonha de trabalhar p'ra esses gringos, p'ra uns estranjas, gente essa, gente à-toa?!

- Eu acho pouca-vergonha maior é...

- Olha, seu Jijo, pois enquanto você estiver ajustado com esse pessoal, nem me fale, hein?!... Nem quero que me dê bom-dia!... Olha: eu estou vindo da capital: lá, quem trabalha p'ra estrangeiro, principalmente p'ra espanhol, não vale mais nada, fica por aí mais desprezado do que criminoso... É isso mesmo. E nem espie p'ra mim, enquanto que estiver sendo escravo de galego'azedo!

O Jijo quase corre. Se foi. Lalino, já que parou, contempla os territórios ao alcance do seu querer.

- Bom, pousei no bom: estou vendo que já tem melancias maduras... Roça do Silva da Ponte... Melancia não tem dono!... Depois eu vou no seu Marrinha.

Toma a trilha da beira do córrego. Mas, que lindeza que é isto aqui! Não é que eu não me lembrava mais deste lugar?!

Somente a raros espaços se distingue a frontaria vermelha do barranco. O mais é uma mistura de trepadeiras floridas: folhas largas, refilhos, sarmentos, gavinhas, e, em

glorioso e confuso trançado, as taças amarelas da erva-cabrita, os fones róseos do carajuru, as campânulas brancas do cipó-de-batatas, a cuspideira com campainhas roxas de cinco badalos, e os funis azulados da flor-de-são-joão.

Lalino depõe o violão e vai apanhar uma melancia. Tira o paletó, lava o rosto. Come. Faz travesseiro com o paletó dobrado, e deita-se no capim, à sombra do ingá-açu, namorando a ravina florejante. Corricaram, sob os mangues-brancos; voou uma ave; mas não era hora de canto de passarinhos. Foi Lalino quem cantou:

"Eu estou triste como sapo na lagoa..."

Não, a cantiga é outra, com toada rida:

"Eu estou triste, como o sapo na água suja..."

E, no entanto, assim como não se lembrava do lugar das trepadeiras, não está pensando no sapo. No sapo e no cágado da estória do sapo e do cágado, que se esconderam, juntos, dentro da viola do urubu, para poderem ir à festa no céu. A festa foi boa, mas, os dois não tendo tido tempo de entrar na viola, para o regresso, sobraram no céu e foram descobertos. E então São Pedro comunicou-lhes: "Vou varrer vocês dois lá para baixo. Jogou primeiro o cágado. E o concho cágado, descendo sem pára-quadras e vendo que ia bater mesmo em cima de uma pedra, se guardou em si e gritou "Arreda laje, que eu te parto!" Mas a pedra, que era posta. e própria, não se arredou, e o cágado espatifou-se em muitos pedaços. Remendaram-no, com esmero, e daí é que ele hoje tem a carapaça toda soldada de placas. 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.

Daí a pouco, acordou, com um tropel: é o seu Oscar, que anda consertando tapumes e vem vindo na água ruça.

- O-quê! ? seu Laio! ... Tu está de volta?!... Não é possível!
- "Terra com sede, criação com fome", seu Oscar...
- E chegou hoje?
- Ainda estou cheirando a trem... Vim de primeira...
- O-ôme!
- Só o que não volta é dinheiro queimado, seu Oscar!
- E agora?
- Enquanto um está vivendo, tem o seu lugar.
- E a sua vida?
- Moída e cozida...
- Já se viu?! Então, agora, ainda vai atrapalhar mais as coisas? Decerto vai querer tornar a tomar a mulher que você vendeu, ahn? Não deve de fazer isso. Piorou!
- Que nada, seu Oscar. Eu estou querendo é sossego.
- A-hã? ... Uê... Então... Mas, então, tu não vai cobrar teu direito do espanhol? Vai deixar a sã Ritinha com o Ramiro?... Malfeito! Isso é ter sangue de barata... Seja homem! Deixar assim os outros desonrando a gente?!...
- Ara, ara, seu Oscar! Uai! Pois o senhor não estava dizendo primeiro que era errata eu querer me intrometer com eles? Pois então?!
- Ora, seu Laio, não queira me fazer de bobo, hom'essa!... Bem que sabe o-quê que eu quero dizer... Eu mesmo gosto de gente aluada, quando são assim alegres e têm resposta p'ra tudo. Por isso é que estou dando conselho...
- Eu sei, seu Oscar... Lhe fico até agradecido... Mas, o senhor repare: se eu for agora lá, derrubo cinza no mingau! A Ritinha, uma hora destas, há-de estar me esconjurando, querendo me ver atrás de morro... E a espanholada, prevenida, deve de estar arrelhada e armada, me esperando. Sou lá besta, p'ra pôr mão em lagarta-cabeluda?! Eu não, que não vou cutucar caixa de mangangaba...
- É, isso lá é mesmo. Mas, e ela?
- Vou chamar no pio.
- E o espanhol?
- Vai desencostar e cair.
- Mas, de que jeito, seu Laio?
- Sei não.
- E você fica aí, de papo p'ra riba?
- Esperando sem pensar em nada, p'ra ver se alguma idéia vem...

- Hum-hum!

- É o que é, seu Oscar. Viver de graça é mais barato... É o que dá mais...

- E os outros, seu Laio? A sociedade tem sua regra...

- Isso não é modinha que eu inventei.

- Ta varrido!

- Pode que seja, seu Oscar. Dou água aos outros, e peço água, quando estou com sede... Este mundo é que está mesmo tão errado, que nem paga a pena a gente querer consertar... Agora, fosse eu tivesse feito o mundo, por um exemplo, seu Oscar, ah! isso é que havia de ser rente!... Magina só: eu agora estava com vontade de cigarrar... Sem aluir daqui, sem nem abrir os olhos direito, eu esticava o braço, acendia o meu cigarrinho lá no sol... e depois ainda virava o sol de trás p'ra diante, p'ra fazer de-noite e a gente poder dormir... Só assim é que valia a pena! ...

- Cruz-credo! seu Laio. Toma um cigarro, e está aqui o isqueiro... Pode fumar, sem imaginar tanta bobagem... Essa pensação besta é que bota qualquer um maluco, é que atrapalha a sua vida. Precisa de tomar juízo, fazer o que todo-o-mundo faz!... Olha: tu quer, mas quer mesmo, de verdade, acertar um propósito? Se emendar?

- Pois então, seu Oscar! Quero! Pois quero! Eu estou campeando é isso mesmo...

- Bom, prometer eu não prometo... Não posso. Mas vou falar com o velho. Vou ver se arranjo p'ra ele lhe dar um serviço.

- Lhe honro a letra, seu Oscar! Não desmereço...

- Eu acho de encomenda, p'ra um como você, tomar uma empreitada com essa política, que está brava...

- 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!

- Não pega fogo, seu Laio. Vou indo...

- Seu Oscar...

- Que é mais?

- Como vai passando o seu Marrinha?

- Se mudou. Foi p'ra o Divinópolis...

- Ara! foi?

- Ganhou bom dinheiro... Disse que quer pôr um teatro lá...

- Me agrada! Ô homem inteligente!

VI

Além de chefe político do distrito, Major Anacleto era homem de princípios austeros, intolerante e difícil de se deixar engambelar. Foi categórico:

- Não me fale mais nisso, seu Oscar. Definitivamente! Aquilo é um grandíssimo cachorro, desbriado, sem moral e sem temor de Deus... Vendeu a família, o desgraçado! Não quero saber de bisca dessa marca... E, depois, esses espanhóis são gente boa, já me compraram o carro grande, os bezerros... Não quero saber de embondo!

Seu Oscar falou manso:

- Está direito, pai... Não precisa de ralhar... Eu só pensei, porque o mulatinho é um corisco de esperto, inventados de tretas. Vai daí, imaginei que, p'ra poder com as senvergonheiras do Benigno com o pessoal dele, do pior... Mas, já que o senhor não quer, estou aqui estou o que não. Agora, mudando de conversa: topei com outro boi ervado, no pastinho do açude...

Esse "mudando de conversa", com o Major Anacleto, era tiro e queda: pingava um borrão de indecisão, e pronto. Mas seu Oscar, pouco hábil, vinha ultimamente abusando muito do artil. Por isso o Major soube que o filho estava sabendo e esperando a reação. E ele nunca dava nem um dedo a torcer.

Mas, aí, Tio Laudônio - sensato e careca, e irmão do Major - viu que era a hora de emitir o seu palpite, quase sempre o derradeiro.

Porque, Tio Laudônio, quando rapazinho, esteve no seminário; depois, soltou vinte anos na vida boêmia; e, agora, que deu outra vez para sisudo, a síntese é qualquer coisa de terrível. Devoto por hábito e casto por preguiça, vive enfurnado, na beira do rio, pescando e jogando marimbo, quando encontra parceiros. Pouquíssimas vezes vem ao arraial, e sempre para fins bem explicados: no sábado-da-aleluia, para ajudar a queimar o judas; quando tem circo-de-cavalinhos, por causa da moça - nada de comprometedor, apenas gosta de ter o prazer de ir oferecer umas flores à moça, no meio do picadeiro, exigindo para isso grande encenação, com a charanga funcionando e todos os artistas formando roda; quando há missões ou missa-cantada, mas só se por mais de um padre; ou, então, a chamado do Major, em quadra de política assanhada, porque adora trabalhar com a cabeça. Fala sussurrado e sorrindo, sem pressa, nunca repete e nem insiste, e isso não deixa de impressionar. Além do mais, e é o que tem importância, 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.

- 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.

O Major sabia render-se com dignidade:

- Bem, bem, já que todos estão pedindo, que seja! Mandem recado p'ra ele vir amanhã. Mas é por conta de vocês... E nada de se meter com os espanhóis! Isso eu não admito. Absolutamente!...

Deu passadas, para lá e para cá, e:

- Seu Oscar!?

- Nhôr, pai?

- E avisa a ele para não vir falar comigo! Explica o-quê que ele tem de fazer ... Eu é que não abro boca minha para dar ordens a esse tralha, entendeu?!

- O senhor é quem manda, pai.

VII

Entretanto, Eulálio de Souza Salãthiel parecia ter pouca pressa de assumir as suas novas funções. Não veio no dia seguinte. E quando apareceu na fazenda, só quarta-feira de tarde, foi na horinha mesmo em que o Major se referia à sua pessoa, caçoando do *seu* Oscar e de Tio Laudônio, dizendo que o protegido deles começava muito final, e outras coisas mais, conformemente.

E, quando o mulatinho subiu, lépido, a escadinha da varanda, Major Anacleto, esquecido da condição ditada em hora severa, dispensou o intermédio de *seu* Oscar, e chofrou o rapaz:

- Fora! Se não quer tomar vergonha e preceito, pode ir sumindo d'aqui! O senhor está principiando bem, hein?! Está pensando que é senador ou bispo, para ter seu estado?

Mas teve de parar, porque Lalino, respeitosamente erecto, desfreou a catarata:

- Seu Major, faz favor, me desculpe! Demorei a vir, mas foi por causa que não queria chegar aqui com as mãos somenos... Mas, agora, tenho muita coisa p'ra lhe avisar, que o senhor ainda não sabe... Olhe aqui: todo-o-mundo no Papagaio vai trair o senhor, no dia da eleição. Seu Benigno andou por lá embromando o povo, convidando o Ananias p'ra ser compadre dele, e o diabo!... Na Boa Vista, também, a coisa está ruim: quem manda mais lá é

o Cesário, e ele está de palavras dadas com os "marimbondos". Lá na beira do Pará, seu Benigno está atiçando uma briga do seu Antenor com seu Martinho, por causa das divisas das fazendas... Todos dois, mesmo sendo primos do senhor, como são, o senhor vai deixar eu dizer que eles são uns safados, que estão virando casaca p'ra o lado de seu Benigno, porque ele é quem entende mais de demandas aqui, e promete ajudar a um, p'ra depois ir prometer a mesma coisa ao outro... Seu Benigno não tem sossegado! E é só espalhando por aí que seu Major já não é como de em-antes, que nem agüenta mais rédea a cavalo, que não pode com uma gata p'lo rabo... Que até o Governo tirou os soldados daqui, porque não quer saber mais da política do senhor, e que só vai mandar outro destacamento porque ele, seu Benigno, pediu, quando foi lá no Belorizonte... Seu Benigno faz isso tudo sorrateiro. 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!...

- Espera, espera aí, seu Eulálio... Espere ordens!

E o Major, estarrecido com as novidades, e furioso, chamou Tio Laudônio ao quarto-da-sala, para uma conferência. Durou o prazo de se capar um gato. Quando voltaram, o Major ainda rosnava:

- E o Antenor! E o Martinho Boca-Mole! ... E eu sem saber de coisa nenhuma!

- Não é nada, mano, isto é o começo da graça... Dá dinheiro ao mulatinho, que a corda nele eu dou... Cem mil-réis é muito, cinqüenta é o que chega, p'ra principiar...

Mas, na hora de sair, Lalino fez um pedido: queria o Estêvam - o Estêvão -, para servir-lhe de guarda. Podia alguém do Benigno querer fazer-lhe uma traição... Depois, esse povo andava agora implicando com ele, por demais. Não queria provocar ninguém... Era só para se garantir, se fosse preciso.

O Major fechara a cara, mas, a um aparte cochichado de Tio Laudônio, acedeu:

- Pode levar o homem, mas olhe lá, hem! Não me cace briga com pessoa nenhuma, e nem passe por perto da casa dos espanhóis. Eles são meus amigos, está entendendo?!

E, como agora estivesse de humor melhor, o Major ainda fez graça:

- Vendeu a mulher, não foi?!... Nem que tivesse vendido ao demo a alma... E só não arranjar barulho, que eu não vou capear malfeito de ninguém.

- Isto mesmo, seu Major. Com paz é que se trabalha! Amanhã, vou dar um giro, de serviço... Louvado seja Nosso Senhor Jesus Cristo, seu Major!

E, no outro dia, Lalino saiu com o Estêvam - o Estêvão -, um dos mais respeitáveis capangas do Major Anacleto, sujeito tão compenetrado dos seus encargos, que jamais ria.

E, quando alguém vinha querendo debicá-lo, Lalino ficava impassível. Mas, como bom guarda-costas, o Estêvão se julgava ali na obrigação de escarrar para um lado, com ronco, e de demonstrar impaciência. E o outro tal se desculpava:

- Estava era brincando, seu Laio...

Porque, ainda mais, o Estêvão era de Montes Claros, e, pois, atirador de lei, e estava sempre concentrado, estudando modos de aperfeiçoar um golpe seu: pontaria bem no centro da barriga, para acertar no umbigo, varar cinco vezes os intestinos, e seccionar a medula, lá atrás.

E Lalino fazia um gesto vago, e continuava com o ar de quem medita grandes coisas. E assim o povo do arraial ficou sabendo que ele era o cabo eleitoral de *seu* Major Anacleto, e que tinha de receber respeito.

E tudo o mais, com a graça de Deus, foi correndo bem.

VIII

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 da 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 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; e ainda falou:

- Sabe, Major? Quem esteve aqui ontem foi esse rapaz que agora está trabalhando para o senhor. Também se confessou e comungou, e ainda trocou duas velas para o altar de Nossa Senhora da Glória... E rezou um terço inteiro, ajoelhado aos pés da Santa. O caso dele, com a mulher mais o espanhol, é muito atrapalhado, e por ora não se pode fazer coisa alguma... Mas, havendo um jeito... Como bom católico, o senhor não ignora: a gente não deve

poupar esforços visando à reconciliação de esposos. Aliás, só lhe falo nisso porque é do meu dever. O moço não me pediu nada, e isso prova que ele tem delicadeza de sentimentos. Depois, assim com tanta devoção à Virgem Puríssima, ninguém pode ser pessoa de todo má...

- Com a Virgem me amparo, seu Vigário!

- Amém, seu Major!

E Major Anacleto tocou pelas fazendas, em glorioso périplo, com Tio Laudônio à direita, seu Oscar à esquerda, e um camarada atrás.

Passaram em frente da chácara dos espanhóis. Seu Ramiro baixou à estrada, convidando-os para uma chegada. Mas isso era contra os princípios do Major. Então, seu Ramiro, ali mesmo, fez suas queixas: que o senhor Eulálio, apadrinhado pelo Estêvão, viera por lá, a cavalo, somente para o provocar... Não o saudara, a ele, Ramiro, e dera um "viva o Brasil!" mesmo diante da sua porta. E, como a Ritinha estivesse na beira do córrego, lavando roupa, o granuja, o sem-vergonha, tivera o atrevimento de jogar-lhe um beijo ... Ele, mais os outros patrícios, podiam haver armado uma contenda, pois se achavam todos em casa, na hora. Mas, como o maldito perro agora estava trabalhando para o senhor Major, não quiseram pegá-lo com as cachiporras... Agora, todavia, tinha que pedir-lhe justiça, ao distinguido Senhor Major Dom Anacleto...

Nisso, o Major, vendo que Tio Laudônio fazia esforços para não rir, ficou sem saber que propósito tomar. Mas o espanhol continuou:

- E creia, senhor Major, não o quero molestar, porém o canalha não lhe merece tantas altas confianças... Saiba o senhor, convenientemente, que ele se há feito muito amigo do filho do senhor Benigno. Foram juntos à Boa Vista, todos acá o hão sabido... Com violões, e aguardente, e levando também o Estêvão, que vive, carái! o creio, à custa do senhor Major...

Aí, foi o diabo. Major Anacleto ficou peru, de tanta raiva. Então, o Lalino, andando com o filho do adversário, e indo os dois para a Boa Vista, um dos focos da oposição? Bem feito, para a gente não ser idiota! E, pelo que disse e pelo que não disse, seu Oscar teve pena do seu protegido, seriamente.

E, uma semana depois, quando, encerrada a excursão eleitoral, regressaram à fazenda, a apóstrofe foi violentíssima. Lalino tinha chegado justamente na véspera, e estava contando potocas aos camaradas, na varanda, o que foi uma vantagem, porque o Major gritou com ele antes de ter de briquitar para tirar as botas, o que geralmente aumenta muito a ira de um cristão.

- Então, seu caradura, seu cachorro! O senhor anda agora de braço dado com o Nico do Benigno, de bem, para me trair, hein?!... Mal-agradecido, miserável!... Tu vendeu a mulher, é capaz de vender até hóstias de Deus, seu filho de uma!

- Seu Major, escuta, pelo valor do relatar! Eu juntei com o filho do seu Benigno foi só p'ra ficar sabendo de mais coisas. Pra poder trabalhar melhor para o senhor... E mais p'ra uma costura que eu não posso lhe contar agora, por causa que ainda não tenho certeza se vai dar certo... Mas, seu Major, o senhor espere só mais uns dias, que, se a Virgem mais nos ajudar, o povo da Boa Vista, começando por seu Cesário, vai virar mãe-benta para votar em nós...

Aí, Tio Laudônio fez um sinal para o Major, que se acalmou, por metade. Afinal, o diabo do seu Eulálio podia estar com a razão. Mas o Major tinha outros motivos para querer desabafar:

- Eu não lhe disse que não fosse implicar com os espanhóis? Não falei?! Que tinha o senhor de passar por lá, insultando?

- O diabo! Não é que já foram inventar candonga?! ... Não insultei ninguém, seu Major...

- Tu ainda nega, malcriado? O Ramiro me fez queixa...

- Seu Major, só se aqueles estrangeiros acham que a gente dar viva ao Brasil é mexer com eles. Mas eu nunca ouvi ninguém dizer isso... A gente na política tem de ser patriota, uai! O senhor também não é?!

- Deixe de querer se fazer! Mais respeito!... O senhor não pode negar que foi se engraçar com a dona Ritinha, que estava lá quieta na fonte, esfregando roupa...

- Ora, seu Major, o senhor não acha que a gente vendo a mulher que já foi da gente, assim sem se esperar, de repente, a gente até se esquece de que ela agora é de outro?

Foi sem querer, seu Major. Agora, o senhor me deixa contar o que foi que eu fiz nestes dias...

- Pois conta. Por que é que ainda não contou?!

- 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!...

- Hum...

- Depois, fui dar uma chegada lá no Mucambo, e, com a ajuda de Deus, acabei com a questão que o seu Benigno tinha atiçado...

Tio Laudônio se adianta, roxo de curiosidade profissional:

- Como é que você fez, que é que disse?

- Ora, pois foi uma bobaginha, p'ra esparramar aquilo! Primeiro, fiz medo no seu Antenor, dizendo que seu Major era capaz de cortar a água... Pois a aguada da fazenda dele não vem do Retiro do irmão do seu Major?... Com seu Martinho, foi mais custoso. Mas inventei, por muito segredo, que o senhor dava razão a ele, mas que era melhor esperar até depois das eleições... Até, logo vi que o seu Benigno não tinha arranjado bem a mexida... A briga estava sendo por causa daqueles dois valos separando os pastos... O senhor sabe, não é? Tem o valo velho, já quase entupido de todo, e o novo. Levei seu Martinho lá, mais seu Antenor... Expliquei que, pela regra macha moderna do Foro, o valo velho não era valo e nem nada, que era grota de enxurrada... E que o valo novo é que era velho... E mais uma porção de conversa entendida... Falei que agora tinha uma nova lei, que, em caso de demandas dessas, tinha de vir um batalhão todo de gente do Governo, p'ra remedarem tudo... E o pagamento saía do bolso de quem perdesse... Quando falei nos impostos, então, Virgem! Só vendo como eles ficaram com medo, seu Major! Então, resolveram partir a razão no meio. Ajudei os dois a fazerem as pazes...

- Valeu. O que você espalhou de boca, de boca o Benigno ajunta... Fazer política não é assim tão fácil... Mas, alguma coisa fica, no fundo do tacho...

- Pois, não foi, seu Laudônio? Faço o melhor que posso, não sou ingrato. Mas, como eu ia contando... Bem, como seu Martinho é homem enjerizado e pirrônico, eu, na volta, fui na cerca que separa a roça dele do pasto do pai do seu Benigno... Dei com pedras e cortei com facão, abri um rombo largo no arame... e toquei tudo o que era cavalo e vaca, p'ra dentro da roça. Ninguém não viu, e vai ser um pagode! Assim, não tem perigo: quem é pra ficar brigado agora é o seu Martinho com o pai do outro e, decerto, depois, com seu Benigno também...

- Não tenho tanta esperança... - opinou o Major, já conforme.

E Lalino concluiu, com voz neutra, angelical:

- Está vendo, seu Major, que eu andei muito ocupado com os negócios do senhor, e não ia lá ter tempo p'ra gastar com espanhol nenhum? Gente que p'ra mim até não tem valor, seu Major, pois eles nem não votam! Estrangeiros... Estrangeiro não tem direito de votar em eleição...

IX

Correram uns dias, muito calmos, reinando a paz na fazenda, porque o Major teve a sua enxaqueca, e depois o seu mal de próstata. Já sem dores, mas ainda meio perrengue, passava o tempo no côncavo generoso da cadeira-de-lona, com pouco gosto para expansões.

O comando político estava entregue agora quase completamente a Tio Laudônio, que transitava com pouco alarde e se deitava na cama quando queria pensar melhor. De vez em quando, apenas, vinha comentar qualquer coisa, fazendo o Major enrugar mais a testa e pronunciar um murmúrio de interjeições integérrimas. Mas isso poucas vezes acontecia, por último. Da curva da cadeira, ia o Major para em-frente da cômoda do quarto-de-dormir, e lá ficava, de-pé, armando paciências de baralho - conhecia muitas variedades mas só cultivava uma, prova de alta sabedoria, pois um divertimento desses deve ser mesmo clássico, o mais possível.

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 rimadas e cantadas públicas.

E, vai então pois então, Lalino teve um momento de fraqueza, e pediu a seu Oscar que procurasse a Ritinha e falasse, e dissesse, mas não dissesse isso, e calasse aquilo, mas dando a entender que... mas sem deixar que ela pensasse que... e aquil'outro, e também etc., e pronto.

Na manhã seguinte, seu Oscar, prestativo e bom amigo, foi. Rabeou redor à casa do espanhol, e fez um acaso, atravessando na frente da mulher, quando ela saía para procurar ninhos de galinha-d'angola no bamburral.

Mas Maria Rita tinha olhos, pernas e cabelos tentadores, e seu Oscar se atarantou. E, se chegou a se perturbar, é claro que foi por ter tido inspiração nova, resolvendo, num átimo, alijar a causa do mulatinho e entrar em execução de própria e legítima ofensiva.

Em sã consciência, ninguém poderia condená-lo por isso, mas Maria Rita desconfiou do contrário - do que antes, fora para ser, mas que tinha deixado agorinha mesmo de ser - e foi interpelando:

- Já sei! Foi aquele bandido do Laio, que mandou o senhor aqui para me falar; não foi, seu Oscar?

Seu Oscar era jogador de truque e sabia que "a primeira é a que vai à missa!" Assim, achou que estava na hora de não perder a vaza, e disse:

- Pois não foi não, sã Ritinha... Aquele seu marido é um ingrato! A senhora não deve nem de pensar nele mais, porque ele não soube dar valor ao que tem... Não guardou estima à prenda de ouro dele! É um vagabundo, que vive fazendo serenata p'ra tudo quanto é groteira e capioa por aí...

Maria Rita perdeu o aprumo:

- Então, ele nem pensa mais em mim, não é?... Faz muito bem... Porque eu cá tenho sentimento! Nem vestido de santo, não quero ver!

- Está muito direito, sã dona Ritinha! Assim é que deve ser. Olha, a senhora merece coisa muito melhor do que ele... e do que esse espanhol também... Eu juro que nunca vi moça tão bonitonazinha como a senhora, nem com um jeito tão bom p'ra agradecer à gente...

Maria Rita sorria, gostando.

- É assim mesmo, dona Ritinha... Esses olhos graúdos... Essa bocazinha sua... A gente até perde as idéias, dona Ritinha...

Chegou mais para perto.

- Não ri, não, dona Ritinha! Tem pena dos outros... Ah! Se eu pedisse um beijinho à senhora...

Mas Maria Rita pulou para trás, vermelha furiosa:

- O senhor é um cachorro como os outros todos, seu Oscar! Homem nenhum não presta!... Se o senhor não sumir daqui, ligeiro, eu chamo o Ramiro para lhe ensinar a respeitar mulher dos outros!

Seu Oscar, desorganizadíssimo, quis safar-se. Mas, aí, foi ela quem o reteve, meio brava meio triste, agora em lágrimas:

- E, olhe aqui: o senhor está enganado comigo, seu Oscar! O senhor não me conhece! Eu procedi mal, mas não foi minha culpa, sabe? Eu gosto é mesmo do Laio, só dele! Não presta, eu sei, mas que é que eu hei de fazer?!... Pode ir contar a ele, aquele ingrato, que não se importa comigo... Fiquei com o espanhol, por um castigo, mas o Laio é que é meu marido, e eu hei de gostar dele, até na horinha d'eu morrer!

Seu Oscar se foi, quase correndo, porque não suportava aquele choro consentido e aqueles gritos de louca. E nem soube que, por artes das linhas travessas da boa escrita divina, se tinha saído às mil maravilhas da embaixada que Lalino Salãthiel lhe cometera.

Chegou em casa com uma raiva danada de Lalino, e, para se despicar, foi decepcionando a sôfrega expectativa do mulatinho:

- Pode tirar o cavalo da chuva, seu Laio! Ela gosta mesmo do espanhol, fiquei tendo a certeza... Vai caçando jeito de campear outra costela, que essa-uma você perdeu!

Lalino suspirou...:

- É, mulher é isso mesmo, seu Oscar... Também, gente que anda ocupada com política não tem nada que ficar perdendo tempo com dengos... Mas, muito obrigado, seu Oscar. O senhor tem sido meu pai nisso tudo. Quer escutar agora o hino que estou fazendo p'ra o senhor?

Mas *seu* Oscar não queria escutar coisa nenhuma. Deixou Lalino na varanda, e foi falar com o velho, aproveitando a oportunidade de Tio Laudônio no momento não estar lá.

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-coactivo ao cabalístico-estatístico, daí para o messiânico-palimpséstico-parafrástico, 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. Major Anacleto tomava pó, comicha em punho.

Seu Oscar foi de focinho:

- Agora é que estou vendo, meu pai, que o senhor é quem tinha razão. Soubesse...

- Pois não foi? Se o Compadre Vieira não abrir os olhos, com o pessoal das Sete-Serras, nós ficamos é no mato sem cachorro... Eu já disse! Bem que eu tinha falado com o Compadre, que isso de se querer fazer política por bons modos não vai!

- Isso mesmo, pai. O senhor sempre acerta. É como no caso do mulatinho, desse Lalino... Olha, eu já estou até arrependido de ter falado em trazer o...

- Seu Major! Seu Major! - (Lalino invadira a sala, empurrando para a frente um curiboca mazelento e empoeirado, novidadeiro-espião chegado da Boa Vista num galope de arrebentar cavalo.)

- Que é? Que houve? Mataram mais algum, lá na Catraia?

E o Major se levantava, - tirando óculos e enfiando óculos, telegrama, comicha e lenço, na algibeira, - aturdido com o alarido, se escapando da compostura.

- Não senhor, seu Major meu padrinho... Louvado seja Nosso Senhor Jesus Cristo... - e o capiauzinho procurava a mão do Major, para o beijo de bênção. - ...Foi na Boa Vista... Seu Cesário virou p'ra nós!

- Como foi isso, menino? Conta com ordem!

- O povo está todo agora do lado da gente... Não querem saber mais do seu Benigno... Tudo vota agora no senhor, seu Major meu padrinho!

- Eu já sabia... Mas conta logo como foi!

- Foi porque o filho do seu Benigno, o Nico... que desonrou, com perdão da palavra, seu Major meu padrinho ... que desonrou a filha mais nova do seu Cesário... Os parentes estão todos reunidos, falando que tem de casar, senão vai ter morte... E matam mesmo, seu Major! Seu Cesário vai vir aqui, p'ra combinar paz com o senhor, seu Major meu padrinho...

Lalino, por detrás, fazia sinais ao Major, que mandasse o mensageiro se retirar.

- Está direito, Bingo. Vai agora lá na cozinha, p'ra ganhar algum de-comer. Depois, você volta p'ra lá, e fica calado, escutando tudo direito.

Mal o outro se sumira, e Lalino Salãthiel gesticulava e modulava:

- Eu não disse, seu Major? Não falei? No pronto, agora, o senhor está vendo que deu certo... Pois foi p'ra isso que eu levei o Nico na Boa Vista, ensinando o rapaz a cantar serenata e botar flor, e ajeitando o namoro com a Gininha! Estive até em perigo de seu Benigno mandar darem um tiro em mim, porque ele não queria que o filho andasse em minha má companhia... Ah, com o amor ninguém pode!

- Pois o senhor fez muito mal. Pode dar e pode não dar certo... Se o rapaz casa com a moça, tudo ainda fica pior...

- Ele não casa, seu Major! Eu sabia que ele não casava, porque o seu Benigno quer mandar o filho p'ra o seminário... E eu aconselhei o Nico a quietar no mundo... Ele está revelio, seu Major, seu Oscar, está em uns ninhos!

- É... Eu não gosto das coisas tão atentadas... Não sei se isto é como Deus manda... A moça, coitadinha, vai sofrer?! Ninguém tem o direito de fazer isso...

- Há-de-o, que eu já deduzi também, seu Major, não arranjo meio sem mais a metade. Depois do que for, das eleições, a gente rege o rapaz, se faz o casório... Tem de casar, mas só certo... Eu sei onde é que o Nico está amoitado... Aí a raiva do seu Benigno vai ser cheia. E as festas!...

- Está direito, seu Eulálio. O senhor tem galardão.

- Só quero servir o senhor, seu Major! Com chefe bom, a gente chega longe!

- Bem, pode ir... E guarde segredo da trapalhada que o senhor aprontou, hem?!

E, ficando só com *seu* Oscar, Major Anacleto retomou a conversa, justo no ponto em que fora interrompida:

- Bem o senhor estava me dizendo, agorinha mesmo, que ele é levado de ladino! Foi um serviço que o senhor me fez, trazendo esse diabo para mim. Gostei, seu Oscar. O senhor tem jeito para escolher camaradas, meu filho.

- Às vezes a gente acerta... Era isso mesmo que eu vinha lhe falar, meu pai...

- Está direito... Agora o senhor vá no arraial, mandar um telegrama meu para o Compadre Prefeito: Um vê, não vê estes tantos constantes trabalhos que a política dá... Passa no Paiva, e na farmácia...

Seu Oscar saiu e o Major se assoou, voltou para a cadeirade-lona. Mas, daí a pouco, chegava Tio Laudônio, trazendo uma grande notícia: tinham recebido aviso, no arraial, de que nessa mesma tarde devia passar de automóvel, vindo de Oliveira, um chefe político, deputado da oposição. Seu Benigno tinha ido para a beira do rio, para vir junto. Não sabiam bem o nome.

- Se chegarem por aqui, nem água para beber eu não dou, está ouvindo? Inda estumo cachorro neles! - rugiu o Major.

- Qual, passam de largo... Que é que eles haviam de querer aqui?

- Pau neles, isto sim, que era bom! Por isto é que eu não gosto de estrada de automóvel! Serve só para pôr essa cambada trançando afoita por toda a parte... E o cachorro do Benigno vai ficar todo ancho. Decerto há-de fazer discurso, louvar as lérias... Olha, o Eulálio podia ir no arraial, hem? Para arranjar um jeito de atrapalhar, se tiver ajuntamento.

- Não vale a pena, mano Cleto.

- É, então pode deixar... A gente já está ganhando, longe! Ah, esse seu Eulálio fez um... Já sabe?... O Oscar contou?

Aí o Major se levantou e foi até à janela. E, quando ele ia assim à janela, não era sempre para espiar a paisagem. Agora, por exemplo, era para apurar alguma ideiazinha. Tio Laudônio sabia disso, e esperava que ele se voltasse com outra pergunta. E foi:

- Escuta aqui, mano Laudônio: é verdade que espanhol não vota?

- Não. Não podem. São estrangeiros... A coisa agora está muito séria.

- Ahn... Sim... Olha: manda levar mais madeira para o seu Vigário... Para as obras da capelinha do Rosário...

- Já mandei.

- Diabo! Vocês, também, não deixam nada para eu pensar!...

E foi para a espreguiçadeira, dormir.

Quando acordou, horas depois, foi a sustos com uma matizada montante: o mulhero no meio da casa; os capangas, lá fora, empunhando os cacetes, farejando barulho

grosso; e muita gente rodeando uma rapariga bonita, em pranto, com grandes olhos pretos que pareciam os de uma veadinha acuada em campo aberto.

Com a presença enérgica do patriarca, amainou-se o rebuliço, e a moça veio cair-lhe aos pés, exclamando:

- Tem pena de mim, seu Coronel, seu Major!... Não deix'eles me levarem! Pelo amor de suas filhas, pelo amor de sua mulher dona Vitalina... Não me desampare, seu Major...

- Pois sim, moça... Mas, espera um pouco... Sossega. Daqui ninguém tira a senhora por mal, sem minha ordem... Conta primeiro o que é que houve... A senhora quem é?...

- Sou a mulher do Laio; seu Major... Me perdoe, seu Major... Eu sei que o senhor tem bom coração... Sou uma infeliz, seu Major... É o Ramiro, o espanhol, que me desgraçou... Desde que o Laio voltou, que ele anda com ciúme, só falando... Eu não gosto dele, seu Major, gosto é do Laio!... Bom ou ruim, não tem juízo nenhum, mas eu tenho amor a ele, seu Major... Agora o espanhol deu para judiar comigo, só por conta do ciúme... Viu o seu Oscar conversando comigo hoje, e disse que o seu Oscar estava era levando recado... Quis me bater, o cachorro! Disse que me mata, mata o Laio, e depois vai se suicidar, já que está mesmo treslouco... Então eu fugi, para vir pedir proteção ao senhor, seu Major. Pela Virgem Santíssima, não me largue na mão dele, seu Majorzinho nosso!

- Calma, criatura! - Levanta, vai lavar esses olhos...

Ó Vitalina, engambela ela, dá um chá à coitadinha... Afinal... afinal não tem culpa de nada... É uma história feia, mas... Nem o Eulálio não tem culpa também, não... Foi só falta de juízo dele, porque no fundo ele é bom... Mas, que diabo! O espanhol é boa pessoa... Arre! Só o mano Laudônio mesmo é quem pode me aconselhar... Bem, fala com as meninas para tomarem conta dela, para ver se ela fica mais consolada... E a senhora pode dormir hoje com descanso, moça, não lhe vai acontecer coisa nenhuma, ora! - Ó Estêvam! Qu'é-de seu Eulálio?

- Seu Laio saiu... Foi p'ra a beira do rio...

- Mande avisar a ele, já! Fala que a mulher dele está aqui...

- O Juca passou inda agorinha no caminhão, e disse que o seu Laio estava lá, numa cachaça airada, no botequim velho que foi da empresa, com outros companheiros, fazendo sinagoga. Diz que chegou um doutor no automóvel e parou para tomar água, mas ficaram conversando e ouvindo as parlas do seu Laio, achando muita graça, gostando muito...

- Ra-ch'ou-parta! diabos dos infernos! Maldito! Referido!

Em fel de fera, Major Anacleto sapateava e rilhava os dentes. Os homens silenciaram, na varanda, pensando que já vinha ordem para brigar. E as mulheres, arrastando

Maria Rita, se sumiram no corredor. Só Tio Laudônio, que entrava, de caniço ao ombro, vindo do corguinho, foi quem continuou calmo, pois que coisa alguma poderia pô-lo de outro jeito.

O Major bramia:

- Cachorrão! Bandido!... Mas, tu não está entendendo, mano Laudônio?! É o diabo do homem, do tal, o deputado da oposição!... Parou... Decerto! Tinha de gostar...

Pois encontra o mulatinho bêbedo, botando prosa, contando o caso da Boa Vista, e tudo... Nem quero fazer idéia de como é que vai ser isto por diante... Cachorro! Agora vai dar tudo com os burros n'água, só por causa daquele cafajeste! Mal-agradecido! E logo agora, que eu ia proteger o capeta, fazer as pazes dele com a mulher, mandar os espanhóis para longe... Mas, vai ver! Me paga! Leva uma sova de relho, não escapa!

- Calma, mano Anacleto... A gente não deve de desperdiçar choro em-antes de ver o defunto morrer...

- Qual! história... Vitalina! Ó Vitalina!... Não deixa as meninas ficarem mais junto com essa mulher! Não quero mau exemplo aqui dentro de casa!... Mulher de dois homens!... Imoralidade! Indecência!

A muito custo, Tio Laudônio conseguiu levar o Major para o quarto, e encomendou um chá de flor-de-laranjeira.

- Calma. Pode, no fim, não ser tão ruim assim.

E foi comer, qualquer coisa, pois já estava com atraso.

Principiou a escurecer. A gente já ouvia os coxos iniciais da saparia no brejo. E os bate-paus acenderam um foguinho no pátio e se dispuseram em roda. Tio Laudônio, já jantado, chamou o Major para a varanda.

- Lá vem um automóvel...

- São eles, Laudônio... Manda vigiarem e não olharem! Manda não se estar, fecharem as janelas e portas! Ah, mulatinho - para cá, e arrastado com pancada grossa!...

- Espera... Olha, já parou, por si.

Lalino saltou primeiro e ajudava os outros a descerem. Três doutores. Um gordo... um meio velho... um de óculos... Lalino guiava-os para a escada da varanda.

- Só eu indo ver quem é, mano Cleto.

- Mas, que é que essa gente vem fazer, aqui!?... Eu quero saber de oposição nenhuma, mano Laudônio! Eu desfeitoio! Eu...

- Quietos, homem, areja! Vamos saber, só, primeiro. Se entrarem, é porque são de paz... Vem p'ra dentro. Eu vou ver.

Mas, daí a um mijo, Tio Laudônio gritava pelo Major:

- Depressa, mano, que não é oposição nenhuma, é do Governo! Depressa, homem, é Sua Excelência o Senhor Secretário do Interior, que está de passagem, de volta para o Belorizonte.

O Major correu, boca-aberta, borres, se aperfeiçoando, abotoando o paletó. Os viajantes já estavam na sala, com Lalino - pronto perto, justo à vontade e falante.

E nunca houve maior momento de hospitalidade numa fazenda. O Major se perfazia, enfim, quase sem poder bem respirar:

- Ah, que honra, mas que minha honra, senhor Doutor Secretário do Interior!... Entrar nesta cafua, que menos merece e mais recebe... Esteja à vontade! Se execute! Aqui o senhor é vós... Já jantaram? ô, diacho... Um instantinho, senhor Doutor, se abanquem... Aqui dentro, mando eu - com suas licenças -: mando o Governo se sentar... P'ra um repouso, o café, um licor... O mano Laudônio vai relatar! Ah, mas Suas Excelências fizeram boa viagem?...

Mas, não: Suas Excelências tinham pressa de prosseguir. O cafezinho, sim, aceitavam. Viagem magnífica, excursão proveitosa. Um prazer, estarem ali. E o titular sorria, sendo-se o amistoso de todos, apoiando a mão, familiar, no ombro do Major. Ah, e explicava: tinha recebido o convite, para passar pela fazenda, e não pudera recusar. O senhor Eulálio - e aqui o Doutor se entusiasmava - abordara o automóvel, na passagem do rio. O que fora muito gentil da parte do Major, haver mandado o seu emissário esperá-los tão adiante. E, falando nisso, que magnífico, o Senhor Eulálio! Divertira-os! O Major sabia escolher os seus homens... Sim, em tudo o Major estava de parabéns... 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...

Tomado o café, alegria feita, cortesia floreada, política arrulhada, e o muito mais - o estilo, o sistema, - o tempo valera. Daí, se despediam: abraço cordial, abraço cordial...

E o Doutor Secretário abraçou também Lalino, que abria a portinhola do carro.

- Adeus, Senhor Eulálio. Continue sempre ao serviço do Senhor Major Anacleto, que é ótimo e digno chefe. E, quando ele vier à capital, já prometeu trazê-lo também...

Lalino pirueteava, com risco de cair, conforme dava todos os vivas.

O automóvel sumiu-se na noite.

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 saporaria 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!*"...

Major Anacleto chama Lalino, e as mulheres trazem Maria Rita, para as pazes. O chefão agora é quem se ri, porque a mulherzinha chora de alegria e Lalino perdeu o jeito. Mas, alumiado por inspiração repentina, o Major vem para a varanda, convocando os bate-paus:

- Estêvam! Clodino! Zuza! Raimundo! Olhem: amanhã cedo vocês vão lá nos espanhóis, e mandem aqueles tomarem rumo! É para sumirem, já, daqui!... Pago a eles o valor do sítio. Mando levar o cobre. Mas é para irem p'ra longe!

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.



ANEXO B: Figura da pintura de Rembrandt van Rijn (1606 -1669), “A volta do Filho Pródigo”, museu Hermitage, St. Petersburg (Rússia)